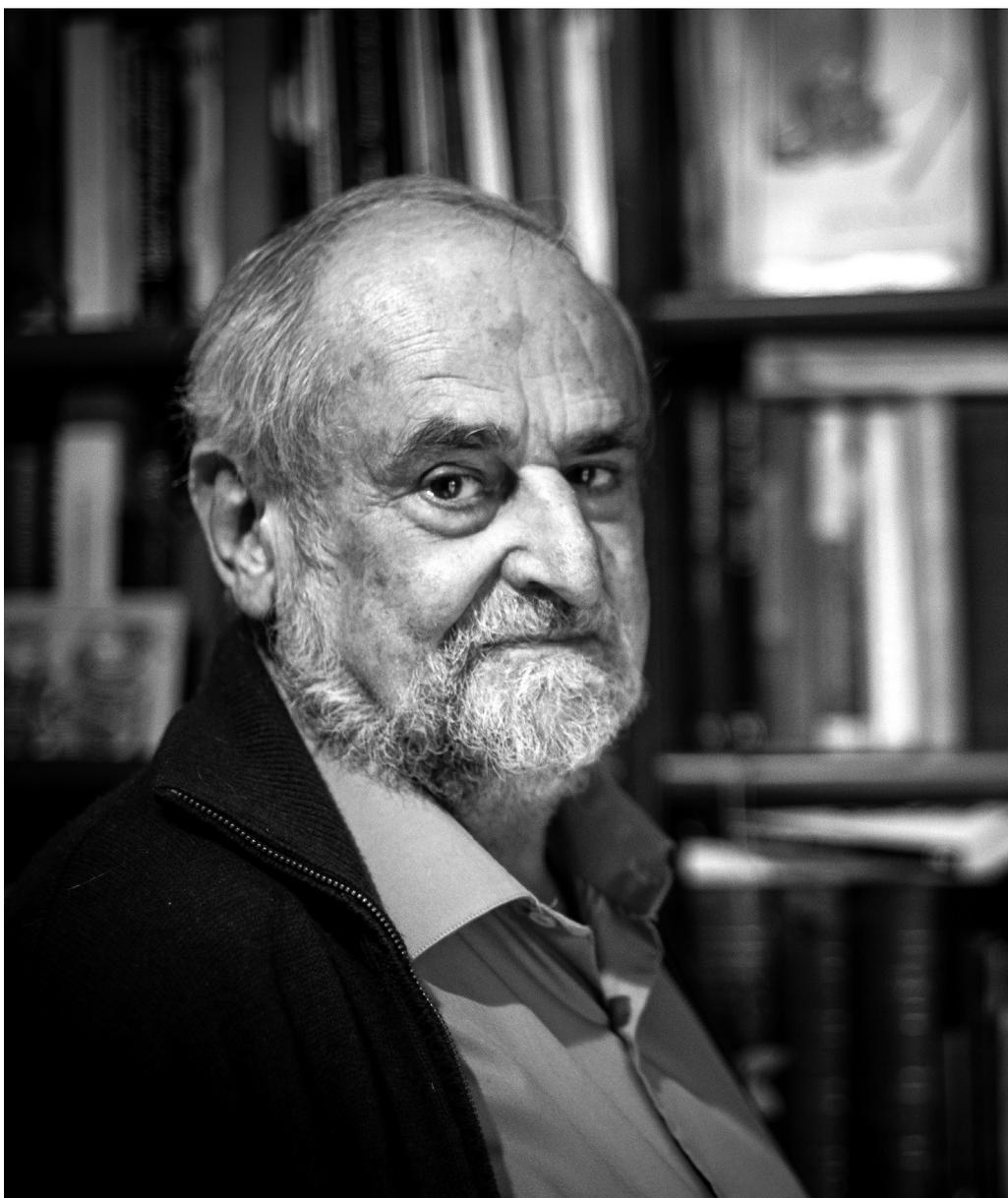


CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSSIER

Literatura y lengua en Puerto Rico.
Coordinado por José Luis Vega y
con artículos de varios autores

ENTREVISTA

Juan Antonio
Masoliver Ródenas

PUNTO DE VISTA

Testimonio de Lorenzo Giusso sobre
la España del 36 y ensayo de Juan
Bonilla sobre Agustín García Calvo

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 de portada
Marta Martín-Sanz

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

Directora de Relaciones Culturales y Científicas
Itziar Taboada
Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural
Jorge Manuel Peralta Momparler

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



DOSSIER

LITERATURA Y LENGUA EN PUERTO RICO

- 4 *José Luis Vega* – Presentación
- 6 *Áurea María Sotomayor* – El exquisito viviente. Esbozo de la poesía puertorriqueña actual
- 20 *Julio Ortega* – Francisco Matos Paoli. El discurso de la locura y la alegoría nacional
- 38 *Juan G. Gelpí* – La escritura ensayística. Panorama en Puerto Rico
- 50 *Rubén Ríos Ávila* – El *flâneur* abyecto de Eduardo Lalo
- 64 *María Inés Castro Ferrer* – Puerto Rico, breve panorama histórico-lingüístico de un pueblo hispanohablante



PUNTO DE VISTA

- 74 *Lorenzo Giusso* – La tragedia del espíritu español (octubre 1936)
- 86 *Juan Bonilla* – El concepto de pueblo en la obra de Agustín García Calvo



ENTREVISTA

- 108 *Carmen de Eusebio* – Juan Antonio Masoliver Ródenas: «Lo que nos hace grandes no es lo que sabemos, sino lo que queremos saber»



BIBLIOTECA

- 118 *José María Herrera* – En el nombre del padre
- 122 *Juan Ángel Juristo* – La transgresión prosística de Carlos Barral
- 126 *Beatriz García Ríos* – Bretón: signo ascendente
- 129 *Juan Marqués* – *Selfie* literario
- 133 *Santos Sanz Villanueva* – Cuento de hadas posmoderno
- 136 *Julio Baquero* – La escritura nerviosa de José Pazó
- 140 *Julio Serrano* – Oliver Sacks: vivir
- 144 *Isabel de Armas* – Un príncipe de su tiempo



Literatura y lengua en Puerto Rico

Coordina José Luis Vega



PRESENTACIÓN

Suele ocurrir que los pequeños países, alejados de los centros hegemónicos de poder cultural, necesiten de convulsiones geopolíticas para atraer la atención del mercado hacia su producción literaria y cultural. En el caso de Puerto Rico, no ha bastado a ello su condición colonial de más de medio milenio, como si constituirse en país y sobrevivir como tal en tan larga sujeción no fuera suficientemente dramático e interesante, excepto para promover ciertos estereotipos de la lectura que ocultan más de lo que muestran. Aun así, contra el viento y la marea de la marginalidad, la escritura literaria puertorriqueña ha ido dibujando su perfil de coherencia y contradicción, algunos de cuyos trazos notables advertirá quien lea los ensayos que componen este dossier que *Cuadernos hispanoamericanos* ha querido dedicar a la literatura puertorriqueña en ocasión de la celebración en el país del VII Congreso Internacional de la Lengua Española, del 15 al 18 de marzo de 2016.

Los ensayos conforman un contrapunteo entre lo panorámico y lo particular. En el caso de la poesía, Áurea María Soto Mayor realiza un notable esfuerzo de síntesis del proceso poético puertorriqueño contemporáneo, mientras que Julio Ortega lo complementa iluminando la peculiar figura de Francisco Matos Paoli, cuya obra, como la de otros poetas y escritores puertorriqueños, merecería más universalidad que la que tiene. Del mismo modo, Juan Gelpí se acerca al ensayo y al país desde una perspectiva panorámica, mientras Rubén Ríos Ávila reflexiona sobre la novelística puertorriqueña a partir de la figura de Eduardo Lalo, cuya invisibilidad –palabra cara al escritor– fue perturbada recientemente al recibir el Premio Rómulo Gallego.

El lector perspicaz podrá establecer vasos comunicantes inadvertidos, por ejemplo, entre la actitud escritural de Lalo,

según la describe Rubén Ríos Ávila, y la del poeta José María Lima –cuyo pulso también oscila entre la letra y el dibujo–, un claro precursor del primero que aún permanece en la oscura invisibilidad y a quien Áurea María Sotomayor le dedica algunas sustanciosas oraciones. El lector más enterado, por su parte, podrá llenar los inevitables silencios y evocar, por ejemplo, las novelas olvidadas de José I de Diego Padró –particularmente la voz narrativa de *En babia*–, otro de esos escritores solitarios y agrios que desbordan los estereotipos al uso y que los precede a ambos –a Lalo y a Lima– con su prosa andariega y citadina.

Todo acontece ante el telón de fondo del drama de la lengua española en Puerto Rico, cuya peripecia, a partir de 1898, repasa, una vez más, el texto de María Inés Castro.

Hay en este dossier densidad e información suficiente –aunque parcial– para justificar la tesis de Juan Gelpí en el sentido de que «a diferencia de lo que ha sucedido en otros países vecinos, en Puerto Rico se ha desarrollado una literatura nacional sin haberse consolidado un Estado nacional soberano». En el interregno de la ilusión, la voz colectiva de nuestra literatura ha trazado la inflexión de los gestos fundacionales y las desilusiones concomitantes al proceso literario de la modernidad hispanoamericana. Sobre la voz coral, sobresalen, como en todas partes, fuertes individualidades literarias, algunas de las cuales, por limitaciones obvias, ni siquiera se han podido destacar, o al menos mencionar, en estas páginas. De cualquier modo, la situación que la literatura puertorriqueña comparte con otros países también atravesados por las coordenadas de la marginalidad y la sujeción es su propio alimento y, hasta el momento, su victoria parcial sobre los sórdidos poderes del mercado.

Director
Academia Puertorriqueña de la Lengua Española

Por Áurea María Sotomayor

EL EXQUISITO VIVIENTE:

Esbozo de la poesía puertorriqueña actual

*When a word occurs in the pure suspension of speech,
poetry is the spam or syncope of language.*

PHILLIPPE LACOUÉ-LABARTHE

La relación con la lengua española y con la tradición es la estructura externa que, de alguna manera, permite sopesar nuestro discurso poético. La condición insular y colonial puertorriqueña no ha sido obstáculo para que se produzca en la isla caribeña que es Puerto Rico una pujante y siempre constante, renovadora, vital y formidable poesía¹. Casi podríamos afirmar, si es que nos atenemos a la equívocidad sempiterna de las clasificaciones, que el género de la poesía ocupa más de la mitad de la producción literaria puertorriqueña. Y su calidad es excepcional. Comienza a fines del siglo XIX, urgida por las corrientes románticas, criollistas y modernistas que surgieron en Latinoamérica y España, influidas a su vez las últimas por el simbolismo francés, para luego consolidarse en un discurso de afirmación nacional entre los veinte y los cincuenta con la poesía de Luis Lloréns Torres, Luis Palés Matos, Julia de Burgos, Juan Antonio Corretjer y Francisco Matos Paoli. Atraviesan sesgadamente dicha vertiente nacionalista las vanguardias europeas y latinoamericanas, que tienen su impacto parcial en nuestra poesía al ceñirse simultáneamente al reclamo social, lo cual advertimos cuando registramos la obra temprana de Palés y de Diego Padró, y que luego se

manifestará abiertamente, ya en plena madurez, en el tomo *Tuntún de pasa y grifería* (1937), con su contundente afirmación racial afrohispana, así como en la obra de otros poetas como Juan Antonio Corretjer –parte de su poesía tiene rasgos cubistas y futuristas y parte se atiene a estrofas clásicas como la lira, en *Distancias*, o al poema proletario, en *Alabanza en la torre de Ciales*–, Klemente Soto Vélez (*Caballo de palo*) el nacionalismo místico y metafísico de Matos Paoli (*Canto de la locura*) o en la poesía de tema internacionalista y socialista de Corretjer y Julia de Burgos. Ya temprano, a comienzos de los 40-50, y siguiendo la impronta subterránea de tono erótico que trazara la obra de Clara Lair (*Un amor en Nueva York*²) y de Julia de Burgos (*Poema en veinte surcos, El mar y tú*), se registra un cambio cuando las escritoras asumen la palabra e irrumpen en las letras poetas como Laura Gallego, Violeta López Suria, Esther Feliciano y, más tarde, Mariglioria Palma y Marina Arzola.

En la poesía que se produce en el país a partir de la década del sesenta, se podrían apreciar tres grandes vertientes que se intersectan entre sí y cuya demarcación es difícil. En primer lugar, el grupo Guajana, que se constituye primordialmente en torno a un *ethos* de contenido social que lo precede, marcado por un estilo dialógico y dramático, de tono masculino y énfasis heroicos –«lirica colérica», le llamaron–, de combate, muy influenciado por la poesía conversacional presente en gran parte de Latinoamérica y que prefiere acentuar un contenido y asignar una función a la poesía³. Estimo que se filian, por vía de tradición y tono, más a la lírica española de combate –Celaya, Blas de Otero, León Felipe– que a las diversas voces conversacionales que van surgiendo en los sesenta en Latinoamérica, como la de Roque Dalton, Antonio Cisneros, Enrique Lihn y Ernesto Cardenal. Aquí un ejemplo tomado de un poema escrito por Andrés Castro Ríos titulado «El crimen fue en Granada», escrito en memoria de Maurice Bishop, asesinado, como García Lorca, en Granada, solo que en este caso no en la ciudad española, sino en la isla homónima:

*Caribe, mi Caribe, entendedlo, no perdones jamás esa mañana
en que la muerte gringa vino con sus hilos de fuego –llanto
[de siempre–
enredando tu rosa prometida, tu sangre soberana,
para que donde alzabas la pureza del aire, el templo de los débiles,*

*reine ahora el espanto, la arrogancia, una feroz y
[despiadada calavera democrática.
Sabedlo, el crimen fue en Granada.*

Los poetas de dicho grupo son definidos por Marcos Reyes Dávila de la siguiente manera:

«La poesía de Guajana reconstituye opciones desde una perspectiva colectiva y transpersonal dentro de un lenguaje que rompe con los irracionalismos de la vanguardia y con los subjetivismos, armado de realismo, coloquialismo, arenga apelativa, inquisitiva e incitadora, ironía, dramatismo, y palabra salobre, y con la lógica implacable de Quevedo»⁴.

En segundo lugar, la poesía que se produce a partir de los setenta se caracteriza formalmente por la experimentación, el metalenguaje y el descubrimiento de una temática afín a otras luchas o condiciones sociales: visibilidad en la lírica de las minorías y los sectores populares o marginados orientados hacia reclamos sociales que por el tiempo fueron prohibidos o tachados de ilícitos, pues apuntaban a un cuestionamiento o indicio de lo que la sociedad misma daba. Entre los reclamos me refiero al feminismo, el antibelicismo –Vietnam, etc.–, el antimperialismo, el sindicalismo, el socialismo o ciertas prácticas marginales como el vagabundeo, la embriaguez y la adicción. Se distinguen de la promoción anterior del grupo Guajana, en las formas y el tono, pues a aquéllos los caracteriza una cierta solemnidad en el uso del lenguaje, el énfasis en la afirmación nacionalista y una intención instrumental de la poesía como arma de combate. De Guajana entran y salen dos figuras medulares para quienes escribirán en los setenta: los poetas José María Lima (1934) y Ángela María Dávila (1944), figuras muy autónomas estéticamente hablando, quienes se resisten a identificarse plenamente con lineamientos externos a sus propias poéticas, cultivan el humor y la ironía como una forma del decir ambiguo, lo cual menos que dentro de las corrientes conversacionales los ubican dentro de la antipoesía –especialmente en Lima–, se mueven entre la palabra escrita y la hablada e incorporan diversas texturas en su poesía, ya sea al recurrir a formas visuales –caracolas en Lima o dibujos en ambos– como al evocar los metros y las inflexiones líricas de la música popular –Sylvia Rexach, María Grever, Agustín Lara y otros–. Ambos poetas se convierten en una especie de pivote para ambas pro-

mociones –la de Guajana y la del 70, también la del nuevo milenio–, aunque su influencia queda inscrita con mayor vigor en el segundo grupo, especialmente por el énfasis ético-político de sus textos, la plasticidad formal de su producción, especialmente en José María Lima, quien incorpora elementos visuales –perteneció a un grupo surrealista llamado *El mirador azul*, dirigido por Eugenio Granell, emigrado de la España republicana que vivió un tiempo en Puerto Rico–, imágenes oníricas, poesía en prosa, un cierto barroquismo sintáctico, imaginístico y de los referentes, y por la factura plurilingüística desde el registro, entre popular y culta, oral y visual, de sus textos. La página en blanco es para Lima un espacio donde experimentar, deambular e inventar, por lo que, indistintamente, decide dibujar un rostro, diagramar una casilla rellenándola de signos o escribir letras para que al reunirse suenen. Nada escapa al ejercicio diferente de la mano. La página es su territorio y, la escritura, su forma de habitarlo. Las observaciones realizadas por Michel de Certeau sobre las incursiones de los peatones ejercitando sinécdoques y asíndetos en el espacio estriado de la ciudad podría ser una excelente analogía para este Lima desplazándose por la página y describiendo ejercicios nemorosos donde desde los signos –grafemas– hasta los trazos barrocos o sencillos dibujan el énfasis de una línea que produce un rostro, deliran en la extensión del poema en prosa o avanzan con dificultad como signos empotrados en casilleros únicos para devenir espacios de resonancia, tableros que, como en las figuras anamórficas del Renacimiento vistas lateralmente, devienen caracolas, dependiendo de la disposición del lector para voltearlas. En la poética de Lima se ensamblan dos paisajes: la progresiva devastación o destrucción del mundo afectivo tal cual lo expresa una poesía lírico-introspectiva que nada tiene que ver con la racionalidad, y la reflexión desde la poesía de la mercantilización rampante, es decir, el avance del valor de cambio sobre lo natural, que atrofia la posibilidad de retroceder, de que las hojas regresen al árbol o el mineral a la mina o que el agua rompa la represa. Lima invita a contemplar la imposibilidad de recuperar la totalidad prístina del mundo donde todos somos simultáneamente humanos, dioses, fauna y flora, mediante una escritura profundamente introspectiva que alisa los espacios para difuminar mejor los bordes. La fuerza substancial a este vitalismo recae en las imágenes de la pérdida, en la primera escena –la del amor–, y en la segunda escena –la

de su poética– el poema y la escritura, aunque ambas se complementan mutuamente a lo largo de su obra⁵. A continuación, un ejemplo de ese distanciamiento progresivo de los elementos que componen la «realidad» en José María Lima:

*Yo no sé si duermo.
No sé si me despierta a veces
esta estridente realidad de mi tumba
pero el sonido del caracol es como un sueño,
como un sueño la presencia de las hormigas y los pájaros
las horas como un gran lago en calma,
mejor, como la fotografía de un gran lago en calma,
o mejor aún, como el recuerdo remoto de la fotografía de un
[gran lago en calma.*

«Sobre mi tumba suena un caracol» (130).

En el caso de Ángela María Dávila, hay una renovación del tratamiento de lo erótico en su libro *La querencia*, para comenzar, en algunos poemas donde se adopta la palabra del otro –del varón– en una especie de ventriloquismo, fundando ello parte del intercambio erótico, que se apalabra primero. Citando las palabras del amado, dice en «Maestra de caricias (ars y erótica)»:

*maestra de caricias,
virtuosa del amor, de sus pliegues
esperta
en la guarida de la pasión
dirigente del beso
líder jenial del tacto, jefa santa,
comandanta mullida, dulce pantera,
mande usted lo que quiera, paloma brava,
coma de mí sin pena, toque, mi seda sabia.
aura putísima y sagrada:
a cualquiera me atrevo a decirle que eres mía⁶.*

En la poética de Dávila, pueblo y amante son extensiones de su propia palabra, tanto en este libro como en su primero, *Animal fiero y tierno*. Hay que ver que en este poemario las instancias orales –frases cotidianas, canciones populares, refranes– son apropiadas por la hablante para que operen dentro del tópico amatorio, siendo ello paralelo a fórmulas del deseo que se avienen a tópicos o lugares comunes asumidos por la voz poética, aunque desplazando sus acentos. Ese vaivén apunta a un inter-

cambio heteroglósico por razón del lugar a donde arriban. El acto de apropiación de esa voz, de esas citas, forman una amalgama que consolida su poética y el texto que produce resulta multívoco. Por un lado, por la manera en que captura a su lector-oyente y, por el otro, por la otra manera de tornar –ambigua y más rica– la red de referencias entre sacras y seculares que evoca la voz mística. Dávila transforma y actualiza la poesía de Juan de la Cruz y de Teresa de Ávila y en *La querencia* la funde en canción popular, décima campesina y bolero, nutriendo así la coyuntura entre la cultura popular y la letrada. En este libro, que oscila entre el poema en prosa, el poema de verso libre, los metros octosílabos y el cuento breve, recorren hablas, cuerpos y la intensidad del deseo. De sus poemarios insisto en rescatar, más que una temática, las formas de enunciación lindantes con la canción popular, el refrán y el uso de ciertas variantes de la lengua que recurren a diminutivos y esdrújulos para marcar las sinuosidades y acentos de un cuerpo que se dice antes de entrar en el juego amoroso de la cópula. Ese decir, donde se compromete una oralidad fracturada y entusiasta, que a veces niega y a veces afirma, oscilante entre el dictamen social sexual y su imaginación, remite a los oyentes a una síncopa acelerada y sostenida⁷. Allí, el cuerpo femenino dialoga sin ambages con el masculino desde varios planos, entre ellos, predominantemente, el deseo. Resulta en una liberación sin precedentes –quizás hecha la excepción de algunos poemas de Clara Lair– dentro del discurso erótico poético puertorriqueño.

Hasta ahora, estas dos corrientes, pese a sus diferencias, comparten un tono y unas temáticas relacionados con las luchas sociales y políticas que ocupan al Cono Sur por razón de sus dictaduras, a Centroamérica por razón de su explotación agrícola y su progenie de tiranos al servicio de la United Fruit, al Caribe con sus pequeños dictadores –Duvalier-Trujillo-Batista– al servicio de los Estados Unidos. Se insertan, por la temática, en el término acuñado de poesía conversacional que signara la producción latinoamericana, y también por la nueva trova en el discurso poético, en el ámbito cultural creado por el Certamen Casa de las Américas y, además, por las formas y los contenidos de la poesía combativa que se produce en España a raíz de la Guerra Civil Española (Vallejo y Neruda), con Miguel Hernández, León Felipe, Blas de Otero, Gabriel Celaya o Ángela Figuera Aymerich a la cabeza. Reconocida dicha producción poética en los textos mismos de los sesenta y los

setenta, no puede separarse de la influencia que tuvo la canción de protesta y la nueva trova, nutrida de una letra crítica, estrofas populares que a veces provenían de la poesía y ritmos folklóricos latinoamericanos y caribeños, además de la tradición de los españoles Joan Manuel Serrat y Paco Ibáñez, entre otros. Sylvio Rodríguez, Pablo Milanés, Quilapayún, Daniel Viglietti, Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa, Víctor Jara, la nueva canción chilena, Inti-Illimani y, en Puerto Rico, Roy Brown, Haciendo Punto en otro son, Aires Bucaneros, Zoraida Santiago o Antonio Cabán Vale, forman también parte de esta tradición sonora.

Los del setenta, digamos, recurren en parte al verso coloquial y extenso que define a la poesía conversacional, pero también a la antipoesía y al poema lírico, y le da existencia presencial a escenas de la cotidianidad que en otras tradiciones hubieran sido tachadas de prosaicas o vulgares. Cultiva sostenidamente la tradición principal a la que se adhiere –la lírica–, estimula con muchísima rigurosidad sus poéticas desde diversas revistas generacionales –*Ventana*, *Caribán*, *Zona de carga y descarga*, *Reintegro* y desde la sección «En Rojo» del semanario socialista *Claridad*, que promueve las primeras publicaciones de estos jóvenes poetas–, se mueven entre la Universidad y la calle, habitando muy bien el intersticio, fundan editoriales –*qeAse*– o series de poesía dentro de editoriales importantes y hacen antologías que registran los comienzos de otra tradición⁸. El archivo poético se amplía tomando prioridad la poesía latinoamericana antes mencionada, la norteamericana de Gingsberg en adelante, y algunos poetas clásicos europeos, muchos de ellos provenientes del canon del departamento de literatura comparada de la Universidad de Puerto Rico. Se produce, además, una gran porosidad multidisciplinaria en el discurso poético al comentar desde adentro el discurso visual, ya sea pintura, fotografía, cine o collage. Esta constituye una de las vías más prolíficas de exploración, lo cual crea una apertura que eventualmente desemboca en la poesía digital, el poema dramático, el poema-collage, hasta la poesía performática. El poema crítico, así como el poema proletario o de protesta social, el metapoema –José Luis Vega, Hjalmar Flax, joserramón meléndes, Lilliana Ramos, Áurea María Sotomayor–, todo se va mezclando al coexistir varias voces y registros, a la par que se dan a una exploración libre de las formas. Algunos exponentes centrales de esta heterogeneidad son

Luis Rosario Quiles (*El juicio de Víctor Campolo*), Esteban Valdés (*Fuera de trabajo*) y joserramón meléndes (*La casa de la forma*). Surge el poema abiertamente feminista y lésbico – Nemir Matos en *Las mujeres no hablan así* y Lilliana Ramos en *Reróticas*– o el abiertamente homosexual –Manuel Ramos Otero en *Invitación al polvo* y *El libro de la muerte*– conjuntamente con un lenguaje que se deshace de las categorías que designan como apropiado o soez a los vocablos usados. Poetas provenientes de la alta burguesía deciden desestimar su propia clase en su poesía –*Fábulas de la garza desangrada*, de Rosario Ferré o *El sombrero de plata* y *El ojo de la tormenta*, de Olga Nolla–, se experimenta con el libro no empastado –*Rantamplán*, de Yvonne Ochart–, la ciudad deja de ser la ciudad letrada –desde Julia de Burgos– y se verbalizan zonas marginales, sedimentadas por la pobreza y el rechazo –La Perla, Cantera, Santurce–, así como, más recientemente, coexiste en el texto poético el arrabal y el caserío con la urbanización cerrada. La ruralía criollista de Lloréns se pone en entredicho cuando se utiliza la décima para comentar su desaparición, se incorporan los ritmos del rock y del bolero a la poesía –José Luis Vega, Ángela María Dávila, Jorge Morales Santodomingo–, cada cual define sus poéticas para dar a entender su proyecto estético, el poema funciona a veces como una intervención en la ciudad con las revistas que son carteles de poesía a pegar en las encrucijadas de ésta –ver la revista-cartel de Esteban Valdés e Iván Silén, *Alicia la Roja*–, o intervenciones digitales en el paisaje –«Las tetas de San Juan», donde se le coloca un sostén a dos cerros en la Cordillera Central–, el libro de Mallarmé es re-creado y revisado –*La casa de la forma*, de joserramón meléndes– y los espacios gráficos son explorados a través de la poesía concreta de Esteban Valdés y las manchas y grafías de *Necrópolis*, de Eduardo Lalo. Ya a estas alturas y en medio de esta enumeración percibimos que, de los dos mil en adelante, las voces más productivas de la poesía contemporánea son muy afines a la fundamental generación del setenta⁹, la cual, entendemos, inicia la renovación del lenguaje, los énfasis y la experimentación con la página, la forma, las texturas y finalmente, la reflexión metalingüística. Estas tres vertientes ya se hallan en pleno dominio de un espacio urbano y desde allí nombran, describen o transforman la realidad a la que acceden directamente o desde internet. Junto al excelente poema lírico, predominante en la tradición boricua, hay un afán documentalista

que coexiste en el recorrido que se hace de barrios, urbanizaciones y ciudades. Cuando digo documentalista me refiero a una adhesión –que no necesariamente significa un afán de representar *verbatim*– a un paisaje tangible y visible, unos referentes precisos, unas fechas, unas citas directas de quienes participan en el diálogo. El Viejo San Juan, monumento histórico viviente, ha dejado de ser el referente un tanto nostálgico que fue para los setenta para dar paso a otros lugares urbanos y otros temas; la mudanza es hacia Santurce o la Calle Loíza. Si, por ejemplo, en José María Lima pueden coexistir la melancolía y el humor demoledor, o en Marigloria Palma una ironía que viene del hecho de ser mujer en un mundo de hombres, Ángela María Dávila extrae –a lo Judith Butler– de ese mismo lenguaje machista los giros de su desestimación o su exaltación sexual. El hombre y la mujer común se convierten en los protagonistas de la poesía y la voz poética se funde con ellos para dar testimonio de su recorrido –José Raúl González o Gallego, Juan Carlos Quintero-Herencia, Néstor Barreto– o el nuevo rico que se mira de lejos viviendo en la misma urbanización que el gobernador colonial y burlándose de los hábitos de los que quieren ser gringos –Rebollo-Gil–, toda una promoción de escritores se aglutina en torno a los reclamos homeróticos en la poesía o la narrativa –Carlos Vázquez Cruz, Ramos Otero, Daniel Torres, Lilliana Ramos, Nemir Matos, Yolanda Arroyo Pizarro–. La corriente performática que comienza en los setenta con Ángela María Dávila recitando poemas y cantando boleros simultáneamente se confunde con la de Pedro Pietri, el poeta newyorican que visita la isla y cuya poesía trata sobre los puertorriqueños de Nueva York, fundiéndose así –pese a que escriben en idiomas diferentes– ambas vertientes de la tradición por vía de su personaje protagónico, que es el hombre y la mujer corrientes, sus giros lingüísticos, sus necesidades y frustraciones, sus alegrías. Reconoce así Pietri –quien nació en Ponce, Puerto Rico, pero emigra desde joven a Nueva York– su tradición fuera de la isla de Manhattan, en la isla de Puerto Rico¹⁰. La relación Dávila-Meléndes-Pietri-Silén-Escobar resulta fructífera desde el punto de vista de la experimentación con otras formas de escritura de los poetas de clase media aquí y allá, la política socialista, antimperial, cuestionadora, el poema onírico y surrealista, la crónica poética carcelaria, junto con el reclamo de lo puertorriqueño como ser igualmente marginal en ambas orillas, al asumir rasgos grotescos en la isla –Rebollo,

Gallego, Meléndes, Nolla– vis a vis con los rasgos trágicos que adopta en Nueva York –*Obituario puertorriqueño*, de Pietri, y en Tato Laviera, Víctor Hernández Cruz, Víctor Fragoso–. Hay que subrayar la importancia de la lectura en alta voz y cómo esta va transformándose en performance, entre otros¹¹. Ello se relaciona necesariamente con la creación de un nuevo público para la poesía. La exposición oral del texto, su orientación a ser escuchada, tiene mucha influencia en la poesía que luego irá surgiendo de la experiencia misma de leer en alta voz en público: basta contrastar el primer y último libro de Angela María Dávila para notarlo. Va convirtiéndose en poesía que mueve a, extendiendo su efecto, dejándola abierta al devenir de quien la escucha o la siente cuando es recitada, creando un efecto estético-político. La incompletitud del poema es parte de su potencialidad. En ese sentido, necesariamente, los poemas quedan truncados sobre la superficie del texto, porque nadie puede ponerle luces de neón a un letrero, pero sí imaginarlo fuera de la página como un artefacto a rehacer o unos versos que re-pensar. Ese tránsito de la página a la superficie real de la ciudad lo ha colmado Valdés cuando se dedicó a pasquinar algunas calles de la ciudad universitaria de Río Piedras, por ejemplo. Así, también dicha cotidianidad excluye la heroicidad clásica. Ahora lo épico deja de ser grandilocuente, ya no hay héroes, y las efemérides, aunque fracasadas, se hallan en estado latente, pues su futuro siempre es promisorio: el Estado, exceptuada su faz represiva, se ha tornado espectro. Hay una contundente valoración crítica de la historia oficial que el Estado Libre Asociado va inventando, a la vez que suturando.

Aunque en otro ensayo he trabajado la filiación de la voz poética con el medio que es la ciudad y la importancia que ha adquirido esta en el discurso poético puertorriqueño relacionándola con la poesía del reclamo y no del clamor, como lo sería la lírica, con elementos narrativos y lingüísticos particulares, así como con receptores distintos, esta se abre al diálogo en la medida en que se dice públicamente. El habitar la ciudad por parte de estos poetas finalmente deviene en intervenciones o acciones poéticas que vale la pena revisar, por su vínculo con lo político y el espacio público¹². El libro *Desimos décimas*¹³, de joserramón meléndes, por ejemplo, además de evocar la forma de la décima, que se va cuestionando paulatinamente desde su interior, constituye una crítica a la manoseada figura folklórica del jíbaro o campesino y el reconocimiento objetivo de que el

campo se hallaba en vías de desaparición, dado el drástico cambio de una sociedad agropecuaria a la modernización industrial. Río Piedras es transformado estéticamente por Esteban Valdés al intervenirlo y dejar trazo de ello en las fotos y collages de *Fuera de trabajo*. Yvonne Ochart (*Este es nuestro paraíso*) descubre en la San Juan murada no la ciudad histórica, sino otro espacio de la convivencia pueblerina ya perdida. Sobre su objetivo al escribir el libro señala que «no es una guía turístico-poética ni estamos en el siglo XVIII». José Raúl González, alias Gallego, expresa en *Residente del lupus* algunas historias de quienes habitan el lugar y las expropiaciones forzosas del sector más pobre, lumpenizado, alcoholizado y convertido en adicto. Rebollo-Gil (*Teoría de conspiración, Sobre la destrucción*) narra y describe las historias de una clase alta o medio-alta, habitante de las urbanizaciones cerradas en los suburbios para protegerse del delito. Para Urayoán Noel no hay sitio fijo ni en el *mall* ni en Boringken, y contempla ambos lugares desde el distanciamiento irónico, incluso desde una voz ensayística que documenta dichos espacios y se desplaza entre ellas como lo hace entre dos lenguas –español e inglés– y su variante dialectal, el «españolish». El tema permite, una vez más, fundir las últimas dos vertientes, las del 70 y las del nuevo milenio, por vía del tópico «ciudad» y por la actitud del hablante poético hacia ella, un coloquialismo áspero lindante con el prosaísmo y un lirismo oral que invita al receptor a reconstruir su espacio. Y todo para terminar en un libro, pero palpando la porosidad existente entre una poesía que se quiere como reclamo y no como clamor, una deriva peatonal conjuntamente con la estabilización de lo efímero en el libro. Hay mucho de invitación al habitante de estos espacios para que ocupe el pensar de esta poesía que se dice en medio del espacio que se describe. Su vocación exteriorista narrativo-referencial toca de otra forma al oyente. Como señala Terry Eagleton, todo poema es una *performance* en la medida en que apunta al objetivo de hacer algo, una especie de «*non happening* constructivo». Con ese espíritu vanguardista, Rosario Quiles incorpora fotos, noticias y una jerga a través de su personaje, un heroinómano y no un héroe, asediado por el discurso de un fanático religioso. Las jergas son dos: la del drogadicto y la del predicador, sectores cada vez más visibles de una sociedad atribulada que promete sanación entrado el siglo XXI. Esta es otra palabra, mediadora, que avanza críticamente por el terreno que cultivó una élite culta,

siempre contestataria, a veces potenciada parcialmente por la autoridad y otras ubicada en los goznes de su función bajo un cambio de signo; pero surge ahora otra verdad y desacraliza la antigua polis cultural, que incluye al Ateneo y al Estado Libre Asociado, desenmascarando las intimididades de la burguesía a través de algunos de sus miembros. Esta temática y estos protagonistas, estos espacios, se producen todos dentro de un país que hacía apenas veinte años era fuertemente reprimido desde el punto de vista legal a través de lo que se llamó la «Ley de la Mordaza», que prohibía reuniones, conversaciones de la gente en espacios públicos, etc., en razón del apoyo que hasta ese momento había tenido el Partido Nacionalista Puertorriqueño dirigido por Pedro Albizu Campos. Este, conjuntamente con otros líderes, muchos de ellos poetas –Corretjer, Matos Paoli, Soto Vélez–, fueron ingresados en la cárcel, viviendo en carne propia el proceso represor. La poesía de Matos Paoli y de José María Lima, así como el discurso alucinado de Víctor Campolo –el narcómano lumpen que apenas habla porque se le requiere guardar silencio– en el texto de Rosario Quiles, son modos de expresión diversa por parte de esta generación de escritores que se hallan en el meollo de la enunciación prohibida y cuestionan las expectativas del discurso poético de la época. En cuanto a Matos y Lima, su expresión poética, que recurre a imágenes poderosas y a un discurso subconsciente y, a veces, surrealista, personalmente les acarrea falta de credibilidad en una sociedad orientada hacia la racionalidad, el progreso y el lucro. Muchos de ellos ingresaron en la cárcel o en instituciones disciplinarias como manicomios u hospitales por razón de su filiación nacionalista: Matos, Corretjer, Burgos, Lima. Se trata de la psiquiatrización del disidente en Matos Paoli y Lima, o de su hospitalización hasta la muerte, como ocurre con Julia de Burgos y el mismo Albizu. Por decirlo brevemente, ya que carecemos de espacio: la poética de José María Lima podría leerse a partir de un verso de Matos Paoli: «y no más seña / sino la incandescencia de la sombra», que de alguna forma repercute en Lima: «abolir toda huella». Habría que estudiar en un ensayo separado las razones y los caminos que asume un hermetismo tan productivo. Cobra entonces valor la experimentación con el subconsciente y el lenguaje delirante y surrealista –algo en lo que la vanguardia de los 20 y los 30 (el atalayismo y el noísmo) no pudieron capitalizar– en Lima e Iván Silén y adquiere valor el uso de la jerga y el «espanglish», ahora transformados

en lengua poética. Por este camino es que reconocemos a los líricos de entonces y de ahora, que lamentablemente no hemos podido discutir aquí: José Luis Vega, Yvonne Ochart, Vanessa Droz, Manuel Ramos Otero, Rosario Ferré, Olga Nolla, Etnairis Rivera, Áurea María Sotomayor, Eduardo Lalo, Noel Luna, Sylvia Figueroa, Rafael Acevedo, Chloe Georas, Irizelma Robles, Javier Ávila, Guillermo Rebollo, Juan Carlos Rodríguez, Carlos Vázquez Cruz, Ángel Antonio, Mara Pastor, Eddie Ortiz, Kattia Chico, John Torres y otros en el *borderline* de lo lírico si nos atenemos a los equívocos de las clasificaciones: Yara Liceaga, Esteban Valdés, Joserramón meléndes, Néstor Barreto, Hjalmar Flax y Urayoán Noel¹⁴.

Ya en el ámbito particular de la poesía, la lengua, como señala Adorno, «es ella misma algo doble»¹⁵, en cuanto emerge de la sumersión del sujeto en el lenguaje, que le da acceso a la generalidad, que es social, y es el lenguaje el que media entre la lírica y la sociedad. Lo que produce esa sumersión es eventualmente el «*auto-olvido del sujeto que se entrega a la lengua como a algo objetivo*» (60). Lo artístico siempre participa en lo general –dice– a través «de la *especificación que es su estético tomar forma*», en una inmersión que alza al poema sobre lo individual hacia lo generalizado «por el procedimiento de *poner de manifiesto algo no deformado, no aprehendido, no subsumido*» (54). Lo pertinente a nuestra discusión es que lo social no viene como añadidura ni superposición ideológica, sino que habla desde dentro del poema, desde su propia forma en lo poetizado para moverse mejor hacia aquello que desea decir o alcanzar. Podemos afirmar que el poeta y la poeta de todas las tradiciones y lenguas desgarran su idioma para decir más eficazmente, pero la expresión «desgarrado», funciona mejor en el contexto del *broken english*, el inglés desgarrado de los poetas de Nueva York. La re-territorialización que han hecho del *spanglish* o del inglés en la poesía, es para algunos casi un acto de terrorismo; pero no lo es, porque ese acto de desgarramiento, de darse en el poema, de buscar otro territorio, de buscar a otros, de desatar la lengua, es la poesía.

- ¹ Y ello pese a la imposición del inglés poco después de la invasión norteamericana y el asedio que supone vivir política y económicamente tan cerca de los Estados Unidos.
- ² Ver *De la herida a la gloria. La poesía completa de Clara Lair*. Estudio preliminar de Mercedes López Baralt. San Juan: Terranova, 2003.
- ³ Sobre el tema de la poesía conversacional, ver el preclaro ensayo de Roberto Fernández Retamar, «Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica». En *Papele-ría*, La Habana, 1962.
- ⁴ Ver de Reyes Dávila, el prólogo a *Guajana* «Hasta el final del fuego». *Guajana. Treinta años de poesía 1962-1992, xvii*. San Juan: Editorial Guajana, 1992. Entre los poetas más importantes de *Guajana* se hallan Andrés Castro Ríos, Edgardo López Ferrer, Edwin Reyes, Vicente Rodríguez Nietzsche, Marcos Rodríguez Frese, Juan Sáez Burgos, Wenceslao Serra Deliz y José Manuel Torres Santiago.
- ⁵ Consultar «Por un tablero abierto: entre las líneas verdes de prosa y caracol (el anomal y sus agenciamientos)» en el volumen *Poéticas de José María Lima. Tradición y sorpresa*. Edición, compilación y coordinación de Áurea María Sotomayor, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Serie Nueva América 2012, pp. 183-213.
- ⁶ Respetamos la ortografía de la autora, afín también a la ortografía de joserramón meléndes, que prefiere la transcripción fonética.
- ⁷ Todas las alusiones a la poesía de Dávila provienen de mi ensayo titulado «El demorado amor de *La querencia*, de Angela María Dávila», una conferencia leída a propósito del simposio internacional sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda en La Habana (Cuba), en noviembre de 2014.
- ⁸ Ver *Poesíai: Antología de la sospecha* (dos tomos) de joserramón meléndes, publicado como parte de su colección editorial, también fundada por este, y *De lengua, razón y cuerpo: nueve poetas puertorriqueñas*, de Áurea María Sotomayor, estudio y antología feminista publicada en el 1987 por el Instituto de Cultura Puertorriqueña. Jan Martínez y Néstor Barreto les llaman «Poetas de la Crisis». En *La nueva sensibilidad. Muestra de 9 poetas de la generación de la crisis*. Suplemento especial del periódico Diálogo de la Universidad de Puerto Rico.
- ⁹ Me remito a la definición de generación que uso en la antología antes citada. Allí concuerdo con Kristeva, que la define como «menos una cronología que un espacio significativo, un espacio mental de tipo corporal y deseante».
- ¹⁰ Reconocemos también como poesía boricua la poesía escrita en español, *spanglish* o inglés que se produce en los Estados Unidos y en la que hace acto de presencia –ritmo, sonido, temas– lo puertorriqueño cuando pensamos en ejemplos como Pietri, Laviera, Hernández Cruz, Esteves, Carmen Valle, Miguel Algarín, Arnaldo Sepúlveda, Julio Marzán, López Adorno, Martín Espada, Edwin Torres. Varias antologías registran esa relación que los hermana: *The Puerto Rican Poets* (Matilla/Silén. New York: Bantam Books, 1972), *Nuyorican Poetry. An Anthology of Puerto Rican Words and Feelings* Algarín/Piñero, New York: William Morrow and Co, 1975), *Los paraguas amarillos. Los poetas latinos en Nueva York* (Silén, Bilingual Press/Ediciones del Norte, 1983), *Inventing a Word: An Anthology of Twentieth-Century Puerto Rican Poetry* (Julio Marzán, Columbia University Press, 1980) y *Papirus de Babel. Antología de la poesía puertorriqueña en Nueva York* (Pedro López Adorno, San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991). Efraín Barradas registró esa relación en su antología *Herejes y mitificadores. Muestra de poesía puertorriqueña en Estados Unidos*. Barradas y Rafael Rodríguez. Río Piedras: Huracán, 1980.
- ¹¹ Sobre el *performance* en la poesía lírica puertorriqueña, ver mi ensayo «Cuerpo Caribe: entre el performance, la poesía (y el tono, su esplendor)». Conferencia leída en Bogotá en abril de 1998 en el foro «Poesía y poéticas emergentes», en la Universidad Javeriana. Publicado con las tipografías que el texto exige (el ensayo fluctúa entre la letra regular, la itálica, diferentes tamaños y letra negrita con el propósito de indicar diferentes y disímiles voces participantes en el diálogo) en *Nómada* 4, mayo de 1999, pp. 10-16. En lugar de dicotomías, el ensayo invita a pensar un diálogo en disputa, contrapunteado y sin sutura.
- ¹² Ver «Cartografía de prácticas y poéticas urbanas en la poesía puertorriqueña contemporánea: lugares pensados en futuro y «poesía del lugar». En *Escrituras en contrapunto*. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2015, pp. 104-147.
- ¹³ Respetamos la grafía del autor.
- ¹⁴ Ver mi antología y el prólogo a *Red de voces: poesía contemporánea puertorriqueña* (La Habana, Casa de las Américas, 2011) y el ensayo «Hipótesis sobre cuatro maneras de poetizar», en el volumen «Puerto Rico Caribe: Zonas poéticas del trauma», en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV #229, octubre-diciembre 2009, pp. 1039-1075, y un ensayo-prólogo al volumen sobre Poesía puertorriqueña trabajado para Biblioteca Ayacucho, aún sin publicar. Ver además, de Rubén González, *Crónica de tres décadas. Poesía puertorriqueña actual. De los sesenta a los ochenta*. San Juan: Editorial Universidad de Puerto Rico, 1989. También la crítica de esta poesía ha sido ejercida por los poetas mismos, a saber, José Luis Vega, joserramón meléndes, Lilliana Ramos Collado, Noel Luna, Juan Carlos Quintero Herencia, Juan Carlos Rodríguez, Rafael Acevedo, y de críticos como Rubén Ríos Ávila, Juan Gelpí e Ivette López Jiménez, entre otros. Notar que la enumeración no es exhaustiva y, lamentablemente, siempre quedan poetas fuera.
- ¹⁵ «Discurso sobre lírica y sociedad», en *Notas de literatura*, Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962, pp. 53-72. Énfasis suplido.

FRANCISCO MATOS PAOLI:

El discurso de la locura y la alegoría nacional

En la «Autobiografía espiritual» que escribió como prólogo a la compilación de su obra *Primeros libros poéticos*, Francisco Matos Paoli (Puerto Rico, 1915-2000) reconstruyó el medio siglo de su discurso poético como el trayecto de una vida pública¹. Esa articulación acendrada y grávida está hecha a nombre de una lección clásica: el discurrir vital es un acto pleno de potencialidad; esto es, los hechos con sentido son aquellos que prolongan su potencia convocatoria ejemplar. Por eso, lo vivido ya no pertenece a lo casual, sino a la figura que lo proyecta como un destino, tan anticipado como reconstruido. Esa figura es una alegoría, y su propuesta es romántica: contradecir el curso del tiempo con el decurso de un orden superior, que lo asume y perpetúa como historia de vida en el lenguaje salvado a la dispersión.

Los hechos son bien conocidos. En 1947, después de haber obtenido la Maestría de Artes y enseñado literatura española y puertorriqueña en la Universidad de Puerto Rico, Matos Paoli viaja a París para empezar el doctorado de letras en la Universidad de la Sorbona, pero de paso por Nueva York se encuentra con Pedro Albizu Campos. Escribe:

«Esta visita que le hice en Nueva York, acompañado del pintor José Antonio Torres Martinó, me afirmó en mi credo nacionalista. Don Pedro había salido de la Cárcel de Atlanta, donde el Imperialismo Yanqui pretendió exterminarlo como cadáver político. Mi credo nacionalista siempre ha estado en plena vivencia espiritual... Don Pedro era, no tanto un político de oficio, sino un Cristo puertorriqueño que defendía la libertad de la Patria a todo trance, sin miedo alguno. Decía él que el supremo valor del hombre es el valor. Don Pedro, creó, pues, una escuela de héroes y mártires» (XVIII).

Es sintomático del pensamiento alegórico de Matos Paoli que este encuentro se produzca en un espacio discursivo que cabría llamar territorio martiano. Desde Nueva York, Martí concibió su misión libertadora como un sacerdocio estoico y, sin duda, ejemplar. Matos Paoli inscribe su propia iniciación misional en esa tradición, y por eso llama «espiritual» a su autobiografía: el nacionalismo, nos dice, es un «credo» de la patria, laico y civil en sus desenlaces, pero espiritual y religioso en sus analogías internas. Albizu, anuncia, es un nuevo Mesías, pero su lección fundadora no es meramente política, sino alegórica: está hecha a nombre de un nuevo nacimiento, el nacer en nación –nacimiento doble: del sujeto en la comunidad, y de ésta en la tarea emancipadora–. Y así la nacionalidad reclamada es el comienzo del espacio público de la libertad.

Pero, ¿qué quiere decir el poeta cuando define al fundador – Pedro Albizu Campos: la piedra del alba en campos patrios, es un emblema inscrito ya en el lenguaje–, como Cristo puertorriqueño? La alegoría, en este caso, excede los contrastes retóricos de la ironía y prefiere los más radicales, la puesta a prueba del gesto histórico en el aura sublime; y este *pathos* de misión y martirio está gestado por la analogía –la figura que liga por dentro los términos contrarios–, que en esta poesía es de carácter litúrgico. Albizu es otro Cristo, el revolucionario, pero es sobre todo el ángel del sacrificio, como Martí, el héroe cultural que adelanta en la Escritura a la comunidad creyente, y lo hace desde su peregrinaje, con su encarcelamiento repetido y su muerte perpetuada. En la visión del poeta, Albizu es un fundador de estirpe martiana, sólo que el enemigo de Martí lo torna trágico, mientras que el enemigo de Albizu lo hace un agonista, un héroe del sacrificio sin desenlace. Por eso, la comunidad es una «escuela» paradójica, no una que produce la sociabilidad o sanciona la vida civil, sino una que gesta la hermandad del martirologio. Esta fundación de la comunidad como la inmanencia y la potencia míticas tiene correspondencias intrigantes con el pensamiento que sobre la comunidad contra-operativa ha elaborado el filósofo francés Jean-Luc Nancy en su tratado *La communauté désœuvrée* (1986), traducido como *The inoperative community*². Afirmar Nancy: «La comunidad es revelada en la muerte de los otros; por tanto, es siempre revelada a otros. La comunidad es siempre lo que toma lugar a través de otros y para otros. No es el espacio de los *egos*..., sino de los *Yôs* que son siempre otros (o de lo contrario son nada)» (XV). Y concluye: «[Una comunidad] es la presentación de la finitud y del irredimible exceso que hace seres finitos: su muerte, pero

también su nacimiento, y solo la comunidad puede presentarme mi nacimiento, y junto a ello mi imposibilidad de revivirlo como la imposibilidad de acceder a mi muerte» (XV). Estos son, justamente, los ejes que cruzarán la poesía de Matos Paoli, ejes del nacimiento y muerte, que al acontecer en el espacio latente de la nación forjan la comunión de la nacionalidad. Por eso, esta poesía se arriesga a lo más difícil: poner en tensión y aun trascender la dimensión referencial o literal del lenguaje, allí donde lo real es una dominación incólume y cerrada. El discurso poético debe poner a prueba las funciones del lenguaje, y el poema no puede ya perpetuar la lógica melancólica del lenguaje verosímil. Desde el comienzo, el poeta de la patria alegórica sabe que para proseguir la prédica redentora de Pedro Albizu la poesía requiere exceder la representación natural del mundo en el lenguaje: Puerto Rico, aparentemente, no cabe en el lenguaje literal y, más bien, se realiza en el lenguaje figurado, que acarrea la potencialidad ciudadana en la historia completa de su registro poético. Hasta la naturaleza, convertida en paisaje, a su vez convertido en huerta, que se torna en jardín, requiere de un habla que la haga más libre en el lenguaje. Por eso, esta poesía será un exceso figurado, una hipérbole sin vacío, una abundancia desencadenada. Recorre con ese asombro y suficiencia el vasto registro de las percepciones, perspectivas y representaciones: desde la pastoral hasta la épica, desde el simbolismo hasta el panegírico, desde la melancolía del luto hasta la fe barroca en lo empírico. Puerto Rico, para convertirse en patria, se convierte en jardín edénico y huerto comunitario, pero al mismo tiempo en cárcel, manicomio y cementerio. La isla de la melancolía y su virtualidad paradisíaca son un emblema doble de ausencia y presencia, de casa materna y páramo ajeno³.

En el gesto de trascender lo natural del habla para suscitar lo sobrenatural de la escritura, el hablar de Puerto Rico se convierte en poesía liberada de la lógica sancionada, gracias a la «locura» de un decir equivalente, figurativo, que hace del escenario metafórico su lugar de aliento, su espacio de albergue, y su materia nacida y renacida. Esta «locura» es multisistémica y refiere tanto la experiencia deshumanizadora de la cárcel como la insuficiencia del lenguaje incautado por una realidad dictaminada como sin salida; pero la «locura» remite también al desgarramiento de la lógica discursiva, de la secuencia formal, y pone en tensión la comunicación descifrada y pacificada. Esta locura de decir otra cosa, por lo tanto, se propone decirlo todo de nuevo, en otra clave, en una escena liberada y arriesgada donde el cuerpo verbal

simbólico se fragmenta para excluirse y se hace menos evidente, menos controlable, para subvertir el edificio establecido de la lectura inocente, aquella que confirma este mundo –un mundo sin patria– como único y fatal. Su obra, por lo mismo, tendrá como materia el «habla sublime» –hablar de Puerto Rico es un delirio– y hará de su registro una saga nacional, una heroica «Patriada».

Pero los hechos son más complejos, y su sumario no impide ver el descarnado drama que denuncian. En 1948 se declara una huelga de estudiantes en la Universidad y el poeta ve interrumpidos sus estudios en la Sorbona cuando, debido a su filiación política nacionalista, se le suprime la ayuda económica. Matos Paoli escribe que el rector Jaime Benítez terminó con esa ayuda, a consecuencia de lo cual volvió a Puerto Rico. El poeta cuenta luego que después de cinco años (1950-55) en la cárcel la Princesa, en cuyo encierro enloqueció, fue indultado por su propio carcelero, el gobernador Luis Muñoz Marín. En rigor, estuvo dos veces preso, ya que después de haber sido indultado en razón de su salud mental, volvió a ser arrestado en 1954 a consecuencias del ataque nacionalista al Congreso de los Estados Unidos. El año de su indulto definitivo, el rector Benítez le ofreció el cargo de Poeta Residente de la Universidad de Puerto Rico, con un sueldo más bien exiguo. Esta secuencia de espacios merecería un análisis detallado. La figura alegórica que conduce el relato autobiográfico anota la ironía sin hacerse cargo de la misma: los espacios de la cárcel y la universidad, como los de la rebelión nacionalista y la poesía que la prolonga, configuran una simetría de inclusiones que declara la peculiaridad de la cultura puertorriqueña, hecha tal vez de la simultaneidad de estos espacios interpolados, cuyas funciones de exclusión e inclusión delatan el carácter patriarcal del poder, por un lado, y la esfera pública de la cultura nacional, por otro. El nacionalista, por lo tanto, es castigado con la exclusión del sistema universitario y es recluso en la mudez de la cárcel. Pero siendo un poeta público, es exonerado con el puesto de una «residencia» más honorífica que otra cosa. Entre el lugar cerrado –la cárcel– y el lugar abierto –la Universidad–, el poeta desarrolla su obra como las estaciones de los espacios inclusivos, articulados por el lenguaje con que remite a ese mundo de sus culpas y penurias a nombre de la reconciliación superior de la Isla en el habla, de su mayor espacio abierto. Personajes, más que personas, de esta autobiografía espiritual, de este programa de vida resuelta poéticamente, el Gobernador y el Rector se diría que tienen su puesto de residentes en el poema de la locura puertorriqueña, en la parte irónica de esta improbable comunidad colonial.

Pues bien, en 1949 tiene lugar el acontecimiento histórico más paradójico de la vida narrada del poeta: es nombrado Secretario General del Partido Nacionalista en una asamblea general que tiene lugar en Arecibo. Que un lírico trascendentalista, imbuido todavía del idealismo religador de sujeto y mundo, haya sido elegido por una asamblea política como secretario de un partido revolucionario, anti-imperialista, que entró de inmediato a la lucha armada clandestina, podría ser de una ironía digna de la alegoría romántica, sino fuese, más bien, otro signo enigmático de esta vida del poeta buscando darle un contexto empírico a su canto nacional, a su tarea espiritual de alquimista de la tierra honda y la palabra en comunión. El Secretario del sacrificio se nos aparece poseído por su papel de rebelde radical, en el habla sin fisuras de una poesía de la benevolencia. Todavía resulta misteriosa la fe de los revolucionarios en la palabra esencial, aunque se diría que está también suscitada por la necesidad de encontrar un más allá del habla, el lugar de la poesía como liberación del lenguaje. Quizá si el nacionalismo es de por sí un esencialismo, el pensar revolucionario puede ser su exceso, y la poesía su discurso suprarreferencial. De cualquier modo, Matos Paoli recibe el encargo como otra señal de su papel de aeda de la nacionalidad inminente. Sólo que la revolución preparada por Albizu y Matos Paoli estalla en 1950 y es pronto sofocada, no sin cobrarse antes la vida de varios de los revolucionarios. Escribe: «A mí, como Secretario General, me echaron veinte años de presidio por haber pronunciado cuatro discursos incitando al derrocamiento del régimen a través de la lucha armada» (XVIII). Bien vista, esa frase lleva el peso de las evidencias, pero cada uno de sus términos es la parte que suma una hipérbole, una figura en *crescendo* que hace de lo empírico un exceso de virtualidad.

Lo que sigue es más determinante, y hasta urgido, sólo que el contexto se abre por dentro en un subtexto fracturado, el balbuceo de la locura. Nos dice el poeta:

«Yo fui a parar a la cárcel La Princesa. Estando en la celda La Escuelita, junto a Pedro Albizu Campos, Ramón Medina Ramírez y Pedro Ulises Pabón, no pude resistir el confinamiento solitario y como consecuencia fatal enloquecí, perdí la razón. Me acuerdo que tuve un altercado personal con Don Pedro Albizu Campos. Este no se había dado cuenta de que yo había enloquecido en la cárcel, debido a la presión psicológica del encierro y a las pésimas condiciones inhibitorias de toda prisión. El hombre ha nacido libre y no se concibe la angustia de su despersonalización en la cárcel» (XIX).

Esta es, seguramente, la parte más difícil de descifrar del relato autobiográfico, ya que está en el centro de la transformación del poeta: nos dice que en la cárcel –«en mis momentos lúcidos»– escribió *Luz de los héroes* (1954) y que, más tarde, cuando fue «trasladado a la Penitenciaría Insular de Río Piedras, al Oso Blanco» escribió *Canto nacional a Borinquen*, que permaneció inédito hasta su inclusión en la compilación de 1982. Con lo cual, no podemos sino entender que la cárcel convirtió a Francisco Matos Paoli en un poeta mayor. Paradójicamente, en la intimidad de su relato alegórico, late esta evidencia: haber perdido el lenguaje –en lo que él llama su «locura»– permitió la lucidez momentánea de estos dos libros de rara fuerza desgarrada que seguramente son de las más hondas y únicas meditaciones hechas en los bordes del lenguaje, en sus parajes sin retorno, entre la lucidez entrañable y el balbuceo sin sentido. Esa pérdida del lenguaje se ilustra también en el altercado con Albizu, quien seguramente no reparó en la gravedad del malestar del amigo porque su perturbación era más bien interna. *Canto de la locura*, escrito en 1961 y publicado al año siguiente es, en cambio, el libro escrito sobre el balbuceo de la locura, pero desde la perspectiva de su reconstrucción: es un «canto nacional –escribe el poeta– influido por la experiencia pasada de la locura» (XXI). Canta aquí la locura en el lenguaje fragmentario de su visión desarticulada, y volver al habla rota le devuelve al poeta la fuerza de recomenzar, más allá de su propio sistema, en el gran libro de su vida escrita. Es un libro insólito y, probablemente, único en nuestra lengua: la violencia interna de su habla revela una lucidez visionaria y un terror entrañable; está hecho de melancolía y desgarramiento, y lleva el raro goce de una iluminación doliente.

Lo que el poeta nos dice sobre su estado mental, treinta años después de los hechos, sugiere que su «locura» fue una crisis profunda que debe haber sido suficientemente evidente como para que, luego de las visitas e informe de un trabajador social enviado por el gobierno, se le indultara. Cuando salió, nos dice, fue recluso en «el Manicomio Insular. Lo llamo Manicomio y no Hospital de Psiquiatría porque fui alojado en un almacén de locos, sin esperanza alguna de recuperación de mi salud mental. En el Manicomio estuve varias veces recluso. Fui sometido a electrochoques, a la quimioterapia, a la psicoterapia, etc.». En este tratamiento no sabemos qué papel juega la quimioterapia, pero en cualquier caso se trata de un método brutal que bien podría sugerir el diagnóstico médico de la es-

quizofrenia. Un consuelo momentáneo aparece en esa pesadilla cuando el poeta descubre que Juan Ramón Jiménez «tenía residencia en casa de un psiquiatra, el Dr. Lamadrid, en este mismo Manicomio» (XX). El poeta, sin embargo, se reconoce curado gracias al arte y a la religión. En un sueño –nos cuenta– supo que sería curado por su devoción a la Virgen María. «Y así fue, en efecto» –sentencia–. Curiosamente, saberse curado lo devolvió al lenguaje cotidiano. Su poesía volvió a cambiar, y se expandió con una elocuencia absorta y fecunda, aunque ya sin el abismamiento de sus tres grandes libros de la cárcel. Esos libros corresponden a la derrota nacionalista en la saga de los héroes, a la crisis en el canto nacional, y al ajuste de cuentas con esa década desgarrada (1950-61) en el canto y desencanto de la locura. Conviene que veamos con algún detalle esas tres fases de la grandeza poética de este Matos Paoli agonista.

Luz de los héroes empieza con una «Acción de gracias del puertorriqueño,» que está dedicada «Al Amado de la Patria, Pedro Albizu Campos» en la que el poeta define los protocolos de su acto de comunicación desde la perspectiva de la religiosidad, en el marco de la colectividad y en la fusión de la historia y la vida interior. La letanía recorre los bienes de la criatura evangélica: «Padre, gracias te damos porque nos regalaste tu cielo en coral de isla amada. Y nos hiciste familiares de los lirios, las palomas y los corderos. Y nos hermosteaste para la sangre del sacrificio inocente». ¿Quién habla en este nosotros? En primer lugar, todos los puertorriqueños («Gracias por el Todo para todos», dice más adelante), lo que sustenta el nosotros en las sumas del colectivo que hace la palabra; en segundo lugar, el habitante de la abundancia paradisíaca, esto es, el sujeto dueño de la naturaleza pródiga («Y nos insertaste la palma real en nuestra carne como columna ideal de Tu Gloria»), lo que implica la ecuación del sujeto libre en su propio medio, una idea de estirpe martiana y emblema temprano de la diferencia americana; en tercer lugar, habla el nosotros de los héroes de la revuelta, los hijos del sacrificio («Por la sabiduría vencedora del dolor») que abren el horizonte de la libertad («la paz en libertad del sacrificio consumado»). Esta Acción de Gracias está fechada en «San Juan Bautista de Puerto Rico, Cárcel La Princesa, Alba del 3 de julio de 1951». Si como ha observado Paul de Man a partir de Walter Benjamin, la alegoría «pone el lenguaje de la retórica en lugar del lenguaje de la temporalidad», es porque la experiencia histórica deja de ser un tiempo simple y se convierte en una figura auto-reflexiva. Esto es, la realidad situada

y fechada de esta Acción de Gracias no es solamente histórica, sino que es un discurso totalizador, simbólico en su postulación y alegórico en su transformación. Todo se registra en ese doble eje en esta marca histórica: desde el nombre figurativo de un puerto que es rico en presencia, hasta un San Juan Bautista del mesianismo; desde una cárcel de nombre de fábula, que convierte al preso en el príncipe de un cuento legendario, hasta la hora de la escritura, la del alba, que remite a la serie poética de las albas tanto como a la primera oración del día, pero también a la promesa de la independencia política, al alba del nuevo tiempo civil. Y el 3 de julio es una fecha de ironía casual, ya que son las vísperas de la independencia de los Estados Unidos, que no debería celebrar el 4 de julio mientras mantiene un país sin libertad. Así trabaja el eje simbólico, por asociaciones en el campo semántico del mapa léxico que define al mundo. No menos poderosa es la figura alegórica que aquí se sostiene: la historia es la evidencia, pero su interpretación es más incontestable aún, ya que se define en la identidad cristiana de una comunidad hecha en la benevolencia y la oración. Lo cual deduce que los puertorriqueños adquieren esa identidad evangélica al reconocerse como comunidad. Es así la vida interior –y su habla enriquecida por la retórica sacra– lo que da sentido a la historia. Primero, porque no la extravía como casual y dispersa, sino que la asume como sacrificio y ofrenda. Segundo, porque esa interiorización de la historia es un acto político trascendente: nada es más genuino ni más legítimo que este deseo de libertad política, sostenido en los saberes de la fe y en las evidencias del dolor y alimentado por los bienes de la naturaleza –dictamen divino– y la generosidad popular –dictamen cultural–. Por ello, dice el poeta que en esta isla del discurso recuperado para el nosotros en comunión, la divinidad tiene su aire «más campesino»; y, en otra parte, dirá que aquí hay que «comer luz». Comer luz; insular es la metáfora que representa al sujeto de la abundancia puertorriqueña, equivalente a la metáfora china recuperada por José Lezama Lima cuando, en su propia isla paradisíaca, se preciaba de «mamar el cielo».

A propósito de la poesía de Yeats, el propio Paul de Man había advertido que la percepción del objeto y la conciencia de esa percepción reemplazaban al objeto en la imagen, pero a su vez esta imagen nos devolvía al objeto, convertido ahora en emblema, en figura ejemplar de un relato mayor. Este mecanismo, que es propio de la sustantivación del nombre y del esencialismo analógico, aparece fecundamente en esta poesía de la crisis y permite

que Matos Paoli no sólo resuelva la historia en la vida interior, sino que exceda el testimonio inmediato con la lección ejemplar y con la figuración aleatoria. En buena cuenta, los nombres de las cosas se vuelven partes de un relato traspuesto donde adquieren el valor de signos de la promesa revelada:

*en negro y gris: una flecha
de loma en loma tendida
y en resoles compartida!
¡El país del vuelo era!
En el panal, la primera
miel sin sombra deseada.
Y en la primera mirada,
la calandria mañanera. (187)*

Esta calandria que revela el cielo en su vuelo, anuncia el escenario del país paradisíaco, no sólo recobrado al pasado, sino al lenguaje: la «flecha» aquí une espacios, trama sentidos, desde el cuerpo de este pájaro emblemático que parte y reparte el alfabeto celeste de lo comunitario. La «rosada aurora» se abre –tornasol, resoles– como un primer día pleno. Asoma la miel, se abre la mirada: el panal y los ojos, como el sol y el pájaro, son también astros solares del primer día. El poema titulado «Cárcel» incluye esta cuarteta:

*Pesa la piedra muda:
los ángeles convoca.
Y me ronda la boca
una ausencia desnuda.*

He aquí el desafío mayor al sistema poético de Francisco Matos Paoli: cómo incorporar la cárcel, ese exceso de evidencia empírica, en una poesía que hace del nombre y la cosa el comienzo de una alegoría salvadora. Porque para que el sistema opere creativamente, todo lo que nombra tendría que sumarse al proyecto analógico, que procesa las antítesis como semejanzas. Primero es la simetría de la piedra como presencia muda frente a la boca enmudecida como ausencia. Pero ya en ese vacío amenazador un principio de imagen se insinúa: la piedra convoca ángeles, esto es, su desnudez es aérea; mientras que en la boca nace un rumor desnudo, una sílaba del vacío. Pero después, no nos sorprende comprobar que la cárcel se ha convertido nada menos que en «nido» y «panal», y es vencida por la mirada humana. Las palabras son capaces de desmontar el edificio para darle a sus piedras otra función, una vida nueva en la imagen de la promesa anunciada por «nido» y «panal.» Leemos:

*Sólo robo a tu nombre
la lancinante piedra
de fundar y fundar
¡la palabra del mar!*

La poesía es capaz de des-fundar la cárcel para, restando de su nombre una sílaba tras otra, liberar al mismo mundo encarcelado.

Siguen los poemas dedicados a los héroes, entre ellos algunos anónimos compañeros de la revuelta nacionalista, otros héroes tácitos de la lucha de liberación puertorriqueña, como José Martí, Pachín Marín y José de Diego. Pedro Albizu Campos ocupa el espacio de recuperaciones, desde la acción revolucionaria, pero también desde su función de maestro sacrificado. Uno de los poemas dedicados a Albizu no requiere ya mencionarlo porque lo designan las imágenes del héroe; ese poema concluye con esta declaración: «¡Padre, la luz de todos lo ha patriado!» esto es, la patria es sustancia de este héroe forjado por la suma luminosa del colectivo. No menos clara es la implicación desarrollada a lo largo de esta concepción pastoral de la nacionalidad: la patria no es sólo un lugar, sino un ser del estar; don del Padre, legado divino, la patria es el verbo hecho carne; es decir, el verbo conjugado: de «Padre» a «patriado» la conjugación se gesta en la mediación de ese «todos» de una comunidad que, ya lo sabemos, se funda en el lenguaje como acción de gracias: «Gracias por el Todo para todos». Juan Antonio Corretjer, en la reseña que hizo de este libro para el diario *El Mundo* el 31 de agosto de 1957, califica de «planteamiento litúrgico» a esta versión poética de la gesta nacionalista, y la sitúa en la tradición de la poesía patriótica puertorriqueña. Buscando poner en primer plano su origen político, Corretjer afirma: «La liturgia, a despecho de toda superficie, requiere un orden de razón que siga siendo razón por iluminada que sea». Solo que, haciendo suyo el legado revolucionario, este libro convierte a la derrota en sacrificio fundador, a la historia en comunidad religiosa, a la nacionalidad en comunión de la palabra redentora.

Canto nacional a Borinquen, escrito en 1955, lleva un breve prólogo de José Emilio González, fechado en marzo de 1956. No sabemos si permaneció inédito por su carácter nacionalista, aunque es un libro menos político y más dado al panegírico. Escrito en la cárcel, este libro –anuncia González–:

«Es la fusión integral de un sistema poético. Hélas ahí musicalmente entretajidas las estampas de Lares virginal, las revelaciones de la naturaleza en sus diversos escorzos, las agonías del pan, la luz

y la montaña, el cabrilleo ultraterreno de los pájaros, las aventuras de unas humildes herramientas –el cuatro, el güiro y la guitarra–, la ungida reverencia hacia la madre, las hermandades del amor y esa caricia tan protectora de porvenires con que el poeta habla a sus hijas. Gózase ahí esa mística trasmutación de toda vivencia que dota a esta lírica de una rara proximidad a lo arcangélico».

En efecto, este es un libro de largas recuperaciones, casi un «Remedio para melancólicos» que recorre la pastoral isleña, ese topos de la abundancia benéfica que el poema recobra como huerto familiar y como lenguaje del deleite contemplativo:

*Caminito de flores azoradas
me quedo en tu oro, margarita del alba.
Arremansado voy de las alondras que se comen el iris,
y ya imantado por el barro, ando
en la rojez perdida de las viñas. El cielo
está sobre la mano descendiendo
y su fruta invisible toma cuerpo
en la falda canora de Borinquen.
¡Oh corazón, te busco en los abriles, arguyo
con tu alto desvelo, de rodillas,
y me formo del céfiro total hasta la fuga de los ángeles!
He formado una frente
en Borinquen, la casta.
Pobrecito del cielo,
me repueblo en el alba.
Me aparezco sellado del mar.
Arde el tiempo. La copa
del árbol se refresca en la montaña.
El cristal ascendido de Borinquen,
en su boda de miel, una torre que avanza.
Es mejor el azul. Danza el rocío.
De besos primitivos, Borinquen se desgrana en las sedas
y sonrientes de la madrugada. (215-216)*

Ésta es la dicción pastoril y pastoral –arcadia insular, idilio regional– que prevalece en este libro. Lo notable no es que el poeta sublime aquí los términos encontrados de experiencia y lenguaje en una celebración del paisaje como lección reparadora. Lo notable está en que en los términos dados de su medio –su isla, sus imágenes, sus voces– el poeta pueda ser capaz de entretejer una historia de la contemplación puertorriqueña como la fuente de la naciona-

lidad sustantivada. En buena cuenta, logra con estas efusiones de claro goce poético levantar el repertorio del mito nacional como habla común y espacio compartido, como lenguaje capaz de humanizar el mundo al punto de hacerlo habitable, deseable y propio. De allí, en primer lugar, la intimidad del canto, su fecunda vena comunicativa; de allí, en seguida, los diminutivos, que intiman el diálogo, haciendo del mundo un lenguaje familiar; y de allí, en fin, la idea de otro recomienzo, en el alba y el canto, de un país mítico que es un proyecto edénico, donde los nombres y las cosas juegan a iluminarse mutuamente. El poeta es el «pobrecito del cielo» recordado por el nuevo día: «me repueblo en el alba». Otra vez, la identidad del poeta está dada por su calidad anunciadora del colectivo. Después del luto sobre los héroes, en este segundo libro la crisis ha cedido a la metáfora de los sentidos saciados por la música interior de una naturaleza que se realiza en el lenguaje. Ese diálogo es de mutuas intimidades. Escribe: «¿Cuándo hablamos, Borinquen? Porque del sol yo sé / su aylelolá...» (217). Y con idéntica ternura: «Borinquen, novia chiquitina» (238). Alimentada por la crisis, desde la cárcel, la poesía se levanta como la resolución mayor: «No hay vacío. Aún en la misma sed, / la patria brota...» (221). Toda la poesía, se diría, viene en auxilio del poeta, desde la épica medieval española, metáfora de la nacionalidad naciente, hasta Job agonista y Ulises de regreso a su hogar. «Borincano / soy, pero no tengo lar» (238), se lamenta el poeta, pero la literatura le da lumbre, la naturaleza materia, y la cultura popular los instrumentos para construir, en el canto, la casa fraterna, el albergue filial, la morada materna. Dudo que alguien haya escrito, desde la melancolía del presidio, un poema de afirmación vital tan clara como esta décima:

*Borinquen, cuando el camino
 en el cardo azul rebrota,
 ten presente aquella mota
 del azul tan diamantino.
 Que soy sabio y cristalino.
 Tejo otra grana en el alba.
 Y aposentado en la malva,
 doy mi rayo preferido.
 Porque, en ley, el mundo ha sido
 una madre que me salva. (222)*

Como un Martí más audaz que pusiera la lógica discursiva en suspenso, Matos Paoli suma aquí las imágenes de la gestación, de estirpe martiana, a los arabescos simbolistas, y las suficiencias

creacionistas a las entrevisiones míticas. En esa fecundidad nominal se anuncia la calidad salvadora de una patria materna, de una poética Patriada. El Cid cabalga en Puerto Rico, dando fin a su exilio.

Francisco Matos Paoli había adquirido su propia voz en largo diálogo con la poesía de su tiempo, sobre todo con la poesía de Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre y Jorge Guillén, con quienes comparte el carácter autoreflexivo del lenguaje poético, su acendramiento y riesgo en la asociación fecunda, su exploración verbal del objeto como parte de un lenguaje latente, todo lo cual postula una poética del conocimiento por la imagen. Quizá en ello pueda haber sido también importante la poesía de Emilio Prados, que convierte al paisaje en jardín filosófico, de goce visionario y tacto liviano. En París, cuenta el poeta en su «Autobiografía espiritual», descubrió a Mallarmé y tal vez en ese encuentro confirmó su tendencia a reemplazar las cosas por sus nombres o, mejor aún, por su analogía musical. Pero, además, la poesía de Matos Paoli se alimenta de las corrientes interiores de la gran tradición poética castellana, especialmente de la mística y el barroco. Por eso es que su libertad con la imagen nunca es vanguardista, se asienta, siempre, en la tradición interior del decir poético clásico y en la figuración de la hipérbole barroca. Así, el mundo es legible y decible en esta poesía, pero gracias a que es cifrable y descifrable: las voces que ensaya el poeta se levantan de la letra como de un pentagrama de variaciones felices. Es una voz que viene y vuelve de la poesía. Con todo, este diálogo se beneficia también de su propia parentela local y latinoamericana, desde José Martí y Rubén Darío hasta César Vallejo y Pablo Neruda. No podía ser de otro modo tratándose de una poesía hecha en la tácita noción de una familia poética coexistente en la potencialidad del acto poético, en la comunidad de la alabanza, en el trabajo común de forjar la dimensión lírica de la vida colectiva, la música interior de la civilidad en construcción. Es por eso que la poesía de Matos Paoli, a pesar de su apariencia ensimismada y su estética idealista, forma parte de un proyecto mayor, de profunda índole latinoamericana, que incluye las fundaciones en la imagen, las identidades de plenitud, los nombres de la emancipación; la utopía, en fin, de un lenguaje artístico capaz de transformar al sujeto latinoamericano en un creador pleno de su propia escena dialógica. Hoy podemos leer, quizá con más provecho, la pasión comunicativa de un poeta como Matos Paoli.

Si en este libro el poeta parece dialogar con la poesía americana de Pablo Neruda, más íntima parece su conversación con la poesía civil de César Vallejo, especialmente con *España, aparta de mí este cáliz*, que había sido reeditado por Juan Llerea en la editorial Séneca de México en 1940. Lo vemos en algunas fórmulas vallejianas que Matos Paoli adapta a su sistema:

Vallejo: «*el paladín en cuyo asalto cartesiano
tuvo un sudor de nube el paso llano*»
(«*Himno a los voluntarios de la República*»)

-

Matos Paoli: «*Y en la clara esperanza de la nube
hay un delirio de pausada cumbre*» (220)

*

Vallejo: «*Vámonos, pues, por eso, a comer yerba*»
(«*Intensidad y altura,*» *Poemas humanos*)

-

Matos Paoli: «*Y comeremos yerba en su inflexible amor*» (228)

*

Vallejo: «*Padre polvo que subes de España,
Dios te salve, libere y corone,
padre polvo que asciendes del alma*».
(«*Redoble fúnebre a los escombros de Durango*»)

-

Matos Paoli: «*Padre polvo, ceniza atribulada.
En derredor, el humo sin destino.
Y el barro que dormita en el camino
y se adhiere a una trágica pisada*» (236)

Hay algunos paralelos entre el gran poema de la crisis contemporánea –la Guerra Civil española como fractura de la conciencia moderna– y el canto nacional a Borinquen como resolución poética de la crisis de la razón nacionalista: fundamentalmente, la necesidad de pensar lo impensable, de representar lo irrepresentable, esto es, el intento vallejiano de una elegía sobre la Madre España caída en la orfandad de la matanza; y, 25 años más tarde, el intento matospaolino de responder a la crisis de la razón, en todos los sentidos, impuesta por el colonialismo y la pérdida de la libertad. Perder la nación es perder la razón, y si el canto de los héroes da cuenta de la saga de la derrota, este *Canto nacional a Borinquen* se propone nada menos que la salvación de Puerto Rico, es decir, preservar el canto, recobrar la nación, y custodiar el mito del origen. Frente al *Canto general* de Neruda, que procede por expansión históri-

ca americanista, Matos Paoli procede por condensación insular y hace que el mundo nazca otra vez de su patria, concebida como un primer edén civil, donde Puerto Rico se transmuta en Borinquen y donde las palabras conservan no la historia, sino el porvenir.

Edward Said recomienda un «pluralismo analítico» como la estrategia crítica para abordar el campo cultural de la nación, cuyo radio de significación se ha hecho menos esencialista y más narrativo, al punto que hoy se piensa que la nación es una construcción discursiva, un pacto imaginario, un consenso negociado⁴. Renan observó las grandes paradojas de la construcción nacional: que la unidad se obtuvo siempre por la fuerza, que cada derrota afirmó la unión italiana y cada victoria el fin del imperio turco, que no es la tierra ni la raza lo que hace a la nación, ni tampoco una sola lengua. Concluyó, a la altura dramática de su tema, que la nación es un principio espiritual⁵. Porque la nación se forja en el sufrimiento y el legado heroico del pasado y se reconoce tanto en la conciencia moral como en la demanda de compartir y consentir, en el reconocimiento de que la comunidad es más importante que el individuo. Hoy día creemos que la nación es el proceso de un diálogo, el espacio debatido de una permanente reinterpretación, y los acuerdos sucesivos de ampliar la concurrencia en la esfera pública y en la construcción de la ciudadanía, el proceso de la «ciudadanización» como identidad civil del sujeto político. También el nacionalismo ha sido ampliamente debatido y, no sin entusiasmo conservador, puesto en duda. Desde que Renan dictaminó que el principio moderno de la nacionalidad se funda en la revolución francesa hasta los actuales resposos repetidos por los heraldos de la globalización, la experiencia y la conceptualización de la nacionalidad han pasado de ser una conquista y un derecho a ser un arcaísmo disfuncional y un regionalismo irracionalista. Quienes han reemplazado a la nación comarcal con la idea del mercado global, llegan incluso a dictaminar que las minorías indígenas sólo pueden modernizarse o desaparecer. Por todo ello, las estrategias nacionales adoptan hoy discursos de diferencia y pertenencia más allá de las fronteras literales, en un mundo de naciones migrantes y nacionalidades negociadas; esas prácticas desmienten la autoritaria noción darwiniana de una globalidad homogenizadora.

En la tradición intelectual anti-colonialista y en la práctica post-colonial, la nación, la nacionalidad y el nacionalismo han sido instrumentos operativos, no sólo mitemas de origen y consolación regional, sino instrumentos operativos con los cuales reconstruir el tejido del presente, tantas veces fracturado por la violencia política

y el poder monopólico. El historiador Benedict Anderson observa, no sin cierta sorpresa, que los países latinoamericanos, en sus comunidades criollas, habían desarrollado muy temprano y mucho antes que Europa concepciones de su nacionalidad. Se pregunta el historiador por qué esta clase criolla, rica y poderosa, asumía que las poblaciones pobres, que a veces no hablaban español, eran sus conciudadanos y por qué estos criollos decidieron incluso inmolarse en las luchas de la independencia. Esa voluntad de sacrificio, concluye Anderson, «is food for thought»⁶.

Pues bien, ¿cómo leer en este debate acrecentado un alegato de la nacionalidad que se asume como discurso de la locura? ¿Qué lugar otorgarle a un libro como *Canto de la locura*, en el que Matos Paoli culmina su experiencia de la cárcel y el manicomio? Tal vez como la propuesta de una nación melancólica, esto es, la concepción de que la nacionalidad es un «vivir muriendo». Como afirma Kristeva, «en lugar de buscar el sentido de la desolación, reconocamos que sólo hay significado en lo desolado», lo cual convertiría a la obra de arte en la huella de una depresión «conquistada». Si el Eros –propone elocuentemente Kristeva– es la creación de lazos, el Tanatos es la desintegración de esos lazos, el fin de la comunión y la realización sociales⁷. Otra vez, este libro de Matos Paoli, como antes el cáliz español de Vallejo, demuestra que las definiciones y conceptualizaciones son lecturas dramáticas de la textualidad más compleja que trama una alegoría poética de la ausencia nacional. Aun si esa ausencia se revela como melancolía, como distancia y fractura entre la realidad y el deseo, entre lo literal –huella de muerte, según Lacan– y lo simbólico –articulación virtual–, el lenguaje poético convierte a esas huellas en ruta abismada de auscultación tanto interior como vivencial, tanto mítica como retórica. En buena cuenta, el arte de retramar el tejido verbal de lo nacional es a la vez historia de vida inmolada y estrategia de reafirmación frente a la crisis. Maurice Blanchot lo dice bien: «La ausencia de comunidad no es el fracaso de la comunidad: la ausencia pertenece a la comunidad como su momento extremo...»⁸. Es decir, esos extremos de vacío no niegan lo comunitario, lo demandan.

El libro de Matos Paoli empieza con una gran imagen de la melancolía: «este enorme quetzal de la nada», metáfora del sol, del «sol negro de la melancolía», según el emblema del héroe melancólico, el «desdichado» del poema de Nerval. «Tal vez Dios me libere / del arcoirizado tedio / de las nubes que pasan henchidas de aroma», concluye el poema, nombrando otra vez el tedio melancólico, pero también la puesta en crisis del principio armó-

nico de la estética clásica, frente a la cual se levanta esta poética de la periferia insular, entre la locura clínica y retórica o antiretórica. «Tenemos que enloquecer / extraer de nosotros mismos la raíz despavorida del cielo» –prosigue–, como si locura fuese un método. Y lo es, en efecto, en la magnífica retórica paulina: en alguna de las Epístolas, Pablo acude a la locura como perspectiva del discurso y anuncia que hablará «haciendo de loco», porque hablando «en locura» tal vez sea mejor oído por quienes atienden mejor a los locos. La sinrazón de la razón es un método; así, para persuadir a los irracionales, recobrándolos con la ironía al entendimiento y el acuerdo. El poeta asume su experiencia como una perspectiva del habla propia, en la cual primero la locura y el sacrificio después traman una ecuación:

*Acepto hasta la cárcel redomada, hasta el manicomio
en que el Diablo semeja un Desnacido en la madrugada
para crear más puro el Sacrificio. (321)*

El drama es la búsqueda de un significado que exceda a la experiencia y a la historia en un discurso restitutivo, capaz de darle al sujeto lugar en el nacimiento de la nación y en el renacimiento del poema. De allí el balbuceo interior, la angustia ya no de la locura misma, sino del significado de esta locura, que el poeta no se resigna a entender como pérdida del sentido, como desdicha o desamparo, y que busca articular a su religiosidad puesta a prueba, incapaz de darle todas las respuestas. Por lo mismo, se impone una convocación de los orígenes, una revisión severa y por eso menos lírica y más dramática de la fe y el candor, de las convicciones y las esperanzas. Confrontado por la herida melancólica, el poeta se despoja de sus instrumentos de consolación y pone a prueba la fuerza de su palabra religadora. Esta suerte de ejercicio espiritual, le devuelve una palabra menos ilusoria y más entrañada:

*Hay un nido sutil, hay un contacto
de rosas y de estrellas:
tal vez lo gratuito del hombre,
la aceleración frutal del mundo,
la carne rediviva
en los cruentos adioses.
[...]
Hace falta volver a la inocencia,
crear de la nada,
sostenerse en un hilo,*

*volcar en los ocasos
los puños encendidos,
hasta que la rosa sea estrella,
hasta que la estrella sea rosa. (332)*

Pocas veces la locura ha sido más lúcida, porque pocas veces un poeta que se llama a sí mismo «el Desvariante que dice y no dice» ha creído tanto y tan conmovedoramente en sus lectores, en nuestra capacidad de leer y creer. Por eso, creyendo tanto, pudo escribir a favor y en contra de la locura su propio epitafio como una promesa:

*Pero no podrán quitarme el desvariado sentir
que me imanta a las dalias caídas,
no me podrán quitar
esta sangre inocente que milita
en una isla avergonzada.*

Francisco Matos Paoli es el poeta más conmovedor. Convirtió su dolorosa nacionalidad en una delicada ofrenda.

¹ Matos Paoli, Francisco. *Primeros libros poéticos de Francisco Matos Paoli*. Ed. Joserramón Meléndes. Río Piedras, Puerto Rico: qeAse, 1982. Esta edición incluye ocho libros, un apéndice crítico y una bibliografía. José Emilio González es el editor y prologuista de una *Antología poética* de Matos Paoli (San Juan, P.R.: Editorial Universitaria, 1972). *Song of Mandes and other poems* de Francisco Matos Paoli es una traducción del *Canto de la locura* debida a Frances R. Aparicio (Pittsburgh: Latin American Review Press, 1985). Ángel Encarnación es autor de una bibliografía del poeta, «Francisco Matos Paoli: La poesía como constancia de la existencia», en *Revista de Estudios Hispánicos*, Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1980, 7, 181-199. Algunos ensayos sobre la obra del poeta se deben a José Ramón de la Torre, «Mundo y trasmundo en el Cancionero de Matos Paoli», en *Sin nombre*, Santurce, P.R., 1971, 2:1, 49-65; Manuel de la Puebla, «El compromiso poético de F.M.P.», en *Sin nombre*, 1978, 8:4, 10-27; Loreina Santos-Silva, «Llor del espacio de F.M.P.», en *Cuadernos Americanos*, México, 1978, 221, 240-242; Rafael Catalá, «Solidaridad política, histórica y religiosa en *Canto de la locura*», en *Mairena*, Puerto Rico, 1982, Invierno, 4:11-12, 79-86. Rafael A. González-Torres es autor del libro *La búsqueda de lo absoluto o la poesía de Francisco Matos Paoli*. San Juan: Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1978. Véase tam-

bién la entrevista que Manuel de la Puebla hizo al poeta y dio a conocer en su *Francisco Matos Paoli, poeta esencial*, Río Piedras, Ediciones Mairena, 1985.

² Nancy, Jean-Luc. *The Inoperative Community*. Edited by Peter Connor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

³ El ensayo más importante de Paul de Man sobre la alegoría es «The Rhetoric of Temporality», en *Blindness and Insight*. Introduction by Wlad Godzich, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, 187-228. Véase también su *Allegories of Reading*, eds. Lindsay Waters and Wlad Godzich, New Haven: Yale University Press, 1979.

⁴ Edward Said ha comentado las interacciones de exilio y nacionalismo en la compilación de sus ensayos, *Reflections on Exile*, Cambridge: Harvard University Press, 2000.

⁵ El clásico ensayo de Ernest Renan, «¿Qué es la nación?» está incluido en Homi K. Bhabha, ed. *Nation and Narration*, Londres: Routledge, 1990.

⁶ Anderson, Benedict. *Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.

⁷ Kristeva, Julia. *Black Sun: Depression and Melancholia*. New York: Columbia University Press, 1989.

⁸ Blanchot, Maurice. *The Unknowable Community*. New York: Station Hill Press, 1988.

LA ESCRITURA ENSAYÍSTICA

Panorama en Puerto Rico

La literatura puertorriqueña ocupa un lugar peculiar en relación con las otras literaturas latinoamericanas. A diferencia de lo que ha sucedido en otros países vecinos, en Puerto Rico se ha desarrollado una literatura nacional sin haberse consolidado un Estado nacional soberano. La experiencia histórica del colonialismo –primero colonia española, más tarde colonia de los Estados Unidos– ayuda a explicar una buena parte de los rasgos de la literatura puertorriqueña. En cierto modo, la tradición literaria que se inicia en el siglo XIX y se consolida a lo largo del XX ha hecho las veces del Estado nacional que no existe. Podría decirse que los clásicos de esa literatura y las reescrituras que de ellos se llevan a cabo se asemejan a la constitución nacional de la cual carece el país. Esta situación no ha impedido, sin embargo, que se produzca otra línea dentro de esa literatura que es más experimental y que no se limita a representar la sociedad puertorriqueña o a responder al colonialismo. Y esta otra línea se articula desde las etapas iniciales de la literatura puertorriqueña en el siglo XIX. Entre estos dos polos se traba, en buena medida, el devenir histórico de la literatura en Puerto Rico. Este vaivén ha marcado también dos estéticas que alternan, no sin momentos de hibridismo, en la literatura puertorriqueña: por un lado, una clara filiación a las estéticas realistas y, por el otro, la exploración de las posibilidades que brindan, entre otras, las literaturas fantásticas, la sátira y las experimentaciones vanguardistas.

En el siglo XIX, el desarrollo de la incipiente producción literaria se dio principalmente entre las clases medias del país. La literatura puertorriqueña surge a mediados de siglo, concretamente con una colección de textos que publican once estudiantes en España y que recogieron bajo el título de *Aguinaldo puertorriqueño* en 1843. Un dato histórico que marca el desarrollo inicial de la literatura puertorriqueña es la lucha por lograr reformas de diversa índole en la colonia española. Igualmente, se produjo un movimiento separatista que desembocó en el Grito de Lares en 1868, iniciativa que las autoridades españolas reprimieron rápidamente. Muchos de los dirigentes de estos grupos pagaron con el destierro su participación en ellos. El sector más liberal de estos grupos abogó por la abolición de la esclavitud, la cual se logró finalmente en 1873. Es precisamente en esa lucha por la abolición donde radica, según Silvia Álvarez Curbelo, uno de los ejes principales de la modernidad política en el Puerto Rico del siglo XIX (95-152). En esa década de los setenta surgen los primeros partidos políticos: el Partido Liberal Reformista y el Partido Liberal Conservador (Scarano 512). En la próxima década se funda el Partido Autonomista Puertorriqueño.

La educación es uno de los renglones que se vio más afectado a lo largo del siglo XIX. La metrópoli no propició su desarrollo; más bien demoró y puso obstáculos a los nombramientos de maestros puertorriqueños (Castro Arroyo y Luque de Sánchez 192). La Iglesia católica creó una entidad que propició el desarrollo de la educación: el Seminario Conciliar de San Ildefonso, fundado en 1832. Por varios años, fue el único centro de educación secundaria que había en Puerto Rico. Sus estudiantes se formaban para el sacerdocio y también para otras carreras. Allí estudiaron las dos figuras fundamentales de los inicios de la literatura puertorriqueña: Manuel A. Alonso (1822-1889) y Alejandro Tapia y Rivera (1826-1882). En el Seminario se luchó por crear un colegio en el cual se pudieran cursar estudios universitarios. Surge la idea de implantar un Colegio Central, proyecto que se topó con la oposición de las autoridades de la corona. En las postrimerías del siglo XIX, un porcentaje bajo de la población podía leer y escribir. Los reclamos acerca de las carencias educativas fueron una constante del siglo desde la participación de los diputados a las cortes españolas en las primeras dos décadas. La corona se negó en todo momento a fundar universidades.

Una de las dos figuras fundamentales de los inicios de la literatura puertorriqueña es Manuel A. Alonso, cuya obra *El gíbaro* se publica en 1849 y se reedita de manera aumentada en 1882-1883. Se trata, principalmente, de una serie de cuadros costumbristas que se acercan en varios momentos a la prosa expositiva. Alonso era hijo de un militar español, pero se va a caracterizar por ser liberal y favorecer las reformas para la sociedad puertorriqueña. Se afilia, de cierto modo, al costumbrismo crítico de Mariano José de Larra, pues, al igual que su precursor español, parte de las costumbres para enjuiciar y criticar los defectos o limitaciones de una sociedad. En el ámbito puertorriqueño del siglo XIX, un contexto colonial, el costumbrismo puede tener otra función: presentar las costumbres puertorriqueñas como una manera de diferenciarse de la metrópoli. Se produce aquí un gesto que se repetirá en muchos otros textos de la literatura puertorriqueña: la afirmación de una identidad cultural. La preocupación por la educación de los puertorriqueños se transparenta de manera singular en *El gíbaro*. La educación es una de las instituciones que hace falta reformar y mejorar en el Puerto Rico decimonónico. Alonso expresa las deficiencias de la educación en la sociedad colonial, al tiempo que plantea una especie de programa de reforma de la educación. Ante la negativa de España de establecer universidades en Puerto Rico por temor a que se convirtieran en focos de disidencia, Alonso propone que se centralice la educación en un colegio ubicado en la capital. Recomienda, igualmente, darle importancia a la agricultura en la educación. *El gíbaro* cobra también significación en la medida en que, a partir de su publicación, se produce en Puerto Rico una línea en la literatura en la cual interesan tanto la temática de la identidad cultural como la posibilidad de definir quién es y cómo es el puertorriqueño. A pesar de la diversidad temática que abarcan estos cuadros de costumbres, la crítica posterior va a destacar su inscripción de la figura del jíbaro o campesino puertorriqueño.

Además de su gran relevancia como escritor, Alejandro Tapia y Rivera realizó uno de los primeros esfuerzos por recopilar las fuentes históricas de Puerto Rico. Como muy bien ha planteado Marta Aponte Alsina, Tapia y Rivera es un ejemplo cabal del polígrafo decimonónico. Cultivó una amplia gama de géneros y textualidades: el drama, la poesía, la novela y la memoria. Fue, asimismo, uno de los fundadores del Ateneo Puertorriqueño, institución que, en distintos momentos de su historia, se ha

caracterizado por ser un espacio de debate intelectual, en un país en el cual escaseaban las libertades o las posibilidades de una esfera pública amplia. A pesar de no ser partidario de la independencia de Puerto Rico, Tapia fue perseguido por gobernadores españoles y una parte integral de su vida transcurrió en el destierro, experiencia que compartió con otros intelectuales y escritores puertorriqueños del siglo XIX.

En la zona fronteriza entre la historia y la literatura se encuentra *Mis memorias*, de Tapia. Como suele suceder en otros textos hispanoamericanos del siglo XIX, el elemento expositivo y ensayístico figura mezclado o en un claro hibridismo con otros elementos. En este texto que Tapia comienza a escribir alrededor de 1880 –y que se publica en 1928, por gestión de un hijo del autor– se evoca todo un periodo del siglo XIX en Puerto Rico. Este destaque del componente histórico ha inclinado las interpretaciones hacia el lado de la historia. Sin embargo, es de igual modo pertinente la inscripción del yo que rememora y que suele ser un tanto contenido y pudoroso en este texto de Tapia. En su rememoración, tiende a minimizar las experiencias íntimas. Rico en digresiones, *Mis memorias* se detiene tanto en el pasado personal como en los episodios de la vida puertorriqueña. Acercándose a las formas expositivas, a menudo se señalan y critican las limitaciones que imperaron en la colonia española, tales como la escasez de escuelas, periódicos, comercio y mejores caminos. Lamenta, asimismo, las facultades omnímodas de los gobernadores militares.

Hijo de español y dominicana, Eugenio María de Hostos (1839-1903) inicia su carrera literaria y política en Madrid. Allí cursó estudios de derecho, que no llegó a concluir, en parte, por no estar de acuerdo con la metodología de la enseñanza universitaria a la cual se sometió. Durante su estadía en la capital española, tomó parte de las actividades que se desarrollaron en el Ateneo de Madrid. Al no hallar apoyo en la capital española para la independencia de Cuba y Puerto Rico, parte hacia París y, más tarde, hacia Nueva York. Viajó por distintos países latinoamericanos y residió en la República Dominicana y Chile.

El tratado fue otra de las formas expositivas que se produjeron en Hispanoamérica a lo largo del siglo XIX y que van prefigurando el surgimiento de la ensayística. De la amplia obra de Hostos se destaca el tratado *Moral social*, finalizado en 1888 y publicado en 1906. A pesar de la diferencia que media entre su novela *La peregrinación de Bayoán* y su tratado *Moral social*,

hay grandes semejanzas entre ambos: la función ordenadora y refrenadora, la lucha del individuo consigo mismo, la moral social como un elemento que liga al hombre no solo con su realidad nacional, sino con una realidad más amplia. La *Moral social* es uno de los productos de la labor docente que realizó Hostos en la República Dominicana entre 1879 y 1888. Allí fundó la primera Escuela Normal de Maestros de ese país. Junto con el *Tratado de sociología*, libro que se encargaron de publicar sus alumnos dominicanos póstumamente en 1904, la *Moral social* contribuyó al desarrollo de la sociología en América Latina. Hostos escribe este libro en el que se evidencia su preocupación por el futuro de la moral y la pedagogía, así como por los principios morales que deben imperar en las nuevas naciones hispanoamericanas. De manera semejante a lo que sucede en la obra de Andrés Bello o Domingo Faustino Sarmiento, existe en Hostos una oposición a distintas formas de desorden o anarquía: lingüística, en uno y política, en el otro. Al igual que otros tratados gestados durante el período de formación nacional, la *Moral social* tiene como meta el fortalecer un aspecto particular de las jóvenes repúblicas hispanoamericanas: la moral de sus habitantes. En la *Moral social*, Hostos incorpora de manera crítica dos corrientes de pensamiento de la época: el krausismo español y el positivismo. Del krausismo se integran la fe en el poder transformador de la educación, el racionalismo y el espíritu laico. Como parte de sus años formativos en España, Hostos se familiarizó con la adaptación de los planteamientos de Karl Friedrich Krause que divulgó el pensador y educador español Julián Sanz del Río. Esas ideas se podían escuchar también en el Ateneo de Madrid al cual acudía Hostos durante la década del sesenta.

Otra de las figuras destacadas en la historia de las letras puertorriqueñas fue Salvador Brau (1842-1912), autor de *Disquisiciones sociológicas* (1886). Ensayista y novelista, Brau es uno de los primeros representantes de la sociología antillana. Cabe recordar que en la segunda mitad del siglo XIX el positivismo influyó de manera considerable en las instituciones educativas de América Latina, una de cuyas materias de estudio va a ser precisamente la sociología. El pensamiento de Brau remite a las ideas y la visión de la clase de los hacendados puertorriqueños: este grupo actúa a manera de padres figurados y protectores. Brau va a obrar como conciliador entre la clase de los propietarios y la de los jornaleros. Ángel G. Quintero Rivera

ha estudiado esa retórica conciliadora en la obra de Brau. En el campo de la literatura puertorriqueña, asistimos, con la obra de Brau, a uno de los primeros momentos del desarrollo de un pensamiento paternalista que otros escritores van a ampliar y prolongar. En su ensayo *Las clases jornaleras*, se advierte un gesto dirigido a abordar la sociedad como totalidad a partir del concepto de raza, destacándose el predominio «civilizador» del elemento europeo. En esta repartición, les tocan a los componentes indígenas y africanos la carencia de fuerza moral. Por otro lado, al determinismo climatológico opone Brau la presencia de la educación como fuerza que contrarresta las fuerzas enervantes del clima. En este discurso ordenador que privilegia el trabajo y la actividad productiva, dos de las grandes enfermedades sociales son el juego, el cual caracteriza Brau como un cáncer, y la vagancia, la cual condena haciéndose eco de las palabras de Concepción Arenal. Al igual que en la novelística naturalista, en la ensayística de Brau se insiste en la importancia de la salud, la higiene y el régimen alimenticio para la población campesina. Igualmente importante fue su labor como historiador, la cual María Teresa Cortés Zavala ha estudiado con detenimiento: se lo considera el iniciador de la historiografía puertorriqueña. Su *Historia de Puerto Rico* (1904) fue muy influyente en las primeras décadas del siglo XX.

La invasión militar que lleva a cabo Estados Unidos en Puerto Rico, acaecida en julio de 1898 en el marco de la Guerra Hispano Cubana Norteamericana, repercutió muy pronto en el terreno literario y cultural. A la imposición política se añadió la incertidumbre cultural. El nuevo imperio impuso la enseñanza pública en lengua inglesa, fenómeno que no tuvo éxito a pesar de que se mantuvo hasta fines de la década del cuarenta del s. XX. En la historia literaria puertorriqueña, la Generación del Treinta ocupa un lugar muy destacado. Con los integrantes de este grupo se consolida en Puerto Rico un campo cultural e intelectual propiamente moderno. Son responsables, además, de la articulación de un canon o tradición literaria. En ese grupo de escritores e intelectuales se produce, por un lado, una reacción clara y directa a la intervención norteamericana. En esta generación, que en más de un sentido es análoga a la Generación del 98 en España, el análisis de la cultura nacional y sus diversos componentes es uno de los aspectos axiales. Crearán textos en los cuales se da una afirmación de distintos aspectos de la identidad cultural, racial y de género. Coexisten en este grupo proyectos

literarios y culturales muy diversos: el destaque de la herencia española, en la ensayística de Antonio S. Pedreira (1899-1939), alterna con la exploración de la herencia africana en la poesía de Luis Palés Matos (1898-1959), con el entronque y la filiación del legado indígena en Juan Antonio Corretjer (1908-1985) o con la defensa de la lengua española como indicio privilegiado de la identidad en las ensayistas Margot Arce de Vázquez (1904-1990) y Nilita Vientós Gastón (1903-1989). En el campo de la crítica literaria, se destaca Concha Meléndez, (1895-1983), quien se formó en la Universidad Nacional de México y fue una de las primeras especialistas de la literatura hispanoamericana a nivel internacional. Entre la producción de este momento, se distingue la obra ensayística de Antonio S. Pedreira. Su ensayo *Insularismo: ensayos de interpretación puertorriqueña*, publicado en 1934 y muy marcado por el diálogo con la prosa ensayística de José Ortega y Gasset, presenta una interpretación de la historia y la cultura puertorriqueñas. El Ortega y Gasset de *España invertebrada* y *La rebelión de las masas* se transparenta en varios momentos de la prosa de Pedreira. En la obra de su precursor español encuentra Pedreira un modelo del intelectual que defiende la alta cultura frente a los vertiginosos cambios de las sociedades modernas. A pesar de su racismo, presente en la minimización de la aportación cultural de los puertorriqueños de origen africano, su misoginia, su determinismo geográfico y su esencialismo, *Insularismo* se ha convertido en un clásico de la literatura puertorriqueña. Hasta entradas las décadas de los setenta y ochenta, varios textos literarios dialogan y polemizan con el clásico de Pedreira.

Otra corriente ensayística, un poco anterior y más vinculada a la prensa, es la que representa Nemesio R. Canales (1878-1923), quien fue abogado y periodista. Desde las columnas de un periódico dio a conocer los textos ensayísticos breves e incisivos que luego se convertirían, en 1913, en su libro *Paliques*. A diferencia de Pedreira, Canales privilegia múltiples aspectos de la vida cotidiana puertorriqueña. Su prosa periodística no es ajena, por cierto, a los registros orales de la lengua. De igual modo, se articula a partir del humor, elemento poco frecuente en la ensayística de la Generación del Treinta.

A medida que se desarrolla la primera mitad del siglo XX, van articulándose dos corrientes de un nacionalismo puertorriqueño: una de orden político, que tendrá en el abogado y periodista Pedro Albizu Campos (1893-1965) a su máximo exponen-

te, y otra del orden cultural, que estará emblematizada en figuras tales como Pedreira, quien fallece de manera prematura en 1939. El Partido Nacionalista Puertorriqueño se funda en 1922 con un claro fin de establecer una república libre. A diferencia de otros sectores nacionalistas, Albizu Campos defiende tanto la resistencia pacífica como la lucha armada (Scarano 795). A lo largo de las décadas del treinta y cuarenta se producen varios enfrentamientos armados entre los nacionalistas y la policía o entre los nacionalistas y las autoridades norteamericanas. Ante las acusaciones del nacionalismo político acerca de la condición colonial de Puerto Rico, el Estado colonial concibe, en 1952, una constitución y un estatuto político denominado Estado Libre Asociado que, a pesar de que se alegaba que constituía una fórmula no colonial, no alteró en lo fundamental el vínculo colonial de Puerto Rico a los Estados Unidos.

Poco después del medio siglo se publica uno de los libros de ensayos más polémicos del siglo XX: *El puertorriqueño dócil (literatura y realidad psicológica)* (1960), de René Marqués (1919-1979). Al igual que sucede en otros países de América Latina, este ensayo cultural reacciona contra los procesos de modernización que se habían desarrollado desde la década de los cuarenta. Frente a la ineptitud del Estado colonial, Marqués destaca la lucidez y la capacidad crítica de la literatura escrita por su generación, marcada por un claro enfrentamiento a las políticas del Estado colonial. En una prosa ensayística particularmente sarcástica, Marqués pone en entredicho la utopía industrial que había defendido el Partido Popular Democrático desde los cuarenta, década en la cual llega al poder. Echando mano de conceptos del psicoanálisis, el ensayista plantea la existencia de la docilidad en los habitantes de Puerto Rico, idea que será, a su vez, refutada en la próxima década.

El ámbito político y económico sufre unas transformaciones sustanciales en la década de los sesenta, pues ya para 1968 comienza la crisis del modelo desarrollista que había lanzado el Partido Popular Democrático. Una de las fallas del desarrollismo puertorriqueño había sido la dependencia excesiva en el capital extranjero. En la década de los setenta, la impugnación de ese modelo se dio también por parte de un activismo estudiantil, obrero, comunitario y ecológico y, en menor escala, gay y feminista. Como han señalado César J. Ayala y Rafael Bernabe, con este activismo múltiple se producía un claro giro frente al consenso que había logrado imponer el Partido Popular De-

mocrático acerca de su ideología del progreso en décadas anteriores (237).

En la obra de figuras como Juan Ángel Silén (1938) –por ejemplo, en *Hacia una visión positiva del puertorriqueño* (1970)– se cuestiona la ideología de la docilidad que había presentado la ensayística del nacionalismo cultural, desde Pedreira hasta René Marqués. Década de grandes innovaciones y cuestionamientos en el campo de la literatura, la del setenta tiene en el libro de Isabelo Zenón Cruz (1939-2002) *Narciso descubre su trasero* (1974), una obra ensayística en la cual se impugna una visión hispanófila de la cultura a la vez que se cuestiona la exclusión de la herencia africana en Puerto Rico que ha existido en el campo cultural. Al decir de Magali Roy-Féquièrre, en su libro de ensayos, Zenón Cruz dialoga con las teorías anticoloniales de Frantz Fanon y Albert Memmi que se centran en los efectos psicológicos del colonialismo (Roy-Féquièrre 18). Por otro lado, luego de un largo exilio mexicano, en 1979, José Luis González (1926-1996), quien había ocupado un lugar protagónico en el cultivo del cuento en las décadas del cuarenta y cincuenta, da a conocer un ensayo clave de la literatura puertorriqueña de la segunda mitad del siglo XX: *El país de cuatro pisos*. Sirviéndose de una metáfora arquitectónica, González caracteriza la historia cultural y política de Puerto Rico estableciendo una analogía con una estructura a la cual se le añaden pisos que, en este caso, aluden a la composición étnica y de clase que ha marcado el país. Igualmente polémico que sus antecesores puertorriqueños en el género del ensayo, entre los cuales se encuentran Pedreira y René Marqués, González, sin embargo, obra un giro considerable al resaltar la herencia cultural africana y la aportación de las clases trabajadoras a la cultura puertorriqueña. Malena Rodríguez Castro ha visto con lucidez la importancia de este ensayo: cierra el conjunto de la ensayística de interpretación nacional que arranca con Pedreira en 1934.

Los procesos migratorios a Estados Unidos, que se inician en el s. XIX y se intensifican en las décadas del cuarenta y el cincuenta del s. XX, gracias al plan de desarrollo económico que impulsó el Estado colonial, han generado una producción cultural puertorriqueña de la diáspora que se caracteriza por su diversidad y vitalidad. Escrita en español, en inglés o alternando códigos lingüísticos, esta literatura es, en buena medida, una rama de la literatura puertorriqueña, independientemente de la lengua en la que se elabore.

En el espacio de la emigración también se produjo, a principios de la década del ochenta, uno de los primeros cuestionamientos de la tradición cultural nacionalista que se había canalizado a través del ensayo desde los años treinta. El ensayo de Juan Flores (1943-2014), *Insularismo e ideología burguesa* (1980), premiado en el certamen de Casa de las Américas en Cuba, es una de las primeras lecturas impugnadoras de la tradición hispanófila y de élite que tuvo en el ensayo de Antonio S. Pedreira una de sus expresiones más cabales. En el texto de Flores no sólo se destacan los interlocutores de un pensamiento de élite que hay en la obra de Pedreira, entre los cuales se encuentran José Ortega y Gasset y Oswald Spengler, sino que también se estudian los aspectos más polémicos y discutibles del clásico de Pedreira. Flores ha sido, de igual modo, uno de los críticos e historiadores principales de la literatura puertorriqueña de la diáspora.

En la década de los noventa, se produjo una ensayística académica de la autoría de estudiosos de la literatura, la historia y la cultura. En las revistas culturales *Bordes*, *Nómada* y *Posdata*, publicaciones independientes generadas por docentes universitarios, se debatió el polémico tema de la posmodernidad en su enfrentamiento a la ensayística y la literatura del nacionalismo cultural de décadas anteriores. Elsa Noya, en un lúcido libro de reciente publicación dedicado a este tema, así como Carmen Centeno Añeses, han explorado a fondo las implicaciones de esta polémica, así como su contextualización.

Seguir de cerca una selección de gestos de la cultura puertorriqueña –desde 1898 hasta el momento actual– en su rica pluralidad, es uno de los aspectos axiales de *El arte de bregar* (2000) de Arcadio Díaz Quiñones (1940). En lugar de exponer afirmaciones contundentes a partir de un qué somos o un cómo somos, este libro de ensayos elabora un cuidadoso mosaico de posibilidades a partir del qué hacemos o del qué hemos hecho en nuestra historia cultural de los últimos cien años. Se reflexiona sobre gestos que desencadenan un diálogo tenso a lo largo del desarrollo de la cultura moderna en Puerto Rico. Esta forma de exponer sobre la cultura y de recuperar distintos planos y subjetividades que practica Díaz Quiñones supone, en primer lugar, un deseo de captar y leer actos significativos del acontecer histórico, y, en segundo lugar, el alterar considerablemente todo un sector de la ensayística puertorriqueña del s. XX que se empecinó con la búsqueda de una identidad estable o fija.

Ante la difícil tarea de abordar la cultura moderna puertorriqueña, Díaz Quiñones parte, como la mejor ensayística, de una paradoja: de un complejo lugar común. «Bregar» es un acto de habla que entraña un uso múltiple de la lengua que se ha desarrollado en Puerto Rico de manera paralela a las distintas etapas de la modernización. El mosaico ensayístico inicial de este libro no hace sino dramatizar que el verbo «bregar», sin dejar de ser un gesto y un acto, recorre todos los sectores sociales y geográficos del Puerto Rico moderno: desde el habla de un puertorriqueño de la isla de Manhattan hasta las ambigüedades del sujeto colonial Muñoz Marín; desde la ejecutoria de un pelotero emigrado hasta los textos de una escritora de la emigración. El trabajo, el gozo erótico y la negociación espiritual y social son tres manifestaciones concretas de ese infinitivo.

Muy variado y claramente híbrido resulta el panorama de la ensayística puertorriqueña en las últimas décadas del s. XX y comienzos del XXI. Varios narradores y narradoras han publicado libros importantes de crónicas urbanas que colindan con la escritura expositiva, así como de periodismo de opinión, en los cuales se representa la complejidad de la sociedad urbana contemporánea: sobresalen, entre otros y otras, Edgardo Rodríguez Juliá (1948) con *Las tribulaciones de Jonás* (1981), *El entierro de Cortijo* (1983) y *San Juan, ciudad soñada* (2005), Mayra Montero (1952) con *Aguaceros dispersos* (1996) y Ana Lydia Vega (1946) con *Mirada de doble filo* (2008). En otros casos, la hibridez se manifiesta en la convivencia de la poesía y la prosa expositiva en un mismo libro, como es el caso de *Techo a dos aguas* (1998), de José Luis Vega (1948). De igual modo, el novelista, fotógrafo y artista Eduardo Lalo (1960) se ha destacado con varios libros de naturaleza híbrida, entre el arte y la escritura literaria, en los cuales se representa el espacio urbano, entre los cuales cabe mencionar *Los pies de San Juan* (2002). *Sobre piel y papel* (2005), de la narradora y poeta Mayra Santos Febres (1966), explora la relación entre cuerpo y escritura, entre otros aspectos.

En la década actual, la escritura ensayística ha vuelto a encontrar albergue en el híbrido género de las crónicas urbanas. El desarrollo de esta modalidad se ha intensificado en los últimos años con un marcado interés por representar el carácter aleatorio de la vida cotidiana. Es lo que se observa en dos notables libros recientes: *Todo lo que no acontece igual (crónicas y comentarios)* (2015), de Guillermo Rebollo Gil (1979) y *Del desorden*

habitual de las cosas (2015), de Sofía Irene Cardona (1962), Mari Mari Narváez (1977), Ana Teresa Pérez-Leroux (1962) y Vanessa Vilches Norat (1963).

Plural desde sus inicios, interesada en afirmar la identidad cultural así como en problematizarla, la literatura puertorriqueña ha sabido, de igual modo, explorar parcelas de experimentación formal e ideológica. Producida tanto en una sociedad colonial cuyo futuro político es incierto como en una diáspora rica en producción cultural, en una diversidad de registros del castellano caribeño, así como en inglés y en la alternancia de códigos lingüísticos, la literatura puertorriqueña constituye una de las escrituras más desafiantes en el *corpus* de las literaturas latinoamericanas. Una parte de ese carácter peculiar remite a las formas ensayísticas que en ella se han desarrollado. Sin duda, se trata de una literatura que nos obliga a repensar los lugares comunes por los que suelen transitar, no sin tropiezos, tanto la historia literaria como la noción de literatura nacional.

NOTA

Estas páginas se basan en un ensayo más amplio, de mi autoría, que lleva como título «Literatura puertorriqueña», publicado en el libro colectivo *Historia de Puerto Rico* (Coord. Luis E. González Vales y María Dolores Luque). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Ediciones Doce Calles y Río Piedras. Centro de Investigaciones Históricas de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 2012, pp. 475-489.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Curbelo, Silvia. *Un país del porvenir: el afán de modernidad en Puerto Rico (siglo XIX)*. San Juan: Ediciones Callejón, 2001.
- Aponte Alsina, Marta. «Alejandro Tapia y Rivera». *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*. Vol. III. Caracas: Biblioteca Ayacucho y Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1995. 4630-4632. Ayala, César y Rafael Bernabe. *Puerto Rico in the American Century. A History Since 1898*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2007.
- Castro Arroyo, María de los Ángeles y María Dolores Luque de Sánchez. *Puerto Rico en su historia. El rescate de la memoria*. Río Piedras: Editorial La Biblioteca, 2001.
- Centeno Añeses, Carmen. «El ensayo puertorriqueño contemporáneo: nuevos paradigmas y debates». *Escrituras en contrapunto: estudios y debates para una historia crítica de la literatura puertorriqueña*. Eds. Marta Aponte Alsina, Juan G. Gelpí y Malena Rodríguez Castro. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2015. 35-62.
- Cortés Zavala, María Teresa. «La memoria nacional puertorriqueña en Salvador Brau». *Revista de Indias* 57.211 (1997): 763-782.
- Quintero Rivera, Ángel G. *Patricios y plebeyos: burgueses, hacendados, artesanos y obreros: las relaciones de clase en el Puerto Rico de cambio de siglo*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 2015.
- Noya, Elsa. *Canibalizar la biblioteca. Debates del campo literario y cultural puertorriqueño (1990-2002)*. San Juan: Ediciones Callejón, 2015.
- Rodríguez Castro, Malena. «El viajero inquieto: los deberes de José Luis González». En *Revista de Estudios Hispánicos* (Universidad de Puerto Rico) 30.1 (2003): 53-71.
- Roy Fequière, Magali. *Women, Creole Identity and Intellectual Life in Early Twentieth-Century Puerto Rico*. Filadelfia: Temple University Press, 2004.
- Scarano, Francisco A. *Puerto Rico. Cinco siglos de historia*. México: McGraw-Hill, 2000.

EL *FLÂNEUR* ABYECTO DE EDUARDO LALO

La escritura de Eduardo Lalo evoca aquellos versos de Wallace Stevens: «Deja que el lugar de los solitarios / sea un lugar en perpetua ondulación»¹. Incansable y taciturno peatón urbano, parecería que las topografías de sus pensamientos poseyeran más riqueza y solidez que las geografías de sus obsesivos cuadernos de viaje. «El mundo ya no es el mismo porque ya no es diferente», dice su reconocible narrador al comienzo de *Los países invisibles*, su crónica de un desilusionante regreso a Europa después de varios años de ausencia, desde Puerto Rico². El viaje de este narrador ambulante por el mundo «real» palidece cuando se compara con los paisajes de sus cogitaciones, que poseen la contundencia de cañones, lagos y pirámides. Lalo deambula por los espacios, pero rara vez los vemos, más bien observamos a su narrador pensando a través de ellos. Pero no por ello esos espacios dejan de ser. Todo lo contrario; el déficit de descripción, la espartana frugalidad anti-fotográfica de su mirada, le devuelve a los sitios cierta desusada densidad, como si estuviesen ahí precisamente porque no se aparecen para corroborarse ni para parecerse a sí mismos como fantasmas que la voz narrativa protege del desgaste de la mirada turística.

Varios de sus libros son álbumes fotográficos acompañados de ensayos, pero su fotografía siempre elude la confirmación tópica: un tendido eléctrico desde el que pende un zapato, un muro despintado con algún graffiti borroneado sobre la superficie, algún juguete plástico inflado colgando de un balcón enrejado, conforman la lógica del anti-lugar en la que se emplazan su propuesta, su estética y su ética. Estas imágenes no son nunca meramente ilustrativas, ni mucho menos in-

cidentales, como tampoco lo son los dibujos de su cuño que suelen aparecer también en el diseño de algunos de sus libros, sobre todo los más artesanales³. Lalo es un escritor-artista; no meramente un polífilo o *amateur* zarandeado por el aguijón erótico de varias artes, sino un creador para quien la línea del dibujo, el trazo de la letra, la imagen fotográfica y poética, el lienzo, la emulsión y la página conforman los espacios intercambiables y subsumibles de una misma superficie expresiva. En este sentido, se sitúa en una corriente literaria actual de escritores de literatura, más que de un género u otro, donde la literatura hace parejas, en su caso, con la pintura, el dibujo y la fotografía. En el contexto del Caribe, recuerda sobre todo al cubano Antonio José Ponte, particularmente su libro *La fiesta vigilada*, en la que un ensayo de crítica literaria sobre una novela detectivesca es, a su vez, una novela detectivesca y una descarnada indagación –e indignación– ensayística sobre la ruina de la revolución cubana. Lalo y Ponte son, ambos, profetas melancólicos de la ciudad en ruinas, pero también forman parte de una serie de escritores actuales dedicados a lo que podríamos llamar la narración del pensamiento, de toda una literatura cuya razón de ser es permitir al lector el acceso a un pensamiento narrado, al movimiento mismo del pensar. Estos escritores, y habría que nombrar ejemplarmente a Sebald, se resisten tenazmente en sus textos al mero desfile coreográfico de las cosas, prefiriendo dotar al acto de pensar como tal de una dignidad estética, como si pensar pudiese ser un arte. Son sobre todo ensayistas, si se piensa en el ensayo, desde Montaigne, como una teatralización del pensamiento, como una puesta en escena del pensar. En España, Antonio Vila Matas y en Argentina, Sergio Chejfec serían escritores comparables, no por las obsesiones ni por los temas, sino por su interés en imaginar la actividad literaria como un deambular urbano que es, a su vez y para citar a Stevens, una perpetua ondulación solitaria, parecida, de muchos modos, al devenir mismo de la poesía. Se trataría entonces de ensayistas que narran la escena del pensamiento con la economía anímica del devenir poético.

Curiosamente, la imagen más apropiada para caracterizar esta extraña escritura de viajes y la que Lalo mismo usa para describir su poética, sería el confinamiento de la prisión. La distensión expansiva del viaje de las ideas sólo es posible cuando el artista hace un pacto con el confinamiento. Nada compete en su escritura con la fuerza metafórica de la cárcel. *El deseo*

del lápiz: castigo, urbanismo, escritura, es una meditación en torno a la cárcel y a la celda como el verdadero espacio del acto creativo y es también un paseo o procesión por el interior de la antigua penitenciaría de *El Oso Blanco*, otrora la cárcel más grande y notoria de Puerto Rico, ya convertida para el momento de redacción de la crónica fotográfica en un edificio abandonado, en una ruina urbana⁴. El texto se compone del ensayo escrito y de otro ensayo fotográfico paralelo que retrata las dependencias de la cárcel y los grafiti de los presos, sus dibujos, mensajes, declaraciones, quejas, testimonios, versos y apotegmas. En vez de escribir como un modo de preservar el edificio –que, de hecho, ha sido finalmente demolido para construir en su lugar un centro de investigaciones médicas–, en vez de escribir para preservar el acto de la escritura, que en el texto de Lalo se acerca más a la marca que a la grafía fonética –o de la grafía en tanto marca–, lo que incluye cualquier incisión gráfica expresiva –dibujada y escrita– que surja de la potencia transgresora, que es para él la potencia misma de la expresión creativa⁵. Esa marca es una marca de tinta, o la incisión que talla un hueco en la superficie de la piedra, pero también es una mancha de semen y de sangre, un derrame en el cuerpo del edificio, delatora, a su vez, de una secreción proveniente del cuerpo del reo. La escritura de Lalo sería otra secreción posible desde otro calabozo, que devela y da testimonio de las manchas en esas paredes de los muros de la prisión, que no son otra cosa para él que los muros del estado, los muros de la soberanía, detentora de un cuerpo ajusticiable, apresable y asesinable. La lectura aquí para Lalo sería entonces una arqueología de la ruina, no sólo ya del edificio de piedra, sino aún más del edificio de la ley muerta del Estado. Ese resto que queda de la ruina es «el que la ley no pudo subyugar ni reformar»⁶. Para demoler esa huella no hace falta una pala mecánica; basta –nos dice Lalo– con una mano de pintura «ordenada desde las más altas esferas», es decir, una mano soberana, con el supuesto poder de borrar las cuitas de los cuerpos grabadas sobre la superficie de la piedra o, en este caso, del papel. La mano soberana toca y mira desde lo alto. La mano del escritor detenta y secreta la huella del dolor impenitente que aún persiste, indócil e imborrable. Todo lo que toca la mirada del ubicuo e imperturbable narrador en primera persona de Lalo aparece asediado por la hiper-visibilidad de la globalización, por las operaciones homogeneizadoras de la mercantilización, el persistente legado de lo que podría

llamarse, más allá de las naciones y los países, El Estado Occidental o, más bien, el Estado Occidentalizante de las Cosas. En Lalo cualquier estado, sobre todo el Estado Libre Asociado de Puerto Rico, es una versión de ese Estado. El mundo, el mundo concebido a través de esta grotesca utopía, es observado precisamente en la medida en que es indigno de su mirada. El de Lalo es un narrador altivo, con cierto aire misántropo, para quien el mundo es una aldea, cuyas verdaderas metrópolis son hoy países invisibles, geografías fantásticas del pensamiento creativo, a las que sólo se accede por la ciudadanía de la lectura. *El ciudadano insano* del que habla Juan Duchesne es, para Lalo, el cada vez más escaso ciudadano lector, habitante de una ciudadanía sin paredes, ni fronteras, ni muros. El mundo se vuelve cada vez más insoportablemente opresivo y vulgar y se siente en el tono usualmente flemático de su persona narrativa una tronada distante, cierta furia que podría catalogarse de profética o testamentaria, a punto de declarar la inminente destrucción de Nínive. Pero también inspira esta voz cierta paz aristocráticamente frugal, lo que la salva de caer en la lamentación, lo que cimenta un asertivo estoicismo interior. Si el exilio se convierte para la modernidad en la imagen más socorrida del escritor como intelectual disidente, como expatriado permanente, como paria sin miedo, Lalo prefiere para sí mismo la imagen de escritor *quedado*, el que regresó para quedarse, el que vino de sus viajes y se hizo invisible en su miserable recodo del mundo, en su similarmente invisible isla de Puerto Rico, no tanto para convertirse en un promotor de lo local, sino más bien para asumir su rol subversivo como habitante peligroso de la colonia penal⁷.

Por muchos años José Luis González, el escritor puertorriqueño exiliado en México por su afiliación con el Partido Comunista, personificó para la intelectualidad puertorriqueña esa imagen clásica del escritor moderno. Sus visitas esporádicas a la isla venían acompañadas de cierto aire de elegante extranjería. Solía ejercer el rol de relator visionario de la situación real del país. Su *País de cuatro pisos* posee la mirada distante del que mira desde afuera, desde lo alto, y por ello puede entender un orden social como el arquitecto que observa el edificio a la distancia, identificando las distintas poblaciones de condóminos que ocupan sus varias dependencias. Puede decirse que había en esas esperadas, pero también temidas visitas, cierto aire del cocoroco que viene a encontrarse con los

escritores nativos del solar. González supo siempre sacarle un gran partido al prestigio que su exilio le confería.

El de Lalo podría calificarse como un exilio interior. El de él es el caso del *quedado* que brilla por su ausencia. No deja de sorprender que su prolífica obra, publicada con religiosa regularidad desde 1986, haya quedado prácticamente excluida, no ya del exiguo espacio dedicado a las reseñas de libros publicados en Puerto Rico, sino sobre todo de los debates en torno a los deberes del canon literario para la llamada generación del setenta, que tanto influyó en escritores posteriores –y pienso en la ensayística de Edgardo Rodríguez Juliá, en el considerable impacto en escritores más jóvenes que tuvieron la narrativa y la ensayística de Luis Rafael Sánchez y de Ana Lydia Vega–. No me parece exagerado, para tratar de entender el silencio que circundó la aparición de los textos de Lalo durante los últimos casi treinta años, entablar un vínculo con su percibida extranjería. Similar a González, de doble ascendencia puertorriqueña y dominicana, Lalo nace en Cuba de padre asturiano y se cría desde su adolescencia en Puerto Rico. Para una literatura no exenta de ciertos resabios provincianos, Lalo no sería un escritor lo suficientemente puertorriqueño. A eso habría que añadir sus comienzos como novelista en París con una novela, *La inutilidad*, que narra sus cuitas estudiantiles y amorosas en Francia y España y termina con un melancólico regreso a Puerto Rico. No obstante, para auscultar apropiadamente las razones de lo que podría catalogarse de rechazo o cargada indiferencia ante una obra como la suya, tan sostenida y cabal, hay que partir de un entendimiento más abarcador de la ansiedad que genera la xenofobia, el miedo al otro, sobre todo cuando el otro es uno de los nuestros.

La de Lalo es una escritura movida mucho más por el extrañamiento y la distancia que por la identificación y la empatía. Para él todo escritor verdaderamente ético debe sostener una relación de extranjería con su entorno, incluso, por supuesto, con su país. Nada más lejano del proyecto literario que se percibe en obras como la de Luis Rafael Sánchez y Edgardo Rodríguez Juliá, cuyas vertientes principales se dedican a habilitar un espacio literariamente autónomo, que permita la visibilidad de Puerto Rico como un país apto para la ciudadanía literaria latinoamericana. En el fondo, este mandato no es sino la continuación de lo que podría llamarse la condición fundante del deseo de escritura en Puerto Rico a partir de la

modernidad que se inicia en la generación del treinta: presentar en las letras un país que no acaba de aparecerse en la ley, proponer la literatura como la promesa más fehaciente de un proyecto de país excluido de la narrativa histórica de los estados nacionales latinoamericanos. Para ello, el recurso afectivo más efectivo sería la identificación.

La constitución de este espacio afectivo propone dos modelos. Por un lado lo que podría llamarse el barroco callejear de Luis Rafael Sánchez, quien urde en su esmerilada prosa un concierto, asordinado al compás tanto de la música popular caribeña como del lumpenato barriobajero de la esquina. Sánchez funda una literatura de las hablas, de los dialectos locales, por encima de la literatura de la lengua, la lengua castellana, entendida como la ley fijada por los estatutos de la corrección y la propiedad. Al hacerlo, Sánchez se conecta con un elemento inherente a la poética barroca desde sus comienzos, es decir, la hipertrofia o hipérbole de los modelos adquiridos. Es de ese barroco entendido como herejía de la corrección, desde las *Solledades* de Góngora hasta el neo-barroco de Lezama Lima y Sarduy, que Sánchez es heredero. Pero en Sánchez esta herejía está puesta al servicio de una mitificación, para parafrasear el bello título de una importante antología de Efraín Barradas⁸. En Sánchez el rescate de las hablas del otro se convierte en un acto de retribución. Más allá de la sociología de la pobreza, de las debilidades morales del lumpenato, de las carencias de tercermundismo, un texto como *La guaracha del macho Camacho* aspira a equiparar su efecto estético con la espiritualidad mística del devenir que Nietzsche reserva para lo dionisiaco en su exploración de la tragedia griega. En Sánchez la música –la que suena en la radio tanto como la que canta en los ritmos de la lengua hablada– posee una incandescencia óptica que la salva de las trampas de la cultura mediática del espectáculo. Para Sánchez hay una melancolía, pero también una fuerza, una señal de vida, en la música de las hablas y los ritmos, y esa señal es identificable, es una señal caracterizadora, y emplaza a Puerto Rico en una trayectoria, lo inserta en una red de comunidades afines, en una familia intercontinental. No podemos disociar la escritura en Sánchez de ese deber de filiación. Para evocar el título del ensayo de Monsiváis, en Sánchez la escritura descubre en las hablas del país sus «aires de familia», su parentesco con una estructura identitaria habilitadora. El efecto de esta poética en mucha de la narrativa del setenta es nota-

ble. Lo observamos en la prosa «hablada» de Ana Lydia Vega y Juan Antonio Ramos y en las exploraciones de las hablas de Santurce y de la urbanización en la narrativa de Magali García Ramis y Edgardo Sanabria Santaliz.

En el caso de Edgardo Rodríguez Juliá el dispositivo de la identificación es la historia, la historia elidida de la conciencia, el hurto de la memoria como efecto de la colonialidad del poder. *La memoria rota* es el texto de Arcadio Díaz Quiñones que se encarga de nombrar la ruta perdida del desencuentro entre los monumentos y los documentos de la historia colonial en Puerto Rico y podría leerse como una reflexión en torno a lo que tradicionalmente autoriza la cultura letrada en Puerto Rico⁹. Rodríguez Julia opta, a su vez, por dos experimentos literarios concurrentes: por un lado, una arqueología histórico-ficticia del siglo dieciocho en Puerto Rico, a la manera de Alejo Carpentier en textos como *La renuncia del héroe Baltazar* y *La noche oscura del niño Avilés*; por otro, una serie de crónicas sobre la historia del Estado Libre Asociado visto desde los entierros del gobernador Luis Muñoz Marín y el plenero Rafael Cortijo, en *Las tribulaciones de Juliá* y *El entierro de Cortijo*. El mandato historicista de la escritura del Edgardo Rodríguez Juliá de esa época tiene un paralelo importante en los trabajos del nuevo historicismo de historiadores como Gervasio García y Ángel Quintero, y más adelante, Fernando Picó. No creo que sea exagerado afirmar que, sin el trabajo historiográfico de ellos, sería imposible imaginar textos de la importancia de *Maldito amor*, de Rosario Ferré, *El baúl de Miss Florence*, de Ana Lydia Vega o, más recientemente, el impulso de la obra novelística de la más importante autora de novelas históricas en Puerto Rico, Marta Aponte Alsina. En todos ellos la escritura se anima desde una certidumbre: la historia revela el secreto de la nación invisible y la literatura tiene primeramente que hacer el trabajo detectivesco de la identificación de los archivos perdidos –por desidia o falta de amor propio, taras del colonizado–, la llave que abre la puerta hacia la identidad perdida o platónicamente olvidada.

Entre estos dos modelos para armar una literatura nacional, la descomunal indiferencia de Lalo ante, por un lado, el don de las hablas nativas y, por otro, el secreto de los archivos robados, lo convierte en un escritor peligrosamente extranjero, demasiado interesado en los defectos de la puertorriqueñidad o, peor aún, en sus ilusiones o fantasías recurrentes, y no lo

suficiente en sus dones, en la importancia crucial de la preservación del legado. Lalo es un escritor inmune al freudiano romance familiar que se urde en las narrativas puertorriqueñas de la nación. El personaje central de estas narrativas ha sido el hijo bastardo. En el caso de Sánchez se trata del hijo irreconocible, que busca, sin embargo, ser reconocido por la madre. El niño, personaje central de *La guaracha*, es un idiota deforme, contrahecho y retardado, la alegoría de la colonia muriente, una víctima del tránsito urbano, un despojo de las luchas intestinas entre los barrios y las urbanizaciones, entre el gobierno y el pueblo, entre la colonia y el imperio. En el caso de Rodríguez Juliá, se trata de identificar cuál es el padre verdadero, si Albizu, el padre mártir, el asceta de la nación, o Muñoz Marín, el impostor, el carcelero de Albizu. ¿Cómo leer las huellas de ambos en sus hijos putativos, en las caras del caserío fundado por el Estado Libre Asociado, el lugar de origen de los grandes músicos de la nación callejera? En Sánchez asistimos, por otro lado, al velorio de ese niño inconcluso, su novela es una en-decha por su muerte. En Rodríguez Juliá asistimos al entierro del padre en sus dos versiones, el cuerpo del gobernante y el cuerpo del extraordinario engendro que su obra produjo.

Lalo disocia su escritura de ese triángulo edipal que se urde entre el goce del hijo y el cuerpo de la madre, por un lado, y su deseo del nombre del padre, por otro. Su escritura carece de un relato originario que acredite su puertorriqueñidad, de una mito-poética narrativa nacional. El gesto de su escritura la emparenta con la percibida apostasía de la llamada generación postmoderna, un término mayormente condescendiente y descalificador, pero no por ello exento de cierta capacidad nominativa. Pero el contacto con esa «generación», si es que pudiese llamarse de esa manera, es limitado. Nada más lejos de Lalo que la incisiva deconstrucción del nacionalismo que se opera en *Nación Postmortem*, de Carlos Pabón, o incluso de la mirada mayormente académica y universitaria que caracteriza los brillantes ensayos que componen *Ciudadano insano*, de Juan Duchesne. Aunque comparte con ellos el tono disociador del que busca activamente separarse de una comunidad letrada que peca de excesivamente naturalizada y reduccionista, hay una severidad en su mirada narrativa, cierto primitivismo ascético, que recuerda un fundamento importante de la ensayística puertorriqueña que inaugura la modernidad literaria de la generación del treinta y su permutación en la ensayística del

cincuenta y los sesenta. Lalo comparte con el Pedreira de *In-sularismo* y el René Marqués de *El puertorriqueño dócil* una idea de la escritura, sobre todo del ensayo, como el escenario donde se nombra la potencia sintetizadora de una falta, de una carencia colectiva. En Pedreira, se trata del determinismo geográfico, la condena del tamaño, por un lado, y el determinismo pseudo-biológico, la condena de la raza, por otro. En Marqués se trata del déficit de virilidad, la carencia del falo. Ambos escriben, en gran medida, para culpar al sujeto al que le escriben, de su propia falta. La falta es una falta parcial o enteramente propia, y por ello hasta cierto punto corregible. Sus textos son pedagógicos en un sentido correctivo: se escribe para, por un lado, aprender la lección de mi responsabilidad como heredero, receptor o autor de mi falta y, por otro, para presentar los valores de la educación, de la cultura o de la lucha política como condiciones necesarias para el mejoramiento de la patológica condición de la falta en el sujeto. En Lalo, por el contrario, se escribe para mostrar la falta, pero la falta es constitutiva, ontológicamente partícipe del ser como tal del sujeto. Es decir, no se trata de una falta que hay que suturar con el cumplimiento o la obediencia a las leyes de un super ego, sino de la falta que define la ética del sujeto como tal, su insobornable incompletitud. El sujeto en Lalo, como los deambulantes y los escritores frustrados que suelen aparecerse en sus peregrinaciones urbanas, es abyecto, digno de vergüenza, pero lo recriminable en ellos es el descuido de su ser incompleto, la caída en las veleidades del placer fácil. Es la colonialidad del poder la que crea la fantasía de un sujeto redondo, sin falta, hecho a la medida de su deseo, un sujeto en desarrollo perpetuo, encaminado hacia la meta del progreso, redimible por virtud de las ofertas que el mercado provee para su constante mejoramiento personal. Lalo escribe para desmontar la trayectoria del ser nacional como un viaje de reconocimiento, como la llegada del peregrino a un puerto rico, a un destino alegre y desenfadado donde nos pareceremos a nosotros mismos. En sus textos, tristes y secos, se sustituye la celebración del ser nacional por el luto ante la falta, por la idea de una comunidad –nacional en este caso– como punto de permanente desencuentro entre comunidades dispares. Para un país tan enamorado del ruido de su supuesta felicidad, el tono de Lalo es un jarro de agua fría.

El escritor contemporáneo puertorriqueño por el que Lalo profesa mayor admiración es Manuel Ramos Otero, un

escritor fundante de la mirada *queer*, en cuya obra se deconstruyen los espacios de la nación entendida desde la mitología latifundista rural y de la isla geográfica como el límite demarcador del imaginario literario puertorriqueño. Ramos Otero es un escritor formado en la isla y re-formado en Nueva York, un escritor retrospectivamente diaspórico. Hay en ambos –en Lalo y en Ramos Otero– un ensanchamiento de los límites de la nación como un espacio de desencuentro, siempre incompleto e irreductible a la lógica de la cartografía, que presenta al putativo sujeto nacional como un ser escindido, oscilante, nomádico, en perpetuo estado de formación y deformación. A este ejercicio de escritura podríamos denominarlo una poética de la deslocalización. En un mundo donde la geografía ha sido escamoteada o transmutada por la fotografía digital, por la corrosiva virtualización del espacio, la escritura se encarga de otorgarle otros deberes a la localización. En uno de sus más provocadores ensamblajes, titulado, reticentemente, *donde* –así, en minúsculas y sin acento–, el libro se convierte en una mutación de novela, ensayo, diario, álbum de fotografías, colección de tipografías y crónica de la ciudad¹⁰. «Donde», el adverbio relativo de lugar que organiza la subordinación de las oraciones se convierte en un dispositivo espectral, en la marca del no-lugar. Aquellos espacios del mundo condenados a la invisibilidad –y Puerto Rico, como una especie de muerto viviente escurrido entre América Latina y Estados Unidos es, de acuerdo a Lalo, particularmente invisible– generan sujetos especialmente infectados por el virus de la visibilización, ávidos del reconocimiento de la mirada del amo que la cultura del espectáculo administra y distribuye. La respuesta de Lalo ante la necesidad de crear una literatura y una cultura dignas de ser reconocidas por sus aportaciones y por los nexos que la conectan con las tradiciones que le pertenecen y a las que pertenece, es que Puerto Rico tendría que validarse antes como no-lugar, es decir, como índice invisible de la miseria y de la deuda del mundo, como teatro de la decepción, y de este modo convertir el fracaso en la materia prima de su propia invención. Es ese *donde* sin acento, huérfano y precario, ese localizador ondulante y solitario el que, irónicamente, le confiere a Puerto Rico su verdadero lugar en el mundo. Antes de darse a conocer como la isla del encanto, Puerto Rico tendría que reconocerse como el no-lugar de la deuda impagable, como el puerto donde encallaron las fantasías del desarrollo.

De acuerdo a Lalo los escritores son los habitantes de las islas silentes. *La isla silente* es el título de una de sus colecciones de ensayos¹¹. En el mundo regido por lo hiper-visible, lo verdadera, lo intermitentemente visible, es lo invisible. El terrorista –nos dice– ha caído presa de las demandas de la visibilidad. Simultáneamente acosado y ninguneado por la ocupación de la occidentalidad, tiene hambre de ser visto y reconocido por la mirada de ese Gran Otro de Occidente. En un mundo cegado por el encanto de la reproducción instantánea del *selfie*, infectado de turistas que van retratando todo una y otra vez, ¿cómo puede un artista arrojar luz sobre una imagen, cómo pueden las cosas volver a ser vistas? La fuente de la fuerza, el arma de supervivencia para Lalo es la escritura. Para sobrevivir en un mundo tenazmente empobrecido hay que reinventar el mundo a través de la escritura. Escribir en este sentido es acceder a la fuerza primitiva de la marca sobre la superficie, a la inscripción como operación originaria, arcaica, de lo simbólico: una letra que es un dibujo, que es una imagen antes de ser una idea. La escritura aquí es originariamente jeroglífica, paleolítica. La página es lienzo, piedra y suelo; el animal humano es un significante solitario y ondulante. Toda ética, en esta escritura, incluso la de la nación, debe provenir de esta ascética iluminación. Los escritores son los guardianes de todo aquello que permanece velado, inviolado por el inversionismo especulador. Es por ello que sus libros son progresivamente ensamblajes semióticos donde las ideas y las imágenes convergen a través de variadas tecnologías de la significación. En su novela *Simone*, el arte es alegorizado como una improbable historia de amor entre un escritor heterosexual y una pintora lesbiana. En su reciente colección de poemas, *Necrópolis*, poemas tipográficamente escritos «a máquina» comparten el espacio con versos escritos a mano y dibujos de tinta derramada de un rostro que es un auto-retrato proliferante, en continuo movimiento, y parecen estar hechos de la misma materia prima, un lugar intermitentemente visible donde letra e imagen comparten un mismo origen. Para que pueda existir de nuevo, el mundo tiene que ser avergonzado, escondido de nuevo detrás de un velo. La vergüenza es un sentimiento, una emoción, un tipo específico de ansiedad. Cuando se mira desde cerca se parece bastante a la abyección. Lalo sabe muy bien cómo encontrar lo abyecto en el interior de los paisajes tan aparentemente funcionales del progreso globalizado, de esas repeticiones tan exitosamente re-

productivas de lo mismo. En su primer ensayo publicado, *En el Burger King de la calle San Francisco*, el narrador observa cómo los deambulantes comen en las mismas mesas insípidamente relucientes donde la clase media «regular» hace uso de su derecho a una comida rápida. La insólita proximidad del deambulante, del abyecto, a quien llama «monstruo», suele aparecer en su escritura usualmente corporizándose a partir de la súbita intromisión del ruido de su respiración, la respiración de un vagabundo que saca un deshecho de hamburguesa de la basura, o a partir del *close up* grotesco de sus llagas supurantes¹². La abyección, como la vergüenza, no tiene objeto. Como son afectos, emociones, ocurren al nivel del cuerpo, pertenecientes al registro del goce. Por eso no son ideas, porque las ideas le pertenecen al deseo y viven en lugares más abstractos. La vergüenza y la abyección son conmociones del alma que subsisten al nivel de lo corpóreo. El psicoanálisis freudiano habla de las emociones como si fueran secreciones del pensamiento¹³. Las emociones fuertes, como la vergüenza y la abyección, son el registro emotivo del sudor de las ideas. Cuando hablamos de una escritura del pensamiento, para referirnos al tipo de escritura que define la poética de Eduardo Lalo y otros escritores contemporáneos suyos, nos referimos a esto: no se trata de escribir sólo del pensamiento entendido como idea, en su acepción kantiana, sino del pensamiento transido por las emociones que suscita el contacto con el otro, como ocurre en la filosofía de un Levinas cuya obra puede leerse como una relectura de Kant a partir de un encuentro con el rostro, o con el trazo o rastro de las emociones en el cuerpo pensante. Es ese el cuerpo que le interesa a Lalo, el cuerpo atravesado por la veladura de la emoción ante un encuentro con el otro, con la otredad monstruosa de cada cual.

El efecto más interesante de la escritura de Lalo no radica particularmente en sus ideas, ni mucho menos en sus opiniones –el estado más crudo de la idea– porque la mayoría se parece bastante al tipo de retórica anticonsumista que en manos menos expertas deviene en el tipo de esnobismo desgastado tan común en la literatura del radical chic. Se trata más bien, en sus textos, de una mirada fría, de un modo metálico, quietamente violento, de mirar las cosas para detenerlas a su paso y, de paso, detener a su lector. Lalo, quien posee formación psicoanalítica, ha hecho de su llamado a la literatura un llamado a la vergüenza. Se ha dicho que el objeto último del psicoanálisis es

la producción de vergüenza. Habría que identificar un tipo de práctica literaria donde el escritor ejerce la posición reservada al analista como agente de la vergüenza. Un momento emblemático de sus textos ocurre cuando su narrador peripatético se encuentra, usualmente de modo casual, con un viejo amigo o conocido y atisba a leer en su mirada el rostro del fracaso o de la impotencia, el dolor del deseo vencido. Es un momento para detenerse, para guardar un silencio difícil. A veces se trata de un poeta que prometía, o de un intelectual que no pudo o no supo mantener su vigencia a lo largo del tiempo. Usualmente, el pobre diablo no se atreve a mirar al narrador a los ojos. En esos momentos, la escritura se vuelve una voz que mira, un zumbido que persiste. Podría decirse que la escritura de Lalo trata de la colonialidad del poder, de cómo el poder, con la luz enceguedora de las vanidades de la hiper-visibilidad, pisa y destruye los sujetos que, a su paso, se derrumban obliterados y ocluidos. Es desde la ruina de la impotencia que su narración del pensamiento aspira a poner al descubierto el desierto de lo visible, escondido en todas partes, precisamente en la medida que se hace evidente por doquier. Sus fotografías de señales de tránsito, maniqués desnudos, detrito urbano, son todas postales de la tierra de la abyección, no son objetos del pensamiento, sino imágenes del sujeto en pena. ¿Qué protege la vergüenza, sino la singularidad del sujeto, todo aquello que lo escuda de la vulgaridad de lo meramente visible, pero que permanece, sin embargo, irreconocible, como una facción del rostro imposible de reproducir? La verdadera agencia colonial del poder es su capacidad de destruir la singularidad. Por ello hay en Lalo una aversión a todo intento de reducir la otredad del otro a su origen étnico o racial, más aún cuando se trata de aquellos países condenados a visibilizarse desde su tipicidad, como si aquello que los hace idénticos a sí mismos no fuese, en última instancia, distinto del la materia prima –el cacao, el algodón, pero también el tango o la salsa, o incluso el realismo mágico–, el producto de exportación que los distingue¹⁴. Hay en Lalo una diatriba contra las literaturas de la identidad y una defensa de la escritura de la singularidad. También hay una movida que procede, pero en última instancia se aleja, de toda una ensayística ontologizante predicada a partir de la culpa, es decir, de las fallas que el super ego siempre está dispuesto a señalar. El verdadero sujeto que interesa aquí no es el sujeto en busca de su identidad, ni el sujeto dispuesto a pagar su culpa, sino el

sujeto sujetado por un encuentro violento con la abyección. El abyecto, el monstruo, tan aparentemente lejano y distinto, es un espejo de la miseria, de la precariedad del ser. La vergüenza es el asentimiento ante esa precariedad, ante la necesidad de velar y proteger el hueco que la rodea. En resumidas cuentas, si la culpa nombra las faltas –tales o cuales– del sujeto –y la ensayística puertorriqueña podría describirse como un catálogo de faltas– la vergüenza desnuda al sujeto como el sujeto como tal de la falta, la falta en que cada sujeto se constituye como proyecto de ser.

Habrá que ver hacia dónde se dirige la invisibilidad de Lalo ahora que su creciente reputación lo coloca tan a la clara vista. Presumiblemente, su obra encontrará otras posibilidades, otras intrigantes prestidigitaciones de la desaparición. A fin de cuentas, de lo que se trata en la obra de éste y cualquier escritor que aspire a defenderse de los peligros del reconocimiento es de mantener elidido el acento de su donde. No ha sido otra, hasta la fecha, la motivación de su ruta literaria: «Escribir desde la invisibilidad significa ampliar el campo miope de lo visible»¹⁵.

¹ En *Harmonium*, traducción, prólogo y notas de Julián Jiménez Haffernan, Icaria, Barcelona, 2002.

² Editorial Tal Cual, San Juan, 2008, p. 13.

³ Usualmente los publicados en la editorial Tal Cual, en la cual también trabajó como editor.

⁴ Editorial Tal Cual, San Juan, 2010.

⁵ Ver, sobre El Oso blanco en el contexto de su inminente demolición, mi artículo «El luto imposible». En ochentagradonet, 6 de junio de 2014.

⁶ Op. Cit. p.20.

⁷ «Hasta hoy en la literatura y en la historia, el exiliado ha sido un personaje protagónico. Propongo otro: el *quedado*, el *regresado*, el que no puede o no quiere ir a ninguna parte. (¿A qué parte en un mundo en que los exilios comienzan a ser imposibles?). Apuesto por la pertinencia de estos seres, por su heroísmo domiciliario. *donde*, Editorial Tal Cual, San Juan, 2005, p. 95.

⁸ Me refiero a *Herejes y mitificadores. Muestra de poesía puertorriqueña en Estados Unidos*, editada junto a Rafael

Rodríguez y Lillianne Marín, Ediciones Callejón, San Juan, 1980.

⁹ Editorial Tal Cual, San Juan, 2005.

¹⁰ Editorial Isla Negra, Puerto Rico, Santo Domingo, 2002.

¹¹ «Ante la monstruosidad somos contradictorios. Por un lado es lo que con más ahínco maquillamos, trivializamos, ocultamos; lo que con más empeño esquivamos, viéndolo sin verlo, desviando la vista hacia otra parte luego de mantenerla fija por breves instantes en la talla viviente de la abyección...» *La isla silente*, p. 197.

¹² Para una lectura del lugar de la vergüenza en el sicoanálisis freudiano y su lectura lacaniana, ver Joan Copjec, «May 68, the Emotional Month», en *Lacan, The Silent Partners*, Verso, London, pp. 90-114.

¹³ «El invisible, el originario de Togo, Honduras, Filipinas, o Puerto Rico, se le percibe aún atávicamente (¿pero qué mordazas hay detrás de este atavismo?), como un hablante de la etnia o de la raza». *Los países invisibles*, p. 31.

¹⁴ *Los países invisibles*, p. 125.

PUERTO RICO

Breve panorama histórico-lingüístico de un pueblo hispanohablante (1898-2016)

He vuelto a respirar español, / en las calles de San Juan, / en los pueblos de la isla. / Y he sentido una gratitud, / no sé a quién, al pasado, al presente, / a todos y a ninguno en particular, / gratitud a los que me dieron mi idioma al nacer yo, / a los que siguen hablándolo a mi lado.

PEDRO SALINAS

A partir del 26 de julio de 1898, cuando Puerto Rico fue ocupado por las tropas norteamericanas, se intensifica, de forma más sistemática, el contacto del idioma español con el inglés. Con la firma del Tratado de París, que puso fin a la guerra hispanoamericana, España cede a Estados Unidos la isla de Puerto Rico, la isla de Guam, las Islas Filipinas y renuncia a todo derecho de soberanía y propiedad sobre Cuba. No se hace esperar la orden que establece el inglés como idioma oficial del Gobierno de Puerto Rico¹. En lo que compete al sistema educativo en dicha isla, bajo el régimen militar se crea inicialmente un Negociado de Educación, adscrito al Departamento de Interior de Estados Unidos. Es el organismo que, por primera vez, autoriza la creación de escuelas públicas gratuitas con cincuenta alumnos por profesor; exige que todos los profesores hablen inglés y que se examinen los candidatos a diplomas en inglés. Se propone seguir el modelo de Massachusetts, con la dificultad evidente de no contar con suficientes hablantes de inglés y, mucho menos, con maestros formados en la enseñanza

de ese idioma. Apenas han transcurrido algunos meses cuando el nuevo gobernador, el general brigadier George Davis, nombra a Victor Clark en mayo de 1899 como parte de una nueva junta de educación. A pesar de los desaciertos en su valoración de la lengua española hablada por los puertorriqueños, Clark señala la dificultad de implementar un sistema escolar norteamericano en una isla donde los principales educadores se habían formado en España o Francia, a lo que se añadía el hecho de la carencia de profesores con dominio del inglés—por ley militar, se disponía entonces que habría que emplear en cada escuela graduada un profesor hablante nativo de inglés—. Señala López Laguerre que, una década más tarde, en 1912, el comisionado de Educación reconocerá en un informe que «existía el problema de que estos mismos maestros de inglés fueron los jóvenes militares que llegaron con el ejército y no sabían español ni conocían muy bien el inglés» (1989, p. 10). El gobierno militar vio muy pronto su fin bajo la Ley Foraker de 1900, que dio paso a un gobierno civil y, con ello, al establecimiento del Departamento de Instrucción Pública. Se inicia entonces una etapa relativamente benévola en cuanto al idioma, alentada por el primer comisionado de Instrucción, Brumbaugh, quien luchó porque se estableciera en la capital la Escuela Normal Insular, dedicada a formar maestros para la educación pública. La Escuela Normal muy pronto pasó a formar parte de la Universidad de Puerto Rico, la primera en el país, creada, por decreto de Ley, el 12 de marzo de 1903. De acuerdo con Negrón de Montilla (1976), bajo Brumbaugh, a la vez que se inculca un sentimiento por lo norteamericano, se promueve el bilingüismo. En las escuelas, la enseñanza se impartía en español, aunque la lengua oficial para asuntos gubernamentales era el inglés. El propio comisionado reconoce la complejidad del tema de la lengua:

«El idioma español es anterior a este pueblo. Toda su historia, sus tradiciones y su civilización están ligadas a él. Las escuelas no deben tratar a la ligera este punto. Los niños deberían durante algunos años venideros continuar teniendo alguna enseñanza en su lengua materna. Sin embargo, el idioma inglés se extenderá maravillosamente y se convertirá en el idioma comercial y doméstico de la Isla en mucho menos tiempo del que ha sido necesario en anteriores adquisiciones de territorios españoles por parte de los Estados Unidos. Lo lógico de la situación es que finalmente el idioma inglés será el idioma universal»².

Como parte del «injerto» que se pretende realizar de instituciones estadounidenses en la raíz hispanoamericana del país, se organizan viajes de estudios de verano para los maestros puertorriqueños a las universidades de Cornell y Harvard, con el objetivo de que aprendan inglés o lo mejoren y conozcan la cultura, ideales y prácticas de las escuelas públicas americanas. Del mismo modo, se envían estudiantes que hubieran completado el octavo grado a estudiar a Estados Unidos.

El 21 de febrero de 1901 se aprueba la ley que impuso la cooficialidad de ambas lenguas al autorizar el uso indistinto del inglés y el español en el Gobierno de Puerto Rico. Sin embargo, apenas tres años más tarde, a partir de 1905, cambia la política educativa y lingüística cuando el nuevo comisionado Falkner impone el inglés como medio de enseñanza de segundo a octavo grado, implementando un plan de cursos de estudios de inglés obligatorio para profesores puertorriqueños. De esta manera, comienza la polémica sobre la enseñanza del español y el inglés en Puerto Rico, que se proyecta hasta el presente y que tiene como uno de sus componentes medulares, además de la correlación entre lengua, identidad y cultura, el asunto del enfoque, las metodologías y la formación de profesores. En los años subsiguientes se ensayan diferentes modelos de imposición del inglés a ultranza, como fue eliminar la enseñanza del español en primer grado e iniciarla a partir de segundo grado como materia, no como vehículo principal de enseñanza. Asimismo, se expulsaron del sistema a maestros que no aprobaban los exámenes de inglés. Hubo intentos infructuosos de parte de la Asociación de Maestros para que todos los cursos se ofrecieran en español hasta octavo grado y que el inglés se tratase como una materia más, pero prevalecieron aquellos modelos que favorecían la enseñanza en español de algunas materias, como la ciencia, solamente hasta cuarto grado.

A partir de 1915, bajo la dirección del comisionado Miller se inicia otra fase en la política lingüística³, una política de conservación del español y adquisición del inglés. Se propone que en primero y segundo grado la enseñanza del inglés sea oral y no sea sino hasta tercer grado –en zonas urbanas– y cuarto grado –en zonas rurales– que se comience la lectura en inglés. Se propone, además, duplicar el tiempo dedicado a la enseñanza del español bajo la premisa de que un alumno no puede ayudarse mucho a sí mismo hasta tanto haya aprendido

a leer en su lengua materna. El quinto grado era de transición, con la mitad de las materias en inglés y la otra mitad en español. De allí en adelante todas las materias deberían dictarse en inglés, excepto fisiología y español. Aunque la política lingüística escolar de Miller fue, en principio, bien recibida, el comisionado fue perdiendo apoyo hacia finales de su incumbencia, en 1921. Cabe destacar, sin embargo, que siempre hubo un sector que rechazaba cualquier tipo de modelo bilingüe en la escuela primaria.

Con la llegada al puesto de Juan B. Huyke (1921-1930), primer puertorriqueño designado comisionado de Educación, se intensifica la correlación entre la enseñanza del inglés y los argumentos de ciudadanía, lealtad, identidad, etc. No tan solo las motivaciones extralingüísticas imperan en las decisiones en cuanto a los modelos de enseñanza deseables para lograr el citado balance, sino que se estimula la coyuntura polarizante entre lengua y lealtad cultural. Digo polarizante porque tal actitud sirvió de estímulo al aprendizaje del inglés en unos casos y, en otros, contribuyó al rechazo. Huyke argumenta que es «un decidido partidario de que la enseñanza del inglés empiece desde los primeros grados [...]». Es durante la temprana edad cuando con mayor facilidad se vencen las dificultades que entrena el aprender un idioma extranjero»⁴. Mientras tanto, un estudio comisionado al International Institute of Teachers College, de la Universidad de Columbia, publicado en 1926, señala que las escuelas no tienen justificación para hacer del inglés el medio de enseñanza sino hasta el séptimo grado. En la práctica, durante la época de incumbencia de Huyke, se mantuvo, fundamentalmente, el español como medio de enseñanza hasta cuarto grado y se requirió que todo aspirante a graduación de escuela superior tomara un examen oral de inglés; se clasificaban las escuelas de acuerdo con los resultados obtenidos en las pruebas. Entre las múltiples dificultades que acarrea este vaivén que obligaba al sistema educativo a ir a remolque de lo político subyace una dificultad práctica fundamental: la carencia de formación de profesores en la enseñanza de segundas lenguas y lenguas extranjeras y la falta de consistencia en la metodología de la enseñanza tanto del inglés como del español.

En 1930, el comisionado José Padín reinstala el español como lengua de enseñanza hasta el octavo grado, mientras que el inglés se trata como una materia de enseñanza especial. Se

mantiene la enseñanza del inglés desde los primeros grados, a pesar de las recomendaciones del Teachers College de que su estudio no se emprendiera hasta pasados los primeros tres grados. Padín, gran defensor del español, señaló:

«El inglés y el español pueden ser buenos vecinos en Puerto Rico si tenemos cuidado de que ninguno de los dos abuse del otro, si logramos que cada uno de ellos viva o deje vivir [...]. Puerto Rico quiere aprender inglés, Puerto Rico necesita aprender inglés. Pero Puerto Rico no desea perder su lengua vernácula, el español, ni empobrecerla a tal grado que deje de ser una lengua culta»⁵.

Es decir, Padín apoyaba la enseñanza del inglés como lengua extranjera para los puertorriqueños, no como segunda lengua, y mucho menos materna. Fue precisamente él quien impulsó la primera investigación oficial acerca de la enseñanza del inglés en Puerto Rico que arrojó resultados deficientes en escritura y pronunciación. Estableció, además, que era necesario dominar la lectura en español como idioma vernáculo antes de empezar la lectura en inglés como idioma extranjero. Este reconocimiento «motivó la reorganización del programa de inglés para ajustarlo a la metodología didáctica de segundas lenguas⁶. Sin embargo, bajo sucesivos comisionados se intentó que los puertorriqueños adquirieran un completo dominio del inglés como lengua nativa o segunda, no extranjera. La enseñanza se fue reestructurando de modo que, según los niños ascendían en grado escolar, se introducían más clases en inglés hasta que en la escuela superior todo se enseñara en inglés y el español pasara a ser una asignatura: se dirigen los esfuerzos a convertir el inglés en la lengua propia de Puerto Rico. Habiendo dicho esto, es justo destacar, a modo de paréntesis, la situación de la alfabetización del país durante el largo periodo de coloniaje español. En palabras de Torres González:

«Bajo España, a pesar de que el idioma español logra completa hegemonía en el país, poco se logra en términos de alfabetización y de la difusión de la lengua escrita debido en gran medida a los limitados esfuerzos por escolarizar al país. Por el contrario, durante el régimen norteamericano se realizan unos enormes esfuerzos para hacer a los isleños anglohablantes, particularmente a través de la expansión dramática de la escuela pública y el apoyo de una cada vez más amplia educa-

ción universitaria. De aquí resulta no tanto el aprendizaje del inglés, sino más bien el fortalecimiento del vernáculo de los boricuas, particularmente al difundirse la alfabetización en español de manera mucho más masiva de la que jamás alcanzara durante el régimen español»⁷.

Según nos acercamos a finales de la primera mitad del siglo XX, hay intentos de tratar el tema del idioma como un asunto o problema pedagógico y desvincularlo del círculo político⁸. A finales de la cuarta década del siglo pasado, el secretario de Instrucción, Mariano Villaronga, presenta la Carta Circular núm. 10, de agosto de 1949, en la que establece el español como vehículo de enseñanza, con especial atención al inglés como asignatura preferente. La política lingüística escolar de Villaronga marca una nueva fase que prevalecerá hasta 1997, en la que el español se mantiene como el vehículo oficial de enseñanza en las escuelas públicas del país, tanto en el nivel primario como en el secundario. La política de mantener el inglés como lengua preferente, y no como instrumento de enseñanza, es avalada por estudios como el de Fife y Manuel, de la década de los cuarenta y por el del Teachers College, publicado en 1950. Por responder a una política interna del Departamento, y no a una ley, nada impedía que la directriz de Villaronga pudiera ser derogada en cualquier momento.

Ramón Mellado Parsons, secretario de Instrucción Pública de 1969 a 1972, bajo el partido anexionista, liderado en ese momento por el gobernador Luis A. Ferré, ratifica lo que, a su entender, es un acuerdo general, aunque no un consenso, en cuanto a que el español continúe siendo el vehículo de la enseñanza de todas las asignaturas en todos los niveles, incluso el universitario, y que el inglés sea una asignatura preferente. Mellado se pronuncia en cuanto a la idoneidad de mantener como meta el bilingüismo para toda la población. Cuatro décadas más tarde del inicio de la política interna establecida por Villaronga en 1949, la Ley Orgánica Núm. 68 del Departamento de Educación del 28 de agosto de 1990, –es en este momento que el Departamento de Instrucción Pública pasa a denominarse Departamento de Educación–, reitera que el español es el vehículo de enseñanza en todos los niveles: «Se dispone que la educación se impartirá en el vernáculo, el español. Se enseñará el inglés como segundo idioma». La misma ley también destaca que entre sus objetivos está desarrollar la

«capacidad de emplear efectivamente el español y el inglés para expresarse en forma oral y escrita».

En el ámbito jurídico, cabe señalar que en 1965 el Tribunal Supremo de Puerto Rico había resuelto en el caso *Pueblo vs. Tribunal Superior* que, por ser el español el idioma de los puertorriqueños, los procedimientos judiciales deberían llevarse en ese idioma. La cooficialidad del español y el inglés dictaminada por la Ley de 1902, Ley de los Idiomas Oficiales, prevaleció hasta la aprobación de la Ley Núm. 4 del 5 de abril de 1991, bajo la incumbencia del gobernador Rafael Hernández Colón. Dicha ley declara el español como el idioma oficial de Puerto Rico⁹. La aprobación de esta ley no implicó cambios en las directrices del Departamento de Educación en cuanto al idioma vehicular de enseñanza en las escuelas públicas del país, puesto que ya era el español, en virtud de la orden administrativa antes mencionada del secretario de Instrucción, Mariano Villaronga. Como resultado de la Ley de 1991, conocida como La ley del Idioma, el pueblo de Puerto Rico recibió el Premio Príncipe de Asturias de las Letras ese mismo año. En la ceremonia de premiación, D. Felipe de Borbón reconoció «con una especial emoción al pueblo de Puerto Rico, Premio Príncipe de Asturias de las Letras, por su decidida defensa de su máspreciado legado cultural, al cultivar nuestra lengua y hacerla nacer y renacer cada día como sangre del espíritu»¹⁰. Apenas veintiún meses más tarde, bajo el gobierno del Dr. Pedro Rosselló, se aprueba la Ley del 5 de enero de 1993, que derogó la Ley núm. 4 y estableció que el español y el inglés serían, indistintamente, los idiomas oficiales de Puerto Rico, con lo que la oficialidad de la lengua se revierte a lo establecido desde 1902. No obstante, el español se mantuvo como lengua vehicular de enseñanza.

La década de los noventa también vio otro cambio importante en términos de legislación que tuvo repercusión directa en la política lingüística escolar. Se trata del Proyecto para Formar un Ciudadano Bilingüe, propuesta por el entonces secretario de Educación Víctor Fajardo y aprobada en 1997. Con este proyecto se dejó sin efecto la política de Villaronga, vigente desde 1949, en cuanto al español como vehículo oficial de enseñanza en las escuelas públicas del país. Se implementó la enseñanza de las ciencias y las matemáticas en inglés. Aunque los defensores del Proyecto para Formar un

Ciudadano Bilingüe recalcan que lo que pretenden es formar ciudadanos con destrezas comparables en ambas lenguas, capaces «de usar una u otra en cualquier momento» –algo deseable, en principio, para los que creemos en el fomento del plurilingüismo– el proyecto creó suspicacia en cuanto a las posibles motivaciones subyacentes que nada tienen que ver con la formación lingüística de los niños ni con los esfuerzos de capacitación del profesorado. Subyace, además, la preocupación de que la política bilingüe vaya en detrimento de ambas lenguas.

En consonancia con dicho proyecto, se aprobó la Ley Núm. 149-1999, conocida como la Ley Orgánica del Departamento de Educación de Puerto Rico. En el artículo 5.06 se establece que «la enseñanza se impartirá en español y/o inglés en las escuelas del sistema». Mantiene entre sus objetivos que «la escuela debe ayudar a sus alumnos a adquirir el dominio de la comunicación oral y escrita en español e inglés». La Ley Orgánica de 1999 se mantiene vigente hasta hoy, lo que se traduce en que en todo el sistema educativo de Puerto Rico el español y el inglés son materias obligatorias desde el primer grado de escolaridad. En el sistema público, el español sigue siendo el vehículo de enseñanza de todas las materias en todos los niveles, excepto en las denominadas escuelas de inmersión en inglés. Sin embargo, hay diferencias significativas en la articulación de los diversos programas de enseñanza de ambas lenguas.

Quiero poner de relieve lo que señala la reciente Carta Circular Núm. 2015-2016, que atiende la política pública sobre la organización y oferta curricular del Programa de Español como lengua materna en los niveles primarios y secundarios de las escuelas públicas de Puerto Rico. En ella se reconoce que la lengua vernácula, el español, «es mucho más que una herramienta de comunicación, pues la cultura lingüística acompaña la historia de los pueblos, forma parte de su sociedad y de su identidad». En el fondo subyace una realidad fundamental atada a la condición de la naturaleza humana, que don Manuel Alvar destaca cuando señala que «el problema en todos los sitios es el mismo: crear la unidad es tan noble como mantener la herencia»¹¹. Para el puertorriqueño, dicha unidad lingüística la tiene desde el siglo XVI y ninguna acción política debe realizarse en detrimento de ella. Como bien indicara Rodríguez Bou¹², «estamos unidos

histórica y culturalmente al mundo hispanohablante», pues somos, en efecto, un pueblo.

En el caso de Puerto Rico, no cabe duda de que el español ha adquirido una profunda y conflictiva dimensión como patrimonio cultural. No existe evidencia contundente para poder determinar el efecto que los marcadores de identidad hayan tenido en el aprendizaje y adquisición de lenguas. Tampoco sobre el efecto de la actitud y motivación individual y colectiva en torno al desarrollo de la lengua materna y el aprendizaje de lenguas extranjeras. Sin embargo, todo parece indicar que han sido un elemento de peso en la escisión de los procesos de planificación lingüística en el país. Concurro con Pousada (1979) cuando destaca que la adquisición o aprendizaje de otras lenguas no debe constituir una amenaza a nuestra identidad personal o cultural, si nos sentimos orgullosos y seguros de nuestro vernáculo nativo. Si de brindar oportunidades se trata, hago un llamado a que fortalezcamos la enseñanza del español, valoremos nuestra variedad dialectal puertorriqueña, para que la oportunidad de apropiarnos de otras lenguas no constituya una amenaza a nuestra identidad de pueblo hispanohablante.

¹ Orden General Núm. 192 del Cuartel General del Ejército, del Despacho del Ayudante General, en Washington D. C., 1898.

² *Annual Report of the Commissioner of Education* 1901: 65. Citado en López Laguerre, 1989, p. 10.

³ Torres González, 2002.

⁴ Huyke, 1929, pp. 31-32.

⁵ Padín 1971: 95. Citado en López Laguerre, 1989, p. 21.

⁶ ACAPLE, 1998, p. 17.

⁷ 2002, p. 155.

⁸ Para un recuento sobre política, cultura e idioma durante los años 30 y 40 ver Torres González, 2002, pp. 133-175.

⁹ El autor intelectual de dicha ley fue el entonces portavoz alterno del Partido Popular Democrático en la Cámara de Representantes y presidente de la Comisión de Educación y Cultura de la Cámara, Héctor López Galarza.

¹⁰ ABC/53, sábado 19 de octubre de 1991.

¹¹ Alvar, 1979, p. 4.

¹² Ver López Laguerre, 1989, p. 29.

BIBLIOGRAFÍA

- ABC. «Don Felipe entregó los premios Príncipe de Asturias». En diario ABC, Madrid, 19-10-1991, p. 10.
- Academia Puertorriqueña de la Lengua Española. *La enseñanza del español y del inglés en Puerto Rico: una polémica de cien años*. San Juan: Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, 1998.
- Alvar López, M. *Lengua, dialecto y otras cuestiones conexas*. LEA: Lingüística española actual, vol. 1, N° 1, 1979, pp. 5-30.
- Davis, G. W. *Report of Brig. Ge. Geo. W. Davis, USV, on civil affairs of Puerto Rico: 1899*. United States: Army. Dept. of Porto Rico, 1900.
- Gámez, S. I. «Labran unidad para el español». En *Reforma Cultura*, 17. 18-01-2016.
- Huyke, J. B. *Artículos pedagógicos. Boletín IV*. San Juan: Negociado de Suministros, Imprenta y Transporte, 1929.
- López Laguerre, M. *El bilingüismo en Puerto Rico: actitudes sociolingüísticas del maestro*. Río Piedras, P. R., 1989.
- Negrón de Montilla, A. *La americanización en Puerto Rico y el sistema de instrucción pública 1900-1930*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1976.
- Palés, Matos, L. «Ten con ten». En *Tuntún de pasa y grifería*, 1937c. Recuperado de http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/ha/pales/ten_con_ten.htm.
- Teachers College Columbia University. *A survey of the public educational system of Porto Rico, made under the direction of Teachers College Columbia University*. New York City: Bureau of Publications, 1926.
- Pousada, A. *Fomenting bilingualism through language awareness. PRTESOL Gram*, 33 (1), 2006, pp. 17-19.
- Torres González, R. *Idioma, bilingüismo y nacionalidad: la presencia del inglés en Puerto Rico*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2002.



La tragedia del espíritu español (octubre 1936)

Por Lorenzo Giusso



El conflicto cruento que convulsiona a España reproduce, con violenta este-reoscopia, el viejo conflicto secular entre castizos y afrancesados. Es decir, los responsables del nacionalismo provin-ciano y los celadores de las novedades europeas. El castizo auténtico profesa la religión del invicto Santiago, venera a Felipe II y a los poetas trágicos del Siglo de Oro, es antirrevolucionario en políti-ca y prefiere las antiguas constituciones castellanas a los Derechos del Hombre y al Manifiesto comunista. El tradicio-nalista se exalta con la España imperial y sus admirables tercios; el afrancesado replica que ha llegado la hora de cerrar con siete cerrojos el sepulcro del Cid. El castizo prefiere las gestas del Alcázar¹, las ciudades muertas, la guitarra nostálgica, el sombrero de ala ancha cordobés y culpa a los jacobinos de las frecuentes revoluciones del s. XIX y del hundimiento del gran imperio colonial. El afrancesado no quiere saber nada de excelsas virtudes, heroísmos, grandezas e ideas que no provengan del otro lado de los Pirineos. El último gran escritor castizo, el famoso histo-riador y filólogo Marcelino Menéndez Pelayo, murió en 1912. En su *Historia de los heterodoxos españoles*, Menéndez Pelayo se encarga de desmitificar la leyenda anticatólica de España y muestra el estrecho connubio entre la Iglesia y la civilización ibérica durante los pe-ríodos de verdadera fecundidad. Pero muerto Menéndez Pelayo, la intelligen-cia española ha mutado, puede decirse incluso que se ha quebrado. Francia, que desde el siglo XVII es para España la reserva de todo lo nuevo, se ha con-vertido en su modelo permanente. Con

servilismo imitador, con ostentación, con celo desmañado e intempestivo, con intemperante extremismo, Madrid ha seguido los dictados de París. Sus poderosas figuras propias –Unamuno y Eugenio D’Ors, Pérez de Ayala y Orte-ga y Gasset, Ramón Gómez de la Ser-na y Azorín– han sido, sobre todo, una coartada contra el iluminismo baladí, administrado en píldoras por los litera-tos de moda y por los divulgadores de ciencia barata. Una especie de iluminis-mo de trazo grueso, inodoro, insopor-table para gustos delicados, pero que encuentra infinitos entusiastas entre los vagabundos de la Puerta del Sol o de las Ramblas de Barcelona. Vulgarizaciones de antropología o catecismos marxistas y anarquistas, libelos anticlericales o novelas que exaltan la destrucción de la Iglesia y del Ejército, representaciones monstruosas de la dinastía borbónica y silabarios toscamente amparados en las ciencias sociales. Este es el alimento habitual del espíritu español. Unamu-no, con su problemática idealista, se había convertido en una isla espléndi-da, y las elecciones del Frente Popular acabaron por sumergirlo. En cuanto a Ortega y Gasset, su ideología aristo-crática orientada a la constitución de élites selectivas, le condenaba anticipa-damente a ser un escritor para minorías refinadas; lo mismo podría decirse del ilustre sexólogo Marañón, que desarro-lla su labor en un plano exclusivamente universitario, y al hombre de la calle ni le van ni le vienen las piruetas líricas de Ramón Gómez de la Serna. Al hombre de la calle le atrae, en todo caso, la re-tórica iracunda de Blasco Ibáñez y sus exaltadas arengas contra la Iglesia y el

Ejército. Ese hombre de la calle lee, como mucho, a Araquistain o a Alberto Insúa, y está sediento de apelaciones jacobinas y de carmañolas. Bebe hasta el último trago el vodka ruso de las prédicas comunistas, en el filtro internacionalista, o tal vez en el anarquista. Hombres políticos, agitadores, intelectuales, profesores, rivalizan a la hora de suministrarle la misma bebida. El libelo anticlerical e incendiario, tórrido como el sol africano, que arremete contra la Puerta del Sol, se vende como churros; los denuestos coléricos del tribuno de la Plaza de Toros² se propagan al instante de boca en boca. La inteligencia española ha tenido la triste suerte de subyugarse sin remedio a ideologías extranjeras. Ningún país en el mundo, ni siquiera Rusia, conoce análogo furor de autodenigración. La «leyenda negra», contra la que tantos españoles se han rebelado, en realidad ha sido creada por ellos mismos. Ningún país en el mundo se ha abandonado nunca al frenesí de autocrítica y de autovilipendio en el que los intelectuales españoles parecen complacerse. Arrojar a la hoguera todos los ídolos nacionales, convertir en cenizas el pasado, renegar y abjurar de toda antigua tradición, dispersar a los cuatro vientos y pisotear cada trofeo conquistado viene siendo una práctica habitual desde hace algún decenio: así como ya es costumbre postrarse ante Francia y ante Inglaterra, aclamadas como maestras insuperables de cualquier civilización.

Se puede admirar, hasta cierto punto, la grandeza desesperada de esta apasionante renuncia, pero no se pueden dejar de señalar los efectos desas-

trosos de la misma. Los incendios de iglesias, los saqueos de incalculables tesoros artísticos, la destrucción de los retablos y de las vírgenes de Cataluña y de Andalucía, han sido su inmediata consecuencia. Se mantiene un fanático odio de clases. La difamación del estamento militar surge con una mórbida voluptuosidad de suicidio. España se ha ofrecido como campo de prácticas del odio bolchevique. Los liberales de 1820, 1834 y 1869 soñaban con renovar las carnavales de la Diosa Razón y las matanzas de las cárceles de septiembre de 1792, y los marxistas de hoy parecen hipnotizados por el exterminio de oficiales y por los sumarios procedimientos de los tribunales rojos. Ello se debe imputar, además de a muchas causas concomitantes, a la actitud negativa de los intelectuales y al espejismo de la denominada europeización. Mientras que en Italia y en Alemania el idealismo y el romanticismo concluyeron en una suerte de armisticio entre pasado y presente, se esforzaron en la construcción de un sentido nacional, mediante los nuevos ordenamientos jurídicos concebidos en el siglo XVII, y entre nosotros, Mazzini y Gioberti, y en Alemania Fichte y Hegel, tuvieron fe en una visión estable de las patrias y de los pueblos, repudiando la utopía de un mundo sin fronteras. En España se demandó la liquidación del honor y del sentido nacional. Nos quisimos europeizar. Y europeizar quiso decir trasladar de golpe instituciones, costumbres y artes propias del otro lado de los Pirineos, considerar como un monarca ebrio de sangre a Felipe II, mofarse de la Reconquista como de una paya-

sada y hacer aspavientos por las «gloriosas derrotas» del ejército español, arremeter contra los clásicos del Siglo de Oro desde Lope de Vega al Padre Mariana, levantar rascacielos en el centro de Madrid³, proclamar, al desgairé, una fatal inferioridad antropológica de la raza ibérica, atiborrarse de *cocktails* y remedar las andaduras de los Pen club europeos. Así como los figurones de la nobleza solían tener un nido de amor y varios hijos en París, hoy en día, los jóvenes intelectuales presumen de sus relaciones con los intelectuales de Montparnasse o de solidaridad con los polemistas rusos. Y no falta quien se abandona a invectivas virulentas contra Calderón o Santa Teresa, sin regatear elogios fanáticos a Boris Pilusak o a Ilia Ehrenburg. El defecto de la inteligencia española está en su propia ductilidad y facilidad de asimilación. Desde que Luis XVI pronunció la famosa frase *—Il n'y a plus de Pyrénées—* Madrid se ha puesto a remolque de París y París se ha erigido en cátedra del buen hacer, en literatura, en arte, en sociología. Una irresistible tendencia a la frase epigramática y al sarcasmo, una docilidad indefinida ante las fórmulas en boga; una irritada crítica contra toda forma y estructura del pasado, ha ocupado el espacio de la investigación propia y de la profundización del ámbito creador de la comunidad nacional. Europeizarse no ha querido decir para España —desgraciadamente— democratizar las instituciones, formar cientos y cientos de ingenieros de minas, de químicos y de líneas de bienes de consumo, en vez de formar a tantísimos oficiales y un exceso de marineros, de racionalizar la

producción agrícola, de dotar a las provincias desérticas de canales de riego y de fabricar centrales eléctricas, drenar y recuperar tierras pantanosas y llevar a cabo reformas sociales. Ha querido decir demagogia a toda costa, abjura radical del pasado, traspaso y establecimiento patético de la convulsión permanente y de la lucha civil.

CASTIZO Y AFRANCESADO

La trágica y delirante lucha que hoy tiene por escenario España no es más que un efecto de la controversia siempre patente entre lo castizo y lo afrancesado. Esta lucha se inició en las primeras décadas del siglo XVII. Desde que la dinastía borbónica cruzó los Pirineos con sus consejeros, oficiales, peluqueros y secretarios franceses, sólo ha conocido España armisticios transitorios. Afrancesados y castizos intrigan, decididos a tirarse los trastos entre ellos en las dependencias del Palacio Real y en los parques de Aranjuez, durante los reinados de Carlos III y de Carlos IV; afrancesados y castizos vuelven a enfrentarse bajo el tambaleante reinado de José Bonaparte y la lucha contra Napoleón; afrancesados y castizos repiten sus disputas como «liberales» y «serviles»⁴ en las sesiones legislativas de las Cortes de Cádiz. Entre galanterías rococó y fanfarrias neoclásicas, esta lucha bulle desde la época en que pintaba Goya, y a este propósito un crítico ilustre, Eugenio D'Ors, se pregunta con insistencia si el gran pintor se consideraba más próximo a uno u otro de los dos bandos. Según D'Ors, él no habría podido nunca asumir este angustioso dualismo; por un lado, se inclinaba por los majos,

por los bufones, por la canalla dorada, por los cortesanos que le colmaban de encargos, mientras que había dedicado lo mejor de sus pinceles a graves y atribulados publicistas y reformadores, naturalmente afrancesados. Trágica oscilación que termina en catástrofe. Como la misma obra del grandísimo artista aragonés, España también se divide, hoy, en esas dos categorías opuestas, la de los renovadores borrachos de vodka ruso y la de los defensores a ultranza de la manzanilla local.

Hecho incontestable, tanto el liberalismo de ayer, como el actual marxismo, no han sido beneficiosos para España. Desde que Madrid viene siguiendo los dictados de París, se ha sometido a innumerables capitulaciones. Su historia, desde finales del siglo XVI, se resuelve en una serie de abandonos. El liberalismo no ha traído fortuna a España porque ha desdeñado sistemáticamente todo contacto con las tradiciones. En Bélgica, en Alemania, en Italia, en Austria-Hungría, el liberalismo se fundió en el ardiente crisol de la nación y del sentimiento patrio reconquistado en cuanto la realidad de la patria asumió sus incunables, los santos, los héroes y los poetas. La división de España en «liberal» y «servil», que se puede datar en torno a 1821, coincide con el luto más duradero de la Nación: mientras en Madrid se legisla y por las Cortes desfilan delegaciones, Bolívar cabalga, y se inicia la ruina del más grandioso imperio colonial del mundo. Durante los eventos, de tragedia y de opereta a la vez, en el complicado imperio de Isabel II, mientras el ejército, presionado por las distintas facciones, se abandona

al delictivo deporte de la guerra civil, la bandera española se repliega totalmente en los dominios de Ultramar: en torno al trono de la reina menor de edad, se hacinan generales extranjeros y banqueros; el predominio por turno del partido liberal es recibido con una matanza de frailes, y es proverbial en España llamar al himno republicano, es decir a la Marcha de Riego, la marcha del nuncio, para indicar la partida del nuncio apostólico. Y ello se debe al hecho de que el liberalismo español fue siempre cosmopolita y antinacional. Mientras Francia, Inglaterra, la misma Alemania, hicieron del liberalismo un instrumento de expansión y de dominio, España no lo concibió sino como el rechazo de un pasado vergonzoso. Hacer borrón y cuenta nueva de toda grandeza pasada y de toda gloria nacional: éste es su primer mandamiento. Los liberales españoles han sido –y siguen siendo– apóstatas del Santiago y cierra, España y de los invencibles tercios, califican a Felipe II de déspota sanguinario, tachan de criminales paranoicos a los reyes de la Casa de Austria, y escarnecen todo lo que es sagrado para los nacionalistas. En otros términos, esta fatal antítesis no ha encontrado nunca solución.

La literatura y el pensamiento español se alinean también según este doble bando de contrarios irreconciliables. A mitad del siglo pasado, vemos a Balmes y Donoso Cortés refundar los materiales del pensamiento tradicional, esencialmente católico, de los Vitoria y Suárez. En la orilla opuesta están los Salmerón, Castelar, Pi y Margall, paladines de la República Federal Es-

pañola. En tiempos aún más recientes, la polémica católica se eleva a alturas majestuosas con Marcelino Menéndez Pelayo, el gran historiador de las ideas estéticas en España, el filólogo, investigador y reconocido crítico de la literatura patria, el brillante luchador de la *Historia de los heterodoxos españoles*. La obra de este hombre tuvo, se puede decir, un único objetivo: la rehabilitación de la grandeza católica de España. Menéndez Pelayo vivía en una suerte de familiaridad incesante con los grandes escritores del Siglo de Oro, de quienes proseguía e interpretaba los sueños. En la otra orilla, en su contra, estaban los filósofos impresionados por Krause, un pensador alemán que, no se comprende bien porqué, ejerció una influencia exagerada en la España del siglo XIX y los pedagogos laicos de la escuela de Giner de los Ríos. Éste, con la ayuda de ricos patrocinadores ingleses y americanos, constituyó un Centro de Libre Enseñanza que pronto se convirtió en una forja de militante e impetuoso republicano. Análogamente la literatura española más reciente tampoco ha sabido sustraerse a esta desbordante y obsesiva gravitación política. Novelistas como Pérez Galdós y Blasco Ibáñez han sido, mediante el travestimiento fantástico, ardientes predicadores de una reforma social. Tomemos, por ejemplo, una de las novelas más famosas de Blasco: *La Catedral*. La trama novelística deriva en una tensión compuesta con los apasionados alegatos y los ataques dirigidos a las Academias militares y al Capítulo eclesiástico del Primado de España, ambos con sede en Toledo. Ramón Pérez de Ayala debe buena parte de su

notoriedad a los sarcasmos contra la educación jesuita, Pío Baroja no ve otra solución que la anarquía, Unamuno un liberalismo dialéctico que quiere prescindir de los partidos y Ortega y Gasset, alienígena por temperamento de la demagogia vulgar, se ve obligado, a regañadientes, a tomar postura ante las emanaciones belicosas del ambiente. Y es que a España, afectivamente dividida en los bandos opuestos de castizos y afrancesados, le ha faltado toda mediación entre pasado y presente, entre edad media por un lado y mundo moderno por otro. El *risorgimento* italiano tuvo como numen tutelar a Vico, el gran reconciliador de la novedad y la tradición, el descubridor de las eternas leyes reguladoras de la civilización humana. El mundo ideal español se debate hoy desde hace dos siglos en la antítesis entre «liberales y serviles». Lo que en otros tiempos, entre jacobinismo y absolutismo.

UNAMUNO Y ESPAÑA (1936)

Una de las sorpresas, y no de las menores, de la situación española, ha sido el alineamiento de Unamuno con los sublevados. Alineación acompañada por la donación, no menos sonada, de cincuenta mil pesetas para el fondo de guerra del general Franco. ¿Cómo es posible –nos preguntamos– que Unamuno, saludado en su día como el «Cristo español» por los partidos de izquierdas, enemigo declarado del militarismo y presidente ibérico de la Liga de los Derechos del Hombre haya podido prestar su apoyo moral a los nacionalistas? ¿Cómo es posible que quien fuera «santón» democrático de ayer haga

causa común con el integrismo tradicional? Contradicción, a primera vista, inextricable, en realidad, el estupor es demasiado tenue para quien, como yo, conoce además de la obra, la personalidad de Unamuno. He paseado muchas veces en las Cortes y me he sentado otras tantas en los cafés de la calle de Alcalá, en compañía del ilustre hombre en 1931, y su conversación rezumaba sarcasmos contra los métodos y los hombres de la República. La oratoria grandilocuente de las Cortes le exasperaba: ¿cuándo terminará –me preguntaba– esta película sonora? El sectarismo persecutorio le irritaba: «Los españoles –me decía– trasladan siempre más a la política los métodos de las novilladas» –es decir, de las corridas–. Y a mí, cuando le invitaba a precisar su posición respecto de la República, me replicaba con voz tonante: «Recuerde que uno de mis escritos se titula: *Contra esto y aquello*. No soy socialista ni republicano. Soy quijotista».

Desde el fondo de su alma, Unamuno lanza rayos perturbadores, como un retablo turquesa y bermellón, al amparo de esta singular doctrina que se nutre tanto del Cristianismo como del Idealismo moderno. Kant, Fichte, Carlyle –sobre todo estos dos últimos– influyen en el espíritu del escritor; pero influyen también los Cristos agonizantes de Zurbarán y de Ribera. ¿Qué ha pretendido enseñar a España Miguel de Unamuno? ¿El quijotismo? ¿Y qué es el quijotismo? Es la búsqueda de una exasperada nobleza, la tensión hacia lo que no es, pero tiene que ser, el mensaje del ideal que la gente positivista y filisteo califica de irrealizable. Don Quijote,

a ojos de Unamuno, no es el paranoico hipnotizado por Amadís y por Tirante el Blanco, ni el grotesco renovador de una difunta caballería andante; no es ese personaje de vista corta y aún más cortas entendederas que confunde a las criadas con damas excelsas y los cortesjos fúnebres con caballeros de rapiña; no es un personaje a medias, paródico a sabiendas y dolorosamente consciente de una trágica alucinación, pero es el caballero intrépido del ideal y el símbolo perpetuo del heroísmo. Don Quijote es el prototipo permanente de todos los héroes y los santos que no aceptan la realidad y pretenden transformarla. La vida mezquina y filisteo, *Altäglichkeit*, sería algo demasiado ínfimo, si no viniesen a darle la vuelta, con sus discursos insensatos, los apóstoles y los genios. Larga vida a la genialidad, al ideal. A la locura con gorrito de noche y campanilla; a esa locura que Cervantes no supo, por prudencia o por pacata timidez, glorificar. Don Quijote es el heredero genuino de Jesucristo. Desde el personaje del ilustre Caballero de la triste figura, Unamuno invitaba a España y al mundo a blandir la lanza y a recorrer los caminos en una santa revuelta contra el conformismo, el estancamiento social, el respeto por las convenciones petrificadas, tanto en el campo del conservadurismo, como en el de la revolución. A la España castiza, a la España agazapada y acunada por el inmovilismo, le reprochaba Unamuno en sus famosos ensayos *En torno al casticismo* su incondicional culto de la valentía y el honor como si de un convencionalismo vacío se tratara. El Cid es para él la antítesis de Don Quijote:

cómo éste, devorado por la santa locura del ideal, padece burlas, palizas e insultos, a la manera de los apóstoles y de los santos. Rodrigo Díaz viene a ser el fanático de lo convencional y del conformismo. Lo que preocupa a Rodrigo Díaz es el rango y la humillación de sus adversarios. Él se encuentra dolorosamente apegado a esa realidad que Don Quijote transfigura. Porque Don Quijote es agónico y Rodrigo Díaz no lo es. Tema sugerente, apremiante, que martillea durante toda la obra de Unamuno, condicionando e impregnando sus libros, al que se somete cualquier otra idea. Incluso en una de las últimas obras del escritor, reencontramos, aplicado al Cristianismo, el mismo motivo agónico y quijotesco: «El Cristianismo es como la cólera que pasa sobre un pueblo para agarrar a un número de elegidos y luego desaparece». Esto mismo lo escuchó decir Père Hyacinthe a Gazier, el último de los jansenistas, en una cena durante un simposio el 25 de enero de 1880. ¿Y no es la civilización otra enfermedad que golpea, mediante la locura, a sus elegidos? El cólera se lleva súbitamente a los hombres.

Para Gazier, el Cristianismo era una enfermedad. La civilización es otra. Y en sustancia forman una idéntica y sola enfermedad. «Y la enfermedad es la contradicción íntima». El Cristianismo es esencialmente agónico. Agónico en cuanto es lucha contra una realidad hostil, la rechaza y la transfigura, análogamente a lo que hace Don Quijote cuando se arrodilla ante tres toscas mozas montadas en una mula y las reverencia cual si fueran princesas. Igualmente, el Cristiano adopta una actitud

inteligible y espiritual que no guarda relación alguna con el mundo mecánico, que a su vez impone fines e ideales a un mundo en sí mismo informe. La obra de Unamuno es, probablemente, semejante a la de muchos pensadores optimistas. El siglo XIX, partiendo de Rousseau, abrió un crédito ilimitado a la bondad humana, contribuyó a aceptar universalmente el dogma de la razón, inherente a todo hombre, de la cual se deriva el mito de la infalible voluntad general, y abrogó en la ebriedad del éxito innegable de la organización científica y racional de la humanidad, las viejas doctrinas cristianas del pecado y de la culpa. Maravillosa peana optimista la del siglo XIX. Estupenda visión de una humanidad renovada por las ciencias y la razón. Hoy, sin embargo, los colores de aquella estupenda visión, en este tan agónico y heroico siglo XX, se han ido nublando. Las experiencias de la guerra y de la postguerra, la profunda investigación del subconsciente, las oleadas conmovedoras del «regreso a la Naturaleza», prorrumpen desde el regazo de cada metrópolis, las revelaciones psicoanalíticas de la libido que anida en cada uno de nosotros y que anhela la restauración del tótem primitivo, la decadencia del estilo «racionalista» de la vida y de la política, el rechazo, por parte de grupos de élite, de ponerse al servicio de la Historia, de la civilización y de la cultura, han oscurecido, si no derrocado, el arca santa del optimismo. No basta ya con predicar en el mundo el culto formal del esfuerzo, de la tensión interior y del agonismo, puesto que en la ilimitada expansión de sí mismo, el hombre no encuentra ya el

impulso sin trabas de lo Bello, lo Verdadero, y el Bien –como heredero, con noble entusiasmo coral, del siglo XIX–. Encuentra, sin embargo, los instintos profundos de lujuria y de destrucción, de estragos y de fijación libidinal que la experiencia cristiana y el psicoanálisis nos señalan al unísono. El hombre no se nos aparece ya transportado por un único impulso hacia el Bien, inherente a la propia naturaleza: el hombre se nos aparece planeando, según la imagen de Dostoievski, entre los mundos de la libertad y de la necesidad; puede elegir a cada instante entre la lujuria y el amor; puede optar entre el ideal de Sodoma y el de la Virgen María. Y contra este hombre, que se abandona al atraco y a la destrucción bestial, Unamuno invoca, una vez más, a su Don Quijote.

UN VASTO TAPIZ DE PIEDRA

El núcleo fundamental de la antigua España es un vasto tapiz de piedra historiado por catedrales solemnes, por palacios derruidos, por torreones, por murallas fortificadas. Sus ciudades son bellísimos escenarios vacíos, por donde han desfilado entre el flamear de estandartes y de lanzas, reyes de gestos imperiosos y reinas de sonrisas desvaídas, prestigiosos capitanes, obispos, condestables, maestros de órdenes de caballería, donde han tenido lugar complejos sucesos de corte, reclamaciones «forales» de coronaciones; donde los reyes han dado batalla a los moros o a los señores feudales o a los caballeros rebeldes de las órdenes militares; donde se han ejercido justicias populares, del tipo de las que describe Lope de Vega, en las que el rey absolvía a los vi-

llanos asesinos del mandatario tirano⁵. Son ciudades muertas, ciudades de silencio, donde los sepulcros encierran secretos de invictos heroísmos, de ascéticas sapiencias. Una misteriosa ley parece sujetarlas, cristalizarlas en una atmósfera apagada. León está ligada a las vicisitudes del antiguo reino de Asturias, muchas veces sacudido por luchas de sucesorias y anexionado a otros reinos; Burgos está ceñida por las estrofas del Romancero del Cid, por las valerosas empresas del campeador y de sus trescientos caballeros contra los moros de Valencia y de Granada, por sus contiendas con el Rey Alfonso VI y sus tortuosos cortesanos; Valladolid está ligada a las glorias del tanto monta, monta tanto, el lema conyugal de los Reyes Católicos, Fernando e Isabel. Este paisaje árido y pedregoso es el trasfondo inequívoco de la obra de Unamuno. Obra seca y áspera. Obra llena de artimañas verbales y de penurias dolorosas que trepan por sendas sofisticadas hasta alturas erigidas a costa de argucias expresivas. Una obra que no es recomendable por su variedad ni el brío de su inspiración, sino por una suerte de unívoca y monomaniaca obsesión acerca del significado del hombre en relación con la cuestión de la inmortalidad. «Su idea fija –escribía un excelente intérprete suyo– es que ni su alma es inmortal ni lo son las de los demás hombres y todas las cosas. No son inmortales como se creía por los más convencidos católicos de la Edad Media. Y entonces, si ello es así, nada vale y no hay esfuerzo que merezca ser realizado». En torno a este núcleo se organiza el quijotismo, el sentimiento trágico-

co de la vida y el cristianismo agónico; a través de esta alegorización sistémica de imágenes españolas, Unamuno ha creído encontrar su filosofía y encontrarse a sí mismo. Descomponer sus ideas en el pragmatismo y el Ideal, que florecieron a finales del siglo XIX no es tarea difícil, pero del todo extrínseca. Reencontrar en su Don Quijote quien, no aceptando la Realidad, la crea y, burlado por su buen sentido vulgar, gana cuando es derrotado, el paradigma del pensamiento historicista moderno, es operación simplísima. Pero transmutadas en otras corrientes del pensamiento moderno las fórmulas lógicas, queda irreductible la personalidad dramática de esta filosofía, la cual se reconduce a la angustia humana de Unamuno, quien desea permanecer para toda la eternidad Miguel de Unamuno, mientras se sabe precedero y mortal. Él rechaza las consolaciones postizas que nos ofrece la inmortalidad impersonal en el espíritu y en la memoria de la Humanidad, proponiendo a la inmortalidad personal. Y en este hambre de eternidad, que pudiera parecer angosto apetito individual, Unamuno descubre el motivo profundo de la vida moral, del renovarse continuo de la historia y de la civilización. Sin la esperanza del traspaso de las almas y de la retribución suprema ante el tribunal divino, que tan excelsamente tallaron los escultores ignotos de los «pórticos de la gloria» de las catedrales de Santiago y de León, el hombre y la historia no serían tales.

La verdadera esencia del hombre —piensa Unamuno, con los místicos, los voluntaristas y los irracionalistas— no tiene como función primaria el conoci-

miento, sino la voluntad: de afirmarse provisionalmente o de desvanecerse. La finitud del propio destino, con la destrucción del alma simultánea con la del cuerpo, que la razón y la ciencia nos muestran, contrasta con nuestra hambre y sed de inmortalidad.

Ya lo decía S. Pablo: la ciencia es, con mucho inferior al amor, a la *charitas*. Invirtiendo, la sentencia intelectualista por la cual nada es deseado sin ser antes conocido *nihil volitum quin praecognitum*, Unamuno afirma *nihil cognitum quin praevolitum*. Proponer al hombre la inmortalidad de las ideas en el flujo indestructible del espíritu significa ofrecerle una inútil panacea; el hombre pretende y clama a gritos «la inmortalidad personal e individual y concreta, o sea, la finalidad humana y del universo. Si la conciencia no es, como ha dicho un pensador inhumano, más que un relampaguear entre dos eternidades de tiniebla, nada hay más execrable que la existencia». Y para ser verdaderamente tal, el hombre tiene que nutrir un inagotable anhelo de inmortalidad. Esta hambre heroica es, para Unamuno, la raíz de toda grandeza, de toda vida noble y plena. El símbolo de esta grandeza, que actúa por la belleza que entraña el acto; de esta voluntad de ser heroicos y ejemplares, por la cual «si en nuestra muerte retornamos a la nada que nuestra anulación sea monstruosa injusticia» es, precisamente para Unamuno, Don Quijote. Si a don Quijote le quitáis a Dulcinea, y la absurda manía de la caballería andante, lo abatís, como una marioneta desvenecijada. Si al hombre le quitamos el espejismo estelar de la inmortalidad, y

lo habréis suprimido o cuando menos lo habréis desmontado: el ideal que la ciencia y la democracia le imponen es un recreo con siesta dominical y cine al aire libre. Entre el ideal quijotesco, de un lado, y la ciencia y la democracia, de otro, hay, si no guerra, disparidad. La ciencia que disipa todos los problemas del alma y los volatiliza es incompatible con el quijotismo y con el agonismo que, por el contrario, multiplican en su esencia las contradicciones apasionantes. En definitiva, «Don Quijote tiene que combatir contra la ortodoxia inquisitorial científica moderna para suscitar una nueva e imposible Edad Media dualista, contradictoria y apasionada». Todo ello presenta ecos de batalla, de combatiente desesperado, que lucha en un campo solitario con los monstruos y los elementos haciendo resonar el fragor de la vieja caballería española. Puesto que el agonismo y el quijotismo son para el autor una religión civil en la que el hombre, invadido por el deseo de inmortalidad, procura mejorar y hacerse insustituible, el obrero un más perfecto obrero, el empleado un empleado más diligente y el soldado un soldado más valiente, semejante moral heroica se configura como una prolongación de las dos figuras capitales de la historia española, el místico y el caballero andante o el conquistador ¿Qué empuja a Cortés, una vez llegado a México, con cuatro mil hombres, a quemar sus naves y a lanzarse a una conquista imposible o a Santa Teresa aventurarse a la imposible conquista de Dios? Hambre y sed, y más hambre y sed, de inmortalidad. El Cristianismo simbolizado en la imagen

transversal y en la congoja del Cristo agonizante se ajusta perfectamente al marco de esta moral del esfuerzo, constituye su paradigma eterno, en cuanto que representa el mayor esfuerzo jamás impuesto al hombre, la moral más heroica y más difícil, el estado de ánimo más agónico que se conozca. Quijotismo y Cristianismo se identifican y Unamuno enumera las analogías recogiendo sus factores comunes en «Vida de don Quijote y Sancho» así como en el opúsculo «La agonía del Cristianismo». Cristo y Don Quijote tienen la misma génesis ideal, y simultáneamente viven y mueren en la conciencia de los hombres. Y por tanto, Cristo y Don Quijote siguen siendo los modelos eternos de toda civilización, y el Cristianismo y el Quijotismo se identifican con la civilización misma, si por civilización se entiende el conjunto de los esfuerzos humanos y no la conquista del confort y el bienestar material. Este Cristianismo agonístico que parte del ansia de eternidad como base de la moral, de la lógica y de la belleza, descubre, de repente, el violento signo de la raza. Es un Cristianismo operativo, volcado a violar la naturaleza humana y a arrastrarla por los altiplanos desérticos y rocosos de lo imposible. Una posición de extrema irracionalidad que se puede considerar como una extensión del pirronismo religioso. La influencia que este imperativo formal sin preceptos y sin objetivo tangible puede ejercer sobre España, la han mostrado los últimos acontecimientos. Esa transposición, de ebriedades místicas y de caballería religiosa en lenguaje moderno, actuando sobre la gran masa no era

más que una ilusión. La influencia de Unamuno, considerado desde muchos ángulos como el «Cristo de España», no circuló nunca en la realidad de los cafés literarios. ¿Y cómo podría haber sido de otra manera? «Pero es que mi obra –se lee en la página final de *Del sentimiento trágico de la vida*– es quebrantar la fe de unos y de otros y de los terceros, la fe en la afirmación⁶, la fe en la negación y la fe en la abstención, y esto por fe en la fe misma». Esto es combatir a todos los que se resignan, sea el católico, sea el libre pensador, es hacer que vivan todos inquietos y anhelantes. Religión de la inquietud, religión del malestar y de la tensión, de la acción erigida como fin en sí misma. Esta religión no parece compartir ni dogmas, ni ritos, ni coronamientos, es puramente formal como la ética au-

tónoma moderna. Que el hombre se perfeccione y se ataree perpetuamente, que exija de sí mismo siempre cada vez más arduos sacrificios y se afane como si la inmortalidad fuese de una certeza indefectible, he aquí el imperativo categórico de Unamuno. Su exigencia es la de una vida trágica. Él acepta todo esfuerzo con tal de que sea esfuerzo. Y el ideal de la acción por la acción, de la voluntad como fin en sí misma, del heroísmo que encuentra en sí mismo su pensamiento. Se trataba de ampliar, con lenguaje imaginativo y por medio de irónicas estilizaciones, ciertas proposiciones ya enunciadas por Kant y por Fichte. El error de Unamuno fue el de concebir un nuevo credo. Era suficiente para la fama de gran literato, demasiado poco para la de reformador político.

Traducción y notas de Juan Argenti

· Lorenzo Giusso. *Quaderno Spagnolo 1931-1953*. Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, 2014.

NOTAS

¹ En alusión al episodio del asedio del Alcázar de Toledo que tuvo lugar durante la Guerra Civil. (*N. del T.*)

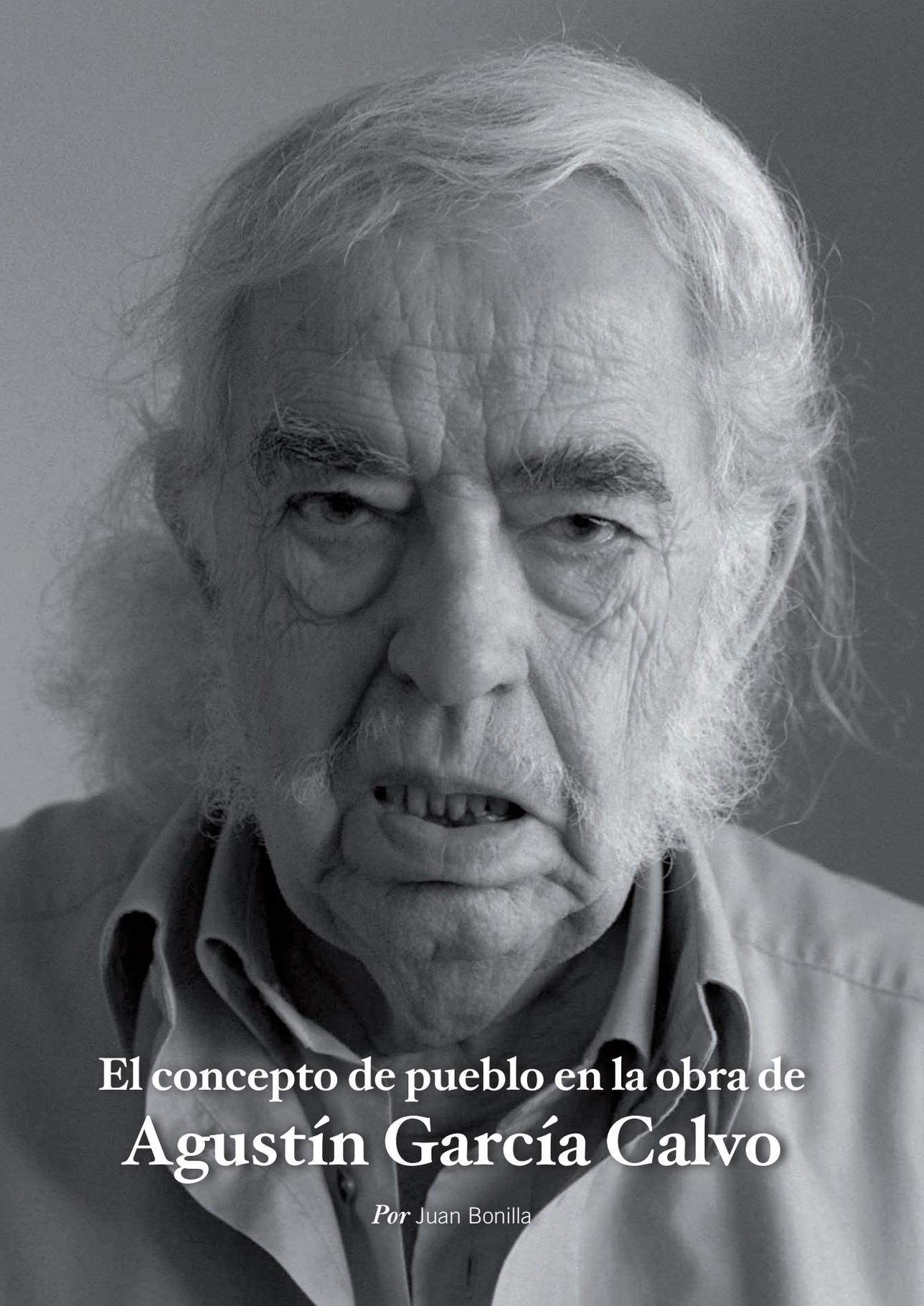
² Alusión al multitudinario mitin republicano de Manuel Azaña en la Plaza de toros de Madrid, celebrado el 28 de septiembre de 1930. (*N. del T.*)

³ El autor probablemente hace alusión al Edificio Telefónica (Gran Vía nº. 28) construido entre 1926 y 1930 para albergar la sede de la Compañía Telefónica Nacional de España. (*N. del T.*)

⁴ El autor contraponen en el espectro político la vertiente liberal a la «servil», como una suerte de conservadurismo castizo. (*N. del T.*)

⁵ Alusión a la obra *Fuenteovejuna*. (*N. del T.*)

⁶ Añadido por el autor a la cita original de Unamuno. (*N. del T.*)



**El concepto de pueblo en la obra de
Agustín García Calvo**

Por Juan Bonilla

El concepto fundamental en la obra de Agustín García Calvo es el de Pueblo. No hemos hecho sino empezar y ya estamos entrando en contradicción, pues pueblo es, ateniéndonos al propio AGC, irremediabilmente indefinible y por lo tanto –por no poder sujetarse a una definición– no puede ser tampoco un concepto y mucho menos un concepto fundamental –nada que ver con el pueblo de Rousseau, que degenera en soberanía popular mediante la que impone una voluntad al mandatario electo: el Pueblo de AGC en ningún modo tiene a quién elegir–. De ahí que no haya en toda la obra de AGC –repartida en numerosos títulos, pero coherente más allá de los géneros que practicara, así el poema como el ensayo de intervención o el texto científico e incluso la narración erótica– sitio donde se pretenda definir al pueblo en positivo enumerando cláusulas que deba cumplir, sino, más bien, mediante la definición de aquello que es enemigo o domador o administrador suyo: al ser Pueblo una entidad eminentemente negativa sólo podría aceptarse que puede definirse mediante negaciones que llevarán a definir todo aquello que no sólo no es pueblo, sino que no pretende otra cosa que abolir lo que de pueblo pueda quedar. Pueblo no es Masa, que está constituida por Individuos Personales y, por lo tanto, es contable, y cuanto mejor constituido esté el Individuo mejor la Masa. Los resquicios por los

cuales el Individuo no esté perfectamente constituido como tal son los que dejan asomar a lo que de Pueblo haya en él. Donde mejor se encontrará es en el Lenguaje, en las capas profundas del Lenguaje, donde la Conciencia no llega, pues la Conciencia es plenamente individual y, por lo tanto, se constituye como su entidad superior, el Estado. Así pues, AGC parte de que cada uno de nosotros, como individuos, estamos mal hechos o nunca hechos del todo, lo que quiere decir que aparte de ser nosotros mismos, somos otras cosas –de entrada, las muchas que entran en combate con nosotros mismos–: de lo anterior se deduce que cualquier tipo de sociedad compuesta de individuos estará siempre mal hecha, nunca hecha del todo más que en el Ideal del Estado donde todos sus individuos serían perfectos –o sea, estarían muertos–: es pues esa imperfección de la sociedad y sus individuos lo que merece la pena llamar pueblo. Pueblo en oposición a Sociedad, Pueblo en oposición a Individuo. De aquí se deduce inapelablemente que en cada Individuo, en cada uno mismo, debe haber algo de Pueblo que estará allí donde justamente uno no es uno mismo. La manifestación primaria de esto se da en la lengua y la gramática corriente y popular (no en la escritura ni en la cultura), porque gramática y lengua no son de nadie y por eso mismo son para cualquiera. La principal aparición gramatical se da en

el uso del YO que no puede negársele a nadie porque Yo es cualquiera que hable, de manera que Yo siendo todos y cualquiera, no es propiamente nadie. Ese Yo se opone pues al Nombre Propio del Individuo. Y así sucede que, de vez en cuando, por fuera de las historias personales de cada quién, se dan a través de alguno y gracias a su propia imperfección personal como Individuo, razones y sentimientos que no son de uno, sino comunes y populares. Quien ahí canta no es ningún Nombre Propio, sino el Pueblo que hay en todos, que está en cualquiera. De ahí nace la poesía popular, pero también cualquier rechazo al Poder de arriba, a la Realidad impuesta por el Estado y sus criaturas.

Decía Ortega, en polémica con Maeztu, a quien la palabra sistema le parecía inadecuada para ser aplicada al pensamiento de un autor, que el «sistema» es el único modo de pensar filosóficamente y pensar sin sistema es incurrir en indecencia. Ahora bien, un sistema filosófico, por utilizar la definición de Manuel Sacristán, es siempre una pseudo-teoría, una construcción al servicio de motivaciones no-teoréticas, no susceptible de contrastación científica y por lo tanto indemostrable e irrefutable. Lo único a lo que cabe responder pues un «sistema» filosófico, partiendo de la base de que filosofía no hay aunque lo que quepa sea filosofar (lo dijo Kant), que quiera ser algo más que esa mera construcción, es si nos sirve para algo que no se quede en la teoría en que se expresa y da cuenta de sí misma. Si la respuesta es «No», obviamente no pasamos de los límites de la filosofía como asunto académico y

por lo tanto carente del menor soplo de vida. Dado que en el caso de AGC mi intención es demostrar que la respuesta es «Sí», me atrevo a asignarle a su obra de pensamiento y sus ramificaciones poéticas (o si se quiere al revés) el rango de Sistema por mucho que él repudiera esa palabra de la jerga académica (no vamos a cada rato a pararnos a reconocer que su propia obra repudiaría etiquetas de cualquier tipo y categorías como «sistema» u «obra filosófica»: la dificultad de hablar de la obra de AGC sin contravenir los propósitos esenciales de esa obra propia, que puja por no colaborar con aquello a lo que pretende atacar constantemente a sabiendas de que no puede, de que atacarlo ya es colaborar y someterse, explica en cierta medida la poca atención que ha merecido en los distintos campos en los que esa obra pudiera situarse: Literatura de Creación, Poesía, Filosofía, Lingüística, Ensayo, Opinión, pues cada una de sus obras comienza por situarse fuera de esos campos a los que, inevitablemente, pertenecen).

Contado como un cuento antiguo, y corriendo el riesgo de caricaturizarlo, se podría resumir así el sistema de AGC: Pueblo es una presencia donde reside la Verdad o la Vida o la Vida Verdadera, pero corre por debajo del mundo de las apariencias llamado Realidad, construido por dos artificios vampíricos –Estado y Capital– que en el último avatar de la construcción del Sistema del Bienestar son uno y el mismo (si bien en avatares anteriores, en dictaduras o países muy pobres o pretenciosamente revolucionarios, podían pasar por enemigos el uno del otro:

Estado frente a Capital). La Realidad puja por convencer –y por lo tanto vencer– a quienes la constituyen de que es ella lo único que hay, aunque de vez en cuando en su fachada se abren grietas elocuentes por las que es fácil intuir que por debajo de ella corre otra cosa, otra cosa que no está hecha de Mentira y de instituciones (Cultura, Ciencias, Individuo): la Vida, es decir, eso que de Pueblo consiga resistir a los dictámenes impuestos desde arriba. Estado y Capital pues son los creadores de un lugar donde encerrar la Vida y tratar de desactivarla: la Realidad. Para ello necesitan a un Dios que, como todo Dios, trate de convertir en Dios a todo lo que toca: ese Dios es el Dinero. Mediante él se vuelve Mercancía y Valor todo aquello que se constituye y constituye la Realidad, primordialmente la unidad básica de medida, el Individuo, al que se dota de todos los recursos para crearse su propia Mentira y no dejar que hable en él lo que de Pueblo quede: esos recursos son Nombre Propio, Gustos Personales, Opiniones Particulares, Libertad de Voto. Apoyándose en Heráclito –ese Logos que es Habla y es también Razón Común o Sentido Común: para Heidegger el Logos era el Ser, es decir el Uno que reúne a todo lo existente, el carácter constitutivo del Ser mismo, el ensamblaje original– AGC advierte que cualquier modo de hablar de la realidad que no la presente como contradicción es un engaño, pues no puede haber verdad en ninguna realidad política, física o moral, por mucho que la realidad viva de convencer a sus individuos de que es lo único que hay. En la realidad no cabe verdad.

¿De qué armas dispone el Pueblo para hacer su santa guerra contra la Realidad? De una fundamental, aquella que se nos da porque sí, que no es de nadie, que está en continuo movimiento: el habla. Desde ahí, y desde su sílaba primordial –NO, lo único que puede el Pueblo decir a todo lo que proponga la Realidad– puede de vez en cuando, aprovechando grietas del edificio de la realidad, perfectamente organizado, mostrarse de repente, incontable, indefinible, imposible de sujetar en cálculos de individuos ni en mayorías contra minorías, librarse de la opresión en la que vive y mostrar que Pueblo es Vida mientras Realidad es Muerte: de hecho el negocio de la Realidad, el negocio al que se dedican Estado y Capital, es precisamente el de la Administración de la Muerte, gracias al Futuro, institución esencial de la Realidad. Pues eso es lo que la Realidad vende a sus Individuos: Futuro, y por lo tanto algo que no hay, algo que por ser definido de alguna manera sólo puede aceptarse que sea definido como «el lugar de la muerte», pues nuestra muerte es siempre futuro y, haciendo pie en Epicuro, si nosotros estamos ella no puede ser y si ella es entonces nosotros no podemos estar. Cabe finalmente apuntar, en este muy apresurado extracto de las ideas de AGC, que Pueblo no es una sustancia que se dé en unos individuos y no en otros, que tenga que ver con la clase a la que se pertenezca, si bien parece sensato suponer que cuanto más elevada sea la clase a la que uno pertenezca, por mejor constituido que estarán sus Individuos y a más propiedades imponga su Nombre, menos

grietas tendrá el edificio de su realidad para que se cuele lo que corre por debajo. Aun así, en cada individuo está el opresor y el oprimido, el que atiende a las reglas de la Realidad y compra su mentira y se deja administrar la muerte y cree en su futuro y aquel otro que de vez en cuando es capaz de librarse de todo eso y abrazar de veras, o dejarse abrazar por, la Vida. Para que la Realidad funcione son precisas una serie de Leyes, de Reglas, que van imponiéndose a los individuos, a las personas (que como saben significa máscaras), pero estas Leyes no lo pueden todo: aunque tratan de dominar también los azares que en el baile de las cosas puedan darse –de ahí ciencias como la Estadística– no pueden hacer mucho por alumbrar los misterios, que no atienden a las reglas precisas con que la Realidad ha construido su colosal edificio.

Este es pues el lugar desde el que la obra de García Calvo, en una serie de enfrentamientos directos y minuciosos contra la Realidad, trata de atacar ese edificio en libros como *¿Qué es lo que pasa?*, *De Dios, Contra el Tiempo*, *Contra la Pareja*, *Que no, que no*, *Avisos para el derrumbe*, *Análisis de la Sociedad del Bienestar*, *¿Qué es el Estado?* Si cuando empezaron a aparecer impresas sus obras, que habían cobrado fama antes incluso de que se imprimiesen gracias a la fuerza de sus intervenciones públicas en conferencias y charlas, los filósofos (Gustavo Bueno por ejemplo, que lo consideraba un sofista de tercera división) lo tacharon de frívolo e irracionalista, y se le emparejó con Nietzsche, un autor con el que AGC no puede sentirse sino

muy incómodo, con el transcurrir de los años y los constantes combates de la obra de AGC contra la realidad y sus instrumentos –particularmente los dirigidos a los cultos, entre quienes, como es natural, podría encontrar oídos a sus a veces complejas intervenciones–, esa obra quedó como un rumor que, por cosas que trajera su caudal de razonamientos, menos atención podía recibir en una sociedad cuyo tinglado su obra revelaba. Quedó como el canto de un loco que en la esquina va desgranando sus canciones y al que se le echan unas monedas para que siga con la tonada. Puede ser ilustrativo copiar aquí la conversación que mantienen unos profesores de filosofía en un foro después de una charla de AGC en la Complutense acerca del Lenguaje y sus dos niveles, aquí AGC sigue inevitablemente la Teoría del lenguaje de Karl Buhler: el nivel desde donde se habla, inmutable, compuesto del Yo-Aquí-Ahora (donde Yo puede ser cualquiera, aquí cualquier lugar y ahora un instante inapreciable que en cuanto se pronuncia ya ha cambiado de sitio) y el nivel –el de la Realidad– donde radica aquello de lo que se habla:

SANTIAGO ARMESILLA: Estuve en la charla de Agustín García Calvo, llamada «Sic Et Non», que versó sobre el lenguaje. Según este señor –cuyas pintas me abstengo de contar, pero me dejaron perplejo– todo es mentira, por lo que hay que borrar el barniz del lenguaje para quedarnos con el «sentido común». Yo le pregunté qué era el sentido común, y no fue capaz de contestarme. Una frase dijo que me resultó

antológica: «Nunca podrás contar cinco caballos porque es imposible, ya que ninguno de los caballos es igual al otro, por lo que no hay cinco caballos». Una suerte de Heráclito pasado de pacharanes, con todos los respetos.

JUAN A. RODRÍGUEZ MOLINA: No sé por qué le deja tan perplejo a Santiago una frase que explica bastante bien, tanto lo que es como lo que no es (una explicación completa) el «sentido común». Que ningún caballo sea igual (idéntico) a otro no impide que podamos contar cinco caballos (salvo que 1+1 sea otro 1, más grande, y no 2). No aceptar la caballeidad (o caballunidad) es lo que carece de sentido común. Una filosofía sin sentido común es una gilipollez de intelectuales, philosophes y sofistas de tres al cuarto embaucados por la diferencia; es decir, el miedo a la necesidad. Hay una filosofía del sentido común, no muy del agrado de filósofos, pero es que la filosofía del sentido común no es sentido común, sino filosofía. Tener sentido común implica basarse en lo común y, desde luego, ni el lenguaje ni el intelecto («borrar el barniz del lenguaje» puede que no sea muy distinto del «desintelectualizar la realidad» de Ortega) ayudan mucho por su gran posibilidad de creación, innovación, particularidad. Cuando es a partir de esta innovación desde o contra lo que se filosofa... no nos quedamos como estábamos, sino peor. Y, ciertamente, sin sentido común, cada vez hacemos mejor lo de ir cada vez peor. Salud

SANTIAGO ARMESILLA: Hay cinco sentidos comunes a todos los seres humanos. La impresión que me dio a mí las

explicaciones de García Calvo es que, si quitamos el «barniz» del lenguaje que, según él, «sobra», lo que nos quedan son los sentidos heredados en el transcurso de la evolución a lo largo de miles de cientos de miles de años. ¿Puede existir una definición materialista de «sentido común»? ¿Y cuál sería ese sentido común? ¿La lógica? Pero la lógica no es un sentido. Es una ciencia material que establece relaciones objetivas entre signos, sobre las cuales se realizan operaciones recurrentes. Y no todos los seres humanos desarrollan la lógica de manera óptima, porque no es un sentido. ¿Qué es entonces el «sentido común» desde una perspectiva materialista?

JOSE MANUEL RODRÍGUEZ PARDO: Me sorprende que Armesilla no conociese a Agustín García Calvo, hombre de mucha fama en Madrid. Quizás sea que su fama no pasa de gremial y en realidad no haya salido fuera de los pasillos de las facultades filosóficas. En cualquier caso, poca cosa puede esperarse de quien suele decir que la realidad es una falsedad; prácticamente parodia a Heráclito hablando de que no puedes bañarte dos veces en un mismo río. De hecho, tiene un libro titulado Razón común que va en esa línea. Aunque lo más famoso de García Calvo son sus traducciones de Homero y los presocráticos. Más que filósofo, donde no supera a los presocráticos, García Calvo es un filólogo.

JOAQUÍN ROBLES LÓPEZ: Pues el «sentido común» es lo mismo que la filosofía mundana, equiparable a la doxa platónica. Un saber que con-

tiene el principio de su conexión con la filosofía académica, fundamentada, pero que por sí mismo es incapaz de deslindar verdad de falsedad dado que es circunstancial, fenoménico. El refranero, por ejemplo, es un buen ejemplo de «sentido común» en donde una cosa y su contraria son igualmente verdaderas e igualmente, por lo mismo, falsas: «al que madruga, Dios le ayuda» y «No por mucho madrugar amanece más temprano» son verdades y falsedades «como templos», según las circunstancias (fenómenos) de las que se predicen como «sentencia sapiencial». El sentido común es incompleto y, muchas veces, contrario a los saberes críticos (ciencias y filosofía). Pero entre la filosofía mundana y académica no hay corte, sino conexión dialéctica, *regressus* y *progressus*. En los «Ensayos materialistas» de Gustavo Bueno se tratan estas cuestiones con el rigor y profundidad debidos.

SANTIAGO ARMESILLA: Si el «sentido común» es la filosofía mundana, y un reflejo suyo son los refranes o proverbios, no tendríamos más que comparar todos los proverbios y refranes de todos los lugares del mundo para encontrar conexiones de esa filosofía mundana. Pero la filosofía mundana es contradictoria, como muestra el ejemplo de los dos refranes que has puesto. Pero, relacionándolo con la frase del ínclito García Calvo (que, cierto, no le conocía, pero he de decir que en su charla el aula estaba llena de sus acólitos –bastante estrambóticos algunos, en concreto una señora con un florero por sombrero–), ¿Cómo puede decir que el sentido común nos dice que donde hay cinco ca-

ballos en realidad no los hay, porque no son iguales esos caballos?

ÁNGEL SÁNCHEZ BERNAL: Hace mal Santiago en hacer de menos al discurso de García Calvo, en tanto que especie de «cháchara ignara»; hay que separar el grano de la paja. Desde mi punto de vista, la filosofía que representa García Calvo distando de ser filosofía verdadera, no por ello deja de ser verdadera filosofía. Lo enuncio y luego lo explico: García Calvo es al ámbito de la filosofía hispana lo que Heidegger es a la filosofía alemana. Representa, nada más y nada menos que a una de las «figuras» gnoseológicas canónicas: el descripcionismo, en su versión quizá más absurda, por más extrema. Descripcionismo porque pretende que existe una forma verdadera de enunciar «el ser», pero que camina más allá (o más acá) de las operaciones «quirúrgicas», a escala tecnológica, del sujeto. Se trata de «desvestir» las operaciones hasta que el fenómeno acabe por coincidir en su plenitud con el «ser prístino». Claro, esta filosofía valora el propio discurso «científico-filosófico» como una impostación que en realidad imposibilita la «visión» de las cosas tal como son en sí mismas. Habrá que volver (regresar; recuérdese que «las esencias», en el materialismo, se desligan de las operaciones, llegado el caso, en la vía del «progressus») al «habla del pueblo», quizá también al de los poetas.

SANTIAGO ARMESILLA: Si dices que la filosofía de García Calvo es un descripcionismo radical, extremo, y lo enlaza con una filosofía mundana, se podría decir entonces que la filosofía de García

Calvo es la filosofía del «sentido común». El lenguaje, los signos, se encuentran entrelazados en los tres géneros de materialidad. Pero en muchos casos el lenguaje, o mejor dicho, las lenguas o idiomas, no casan bien con esa filosofía mundana de la que hablas. Hay tribus africanas en las que no existe ningún término que se pueda traducir por «hombre». No niego que esas tribus africanas no tengan su propia filosofía mundana. Pero si el sentido común se presupone como «común» a todos los humanos, ¿cómo van a ser partícipes de él individuos de sociedades preestatales? Se me dirá que «hombre» es un concepto posterior a la formación de esas sociedades humanas –tribus, bandas, clanes–. Pero el sentido común me da que es una construcción histórica de sociedades más avanzadas que es incompatible con la forma de ver el mundo –en parte, no digo totalmente– con esas sociedades humanas primitivas. Pregunto: ¿Cómo puede García Calvo pedir que borremos el barniz del lenguaje para quedarnos con el sentido común a todos, cuando hay grupos humanos en cuyo lenguaje la noción de hombre no existe? ¿No es eso invocar una vuelta al buen salvaje, a la «Edad de Oro perdida»? Tengo entendido que García Calvo es anarquista, puede que eso tenga algo que ver, lo digo por el tema del Regressus más allá de la racionalización por holización de las sociedades políticas del Antiguo Régimen en Naciones Políticas.

ÁNGEL SÁNCHEZ BERNAL: Claro que hay algo de la vuelta al «buen salvaje», pero sin «buen salvaje» universal. Porque precisamente García Calvo podría decirte que «Hombre» no es sino

un concepto filosófico (una invención «imperialista») que esconde lo que enuncia. Que el sentido común sea común no quiere decir que se despliegue siempre de la misma manera (te dirán). En cuanto al anarquismo, yo creo que más que tal, García Calvo sostiene una especie de epicureísmo, de alejamiento de la sociedad política y su corrupción del ser y del lenguaje.

He traído aquí esa conversación cazada en búsquedas en la red porque me parece que ejemplifica bien los problemas con la filosofía de AGC expuestos y respondidos por gente preparada. Cabe constatar que AGC más que dedicarle un libro a Heráclito, hizo una edición crítica del libro de Heráclito que, en efecto, se titula *Razón Común* (en esa edición el famoso «Nadie se baña dos veces en el mismo río» que es la versión que da Platón en su Crátilo, se traduce como «En los mismos ríos entramos y no entramos, somos y no somos»). Por lo demás y sin querer entrar a valorar la conversación, pues sólo viene aquí como ilustración de lo aparentemente difícil que es discernir la propuesta del pensamiento de AGC incluso para los profesionales, conviene precisar que en ninguna parte de su muy abultada obra AGC ha escrito que «Todo es mentira», pues lo que viene a tratar de hacernos sentir es que por debajo de esa mentira que es la realidad, fluye la vida (el famoso Panta Rei asignado a Heráclito, en que Heráclito ha quedado popularmente reducido, quizá para quitárselo de enmedio, ni siquiera es de Heráclito, no está en su libro esa expresión exitosa, fue Platón en su Crátilo el que trató de reducir su pensamiento a tan formi-

dable eslogan): o sea, no sólo no dice AGC que «Todo es mentira», sino que viene precisamente a decir que «la realidad –que sí es mentira– no es todo» y por lo tanto puede comprenderse con sensatez que en alguna otra parte debe haber algo que no condesienda a ser mera realidad y librarse de la carga de ser mentira. Lo que tal vez sí se le pudiera haber escapado a AGC en aquella charla, como se le escapó en otras tantas, es que «el Todo es mentira», pues evidentemente no puede haber Todo porque ello querría decir que hay un número de cosas contables, y ese es el interés principal de la Realidad, hacernos creer que hay un Todo y dentro de ese Todo contable se puedan dividir los elementos hasta dar en mayorías y minorías para depositar en las primeras un simulacro de razón o sentido común. Comentando el fragmento heracliteo que pide a los adultos de Efeso que se ahorquen y dejen el gobierno de la ciudad a los niños, AGC escribe: «Es lógico que se denuncie la ilusión democrática que estima que acaso por virtud del número puede invertir el engaño privado en verdad común, cuando parece claro que la suma no hará sino robustecer la ilusión individual». En la lucha –véase a este efecto las páginas dedicadas al asunto en *Lecturas Presocráticas*– entre Todo e Infinito, pues de haber uno no puede haber el otro, AGC es defensor infatigable del segundo, pues en su propia formulación hay una negativa de la afirmación del Todo, que no tiene más remedio que ser finito, pues si chocara con alguna otra cosa dejaría inmediatamente de ser Todo. En cuanto a la expresión «quitarle el

barniz al lenguaje» parece claro que a lo que AGC iba es a distinguir qué hay en el lenguaje de Lengua verdadera y qué de Idioma impuesto desde arriba: tan es así que repetía que Pueblo debía abandonar inmediatamente toda palabra que fuese conquistada por el Poder, pues quedaba impracticable para su uso en cuanto a expresión de la Razón Común. Así si la palabra «cultura» o cualesquiera otra era colonizada por el discurso de la Realidad, resultaba a su vez imposible darle un uso distinto –más puro y verdadero– una vez que le había sido impuesto el barniz del lenguaje del colonizador. Para AGC, como quizá se verá, la operación estricta de Pueblo no era hablar como Pueblo, que eso ya era inventarse una entidad, sino más bien dejarse hablar, es decir, que a nuestro través sonara la Razón Común pues no podíamos ser otra cosa que vehículos para que ella sonara.

Pero interesa de la conversación del foro la mención al descripcionismo, que el propio AGC afearía al verla aplicada a sus quehaceres, pero que no deja de ajustarse con mérito a sus principales aciertos a la vez que deja en evidencia sus insuficiencias. Una definición académica del descripcionismo gnoseológico nos dice que lo forman teorías de la ciencia que ponen el lugar de la *verdad científica* en la *materia* constitutiva del campo de cada ciencia (hechos, fenómenos observables, sensaciones...), interpretando aquellas cosas que puedan encontrarse asociadas al proceso científico (lenguaje, instituciones sociales, experimentos, manipulaciones técnicas, razonamientos...) como *formas* que, más que contribuir

a la conformación de la verdad científica (que se supone ya dada), estuvieran destinados, a título de *métodos*, a facilitar el acceso a las verdades manifestadas por las descripciones de los hechos o de los fenómenos. La idea de verdad del descriptivismo es la verdad como *aletheia*, como des-cubrimiento de la realidad de «lo que es tal como es», de las *cosas mismas*. Las teorías *descriptivistas* reconocen presencia y función a las formas científicas, sólo que no las consideran constitutivas de la verdad científica, como si hubiera que considerarlas siempre subordinadas y refundidas en la materia misma.

Por supuesto para entender de qué habla AGC cuando habla de Pueblo hay que negarse –y ya vamos tarde en hacerlo– a aceptar cualquiera de las definiciones de pueblo que en las esferas de la realidad se emplean, desde el derecho que lo hace sujeto de acusación –el Pueblo contra Fulano, acusado de robar una joyería– al pueblo que es capaz de elaborar leyes –*We, the People of United States...*– pasando por definiciones históricas como la de Cicerón: asociación de personas basada en la comunidad de intereses. En las Siete Partidas se dice que en Babilonia «pueblo llamaron al ayuntamiento de todos los hombres comunalmente: de los mayores y de los menores y de los medianos, pues todos estos son menester y no se pueden excusar, porque se han de ayudar unos a otros para poder bien vivir y ser guardados y mantenidos», donde acaso sin voluntad se reconoce –en el ser guardados– la presencia de un ente superior dedicado a pastorear a los integrantes de ese ayuntamiento

de hombres. Tampoco satisface enteramente al concepto de Pueblo de AGC el que pone en juego Mijail Batjin en su estudio de las fiestas populares, pues si bien hay ahí aspectos que podrían tener un eco de lo que por Pueblo entiende AGC, el propio hecho de que esté acotado por unas fechas determinadas impuestas por la Autoridad Competente le quita al pueblo de Batjin la fuerza que tiene el de AGC. Recordemos que Batjin entendía que el lugar donde mejor se manifestaba el pueblo como tal era en las fiestas, especialmente los carnavales –si toda fiesta no es de alguna manera carnaval o si el carnaval no es el espejo de cualquier fiesta en mayor o menor medida– porque durante ellas «*ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas. Esto creaba una especie de dualidad del mundo. El carnaval no tiene la forma puramente artística del espectáculo teatral, y en general no pertenece al dominio del arte. Está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad, es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego. El carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena... ya que una escena destruiría el carnaval (e inversamente, la destrucción del escenario acabaría con el espectáculo teatral). Los espectadores no asisten al*

carnaval, sino que lo viven, pues éste está hecho para todo el pueblo. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque éste no tiene ninguna frontera espacial. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo con sus leyes, es decir, con las leyes de la libertad. Posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su innovación en los que cada individuo participa. Durante el carnaval es la vida misma la que juega e interpreta su propio renacimiento y renovación sobre la base de mejores principios».

Quizá más a gusto se sentiría el propio AGC si se arrimara a su concepto de Pueblo el de Intrahistoria puesto en juego por su maestro en tantas cosas Miguel de Unamuno, que también, cada vez que podía, y a pesar de ser individuo cultísimo que enterró horas y horas en los libros, daba mandobles a la letra impresa, la letra muerta, en favor de la voz viva de la palabra: lo mejor de su poesía, no en vano, aspira a ser poesía popular (y hasta tal punto trató de hacer de la poesía cotidiano juego en el que hacer hablar lo que corriera por debajo que su obra mayor es un Cancionero que era un diario, donde iba apuntando cada día, desde el año 28 hasta su muerte en el 36, coplas y cantos, romances y aforismos rimados, ocurrencias varias en las que muy a menudo sonaba una voz poderosa que, más allá de la poderosa voz de Unamuno, nos hacía hablar a todos a su través). Hay muchos combates para entender a qué se refería Unamuno con su «intrahistoria» –que por momentos bien pudiera haber sido infrahistoria, o

sea lo que corre por debajo de la historia, aunque nos da lo mismo por debajo que allá dentro, pues dentro también es por debajo (como la sangre que va por dentro del cuerpo también corre debajo de la piel)–. Parece evidente que lo que buscaba Unamuno era oponer un elemento a la Historia oficial, como lugar donde las cosas, los hechos, las personas, aparecen muertos. La intrahistoria era pues, para Unamuno, el lugar de la vida, donde la vida corría sin peligro de amortajarse en mera Historia, y por lo tanto el protagonista esencial de la intrahistoria, que no necesita historiar-se porque siempre está pasando, siempre está abierta, fluye, debe ser Pueblo, el mismo al que vendría a referirse años más tarde AGC. Esa condición de estar siempre abierta, siempre pasando, ajena a lo que cuente o diga o mande la Historia con sus cronologías y diversas jerarquías de vencedores y vencidos, de grandes hombres y hombres malvados, acerca la intrahistoria a la poesía popular, cuya naturaleza le obliga a estar también siempre abierta, cambiando siempre, dejándose manosear por cualquiera sin ser de nadie, hecha por gente sin más, sin intervención de nombres propios, aunque la Academia trate de hacerla suya y ponerle vallas y tapias y distinguirla desde la propia enunciación de la poesía culta, como si la poesía popular necesitara una taxonomía que nos describiese sus formas y maneras. Naturalmente no es así, y bien se ve cuando se ponen a circular como nuevas maneras de poesía popular desde graffitis a canciones que, después de cumplir su ciclo de autor, con copyright y cobro de derechos, pier-

den el autor y pasan a ser tarareadas y cambiadas a su gusto por quien quiera darles uso. Se diría, y de hecho lo dijo Unamuno, que a nada mejor puede aspirar un poema culto que a merecer algún día ser poesía popular, dejarse decir perdido el nombre de aquel que lo puso en pie, criatura que se vale por sí misma para vivir en los otros, porque su viaje es el que va del Pueblo que había en quien la compuso al Pueblo que sigue habiendo en quienes la utilizan a su antojo para ir susurrándose algo que les vale de algo.

A AGC le gustaba recordar, amparándose por una vez en el juego que cede a la etimología la capacidad de decirnos algo de lo que han llegado a ser las cosas y desprender de la evolución de significados un entendimiento que alumbre el significado presente de una palabra cualquiera (juego muy practicado por los filósofos en cualquier caso, pero que está lleno de trampas), que el *Populus* latín era un árbol –lo que hoy llamaríamos álamo, aunque en realidad es toda una familia arbórea de distintas especies de las zonas frías y templadas septentrionales–, de donde tal vez la similitud entre la naturaleza del árbol, cuyas hojas tiemblan tan fácilmente con la brisa produciendo una música silabeante que lo caracteriza, y la naturaleza del pueblo inspirara el nombre. No es apenas probable que ello sucediera así, pero la imagen poéticamente funciona para acercarnos el concepto de pueblo en AGC y al fin y al cabo uno de los lugares, ajenos a la realidad, donde se puede encontrar la verdad es en la poesía (Poesía es Verdad, según dijo Goethe).

Lo que nos lleva al lugar del pueblo que interesa a AGC como antónimo de realidad –y el carnaval no es el antónimo de la realidad, sino la pausa que ésta utiliza para reafirmarse, la cesión que se hace, desde arriba, para dejar aflorar una libertad que fuera de un espacio cerrado de tiempo sería indecente: ahí la indecencia sólo viene a potenciar la decencia, y la subversión está convenientemente pastoreada para que no se salga de madre, y el disfraz permite que nos desnudemos, ciertamente, pero con arreglo a una fecha oficial, es decir, vigilada y por lo tanto real, muy real–. Naturalmente el pueblo no puede ser real, no es contable, no se le puede someter mediante teoremas ni fechas oficiales, como mucho puede atacársele tratando de borrarlo allí donde se pueda encontrar, en los individuos que sin saberlo lo llevan por lo hondo, mediante organizaciones de distinto signo. No interesa a AGC una concepción de pueblo en la estela de Fichte: nada más lejos de las querencias de pueblo que ser nación o constituirse en Estado. Por ahí al pueblo cabría reconocerlo en el Ser de Parménides –o por ajustarse a la propia traducción del Ser parménido realizada por AGC «lo que es lo que es y no puede ser que no sea»– y al Estado con el Estar –de donde claramente procede–. Ese lugar pues no puede ser otro que el habla, pues logos no es sólo razón común, pensamiento, sino también lengua, y como vimos en los dos niveles de la Teoría del Lenguaje, el logos tiene por fuerza que estar fuera de las cosas).

Así pues es la lengua –el pensamiento– el solo espejo del pueblo.

Como la lengua que es usada por quien no sabe cómo la está usando, porque si se parara a pensarlo dejaría inmediatamente de poder construir predicados, el pueblo no sabe cómo es lo que es ni qué elementos precisos lo constituyen pues vive de la pura imprecisión y el menor intento de explicar o razonar su funcionamiento implicaría reconocer que se le doméstica y por lo tanto se le abole. Por ahí van los intentos constantes de Estado y Capital, en los razonamientos de AGC, para ir destruyendo minuciosamente lo que de pueblo fuera quedando, sin conseguirlo del todo gracias a que como se ha dicho la realidad no es todo lo que hay y por mucho que sepa uno quién es, por mucho que se identifique con quien le devuelve el espejo y se reconozca en su nombre propio y en el relato de sus hazañas que lleve en las meninges, por muchos datos que hayan construido su identidad personal, el sentido común aún podrá levantar un mínimo arpegio que le recuerde –es decir que le pase por el corazón– la evidencia de que no puede estar nunca del todo seguro de que de verdad sepa quién es. El Yo sé quién soy de Don Quijote es válido siempre que no se diga quién se es, que eso ya no se podrá hacer como San Agustín no podía explicar que era el Tiempo aunque lo supiera: si me preguntas por él no sé lo que es, si no me lo preguntas sí lo sé. A lo que más puede llegarse es al «Yo soy el que soy» de Jesús y al «Ninguno es mi nombre» que le suelta Ulises al cíclope que va a comérselo, dos cimas de la poesía popular, es decir dos momentos en los que puede reconocerse cualquiera sin necesidad de

ser Jesús ni ser Ulises. A este respecto podemos, entre la multitudinaria gavi-lla de textos que podríamos traer aquí para ilustrar la relación entre lengua y pueblo, elegir una espiga cualquiera de la obra de AGC, por ejemplo el comienzo de una conferencia impartida en Valladolid allá por el penúltimo año del anterior milenio y titulada «Que no sabe quién soy yo»:

«Dad algo de tiempo a vuestras bocas, por las que, con suerte, en lugar de hablar uno os podéis dejar hablar, que es lo que yo mismo voy a intentar este rato primero: dejarse hablar, dejar que, a pesar de la persona de uno, hable el que sabe. Tenéis que tener ante esta pregunta que está en el título –Que no se sabe quién soy yo–, ante la propia formulación más simple en pregunta –¿quién soy yo?–, tenéis que tener, especialmente los que estáis más o menos deformados por la Filosofía, un cuidado especial con pegar el cambiazo enseguida y sustituir “yo” por algo como “el yo”. Éste es el paso primero del que quiero preveniros. Todo el rato que oigáis decir “¿quién soy yo?”, “¿dónde estoy?”, “¿por dónde ando?”, “¿qué es lo que sé?”, “¿qué es lo que no sé?” –y cualquier otra persona primera de singular– tenéis que tener en cuenta que cuando digo “yo” lo que digo es “yo” y de ninguna manera “el yo”. No, desde luego, mi persona, don Agustín García, por ejemplo, que ya es introducirnos en la realidad bajo la forma de los nombres propios. No eso, desde luego, pero menos todavía “el yo”, que por medio de esa sustantivación nos introduce derechos en la Realidad. Definitivamente con ese cambiazo –”yo” me cambio por “el yo”, o incluso peor todavía “mi yo”,

que es lo mismo que en lenguaje más arcaico “mi alma”, “el alma”, en lenguaje más moderno “la persona”, “la persona individual”, “el sujeto”–, con ese cambio ya me he metido, me han metido, me he dejado meter en la Realidad. Porque ésta es la primera propuesta que os hago: “realidad” es aquello de que se habla, es aquello en que se piensa; porque también desde ahora vais a perder la costumbre de distinguir entre lenguaje y pensamiento. No distingo para nada, de manera que me da lo mismo que digáis que “realidad” es aquello que se piensa o en que se piensa, o que digáis que “realidad” es aquello de que se habla: es equivalente. Ya sabéis que en la palabra de los viejos griegos, λόγος, se confunden dichosamente las dos cosas, lenguaje y pensamiento, sin la menor distinción. Aquello de que se habla es la realidad; la realidad apenas puede definirse mejor que diciendo que es aquello de que se habla. Por tanto, el que lo dice no puede estar dentro de la Realidad. Es así de simple, es un poco perogrullesco, pero desde luego hay que poner esto por delante. Es imposible hablar del que habla, el que habla es el que habla y por ser el que habla, el que lo dice, el que piensa, ése no puede ser alguien de quien se hable y que por tanto forme parte de la Realidad».

He aquí pues expresada una de tantas veces en la obra de AGC la condición primordial de pueblo: su irrealidad. Por supuesto ello no significa que no pueda dejarse dicho, que no pueda expresarse –más que ser expresado–. De hecho expresarse es su manera de latir. En continuos combates con el concepto de

realidad dejó dicho AGC cómo la poesía vino de muy antiguo a ser vehículo de expresión del Pueblo, pues la poesía –bueno será acordarnos de esto– es muy anterior a la literatura –que luego se encargaría, haciendo de embajadora de la Realidad, de llevarla a su terreno– y a la escritura –que después de haber servido para las cuentas de palacio y las crónicas de grandes hombres, vino también a asentar las canciones de mujeres enamoradas y las agitaciones verbales de los héroes que retumbaron por los escenarios y las recitaciones de los aedos–. En un delantal que Félix de Azúa le pidió a García Calvo para su recopilación de poemas *Farra* –cuidando de no enseñarle los poemas para obtener a cambio un texto sobre la poesía–, AGC escribía:

«Una vez cualquier cosa escrita, todo es más o menos lo mismo, puesto que todo sirve para lo mismo: para leerlo. Sólo hay un paso desde aquí hasta el momento en que se funda la literatura como conciencia de sí misma: y desde entonces la poesía nace ya escrita; lo cual quiere decir –si no parece demasiado fúnebre– que nace muerta. Claro que también los siglos y los milenios, los imperios y las culturas de los hombres, aunque no sea al modo de las nubes y los inviernos, pasan a su modo; y hay una secreta confianza en los corazoncitos que cada año nacen al hechizo de la voz y de los ritmos, una confianza que apenas de uno a otro puede susurrarse, de que nada esté escrito definitivamente, y que la poesía sepulta bajo la losa de las tapas de los libros, enterrada en el papel, fijada en los garabatos de la imprenta, no esté muerta de veras, sino como Ado-

nis, el llorado de los ojos de lucero de la diosa Afró, adormecida y presta a resucitar en cualquier momento, al aliento de cualesquiera zéfiros imprevistos, y volver a la voz y al uso de la gente. Por eso tal vez habrá entre tanto que seguir haciéndola, cediendo sin demasiada vergüenza, en medio de la ciencia y la literatura de uso y venta, al gusto de seguir combinando palabras y sintaxis, ensayando nuevas técnicas del gay saber, por más recluso que ello haya de estar en lo consciente y lo privado y personal; pero es al cabo una manera de mantener, a la sombra de la cultura, las tradiciones de una técnica tan vieja y dulce, por si acaso alguna vez vuelve a servir de algo».

Allá donde pudiera, ya fuera en un prólogo a Unamuno o en un ensayo sobre Rosalía de Castro –dos de los pocos autores, junto con Antonio Machado– a los que rendía alguna admiración por ser algo más que letra muerta, palabra viva que saltaba las tapias de los libros donde yacían enterradas sus piezas, AGC no cejaba en su empeño de recordar que la literatura y sus derivaciones –Historia de la Literatura, Crítica, etc.– era una representante más de la realidad y por tanto en su cometido había por fuerza un intento de borrar cuanto de Pueblo pudiera quedar para que prevaleciera el Individuo (hasta el punto máximo y ciertamente paradójico de querer convertir en Literatura a la poesía popular misma, volviendo letra muerta lo que era palabra viva). Es sabido que solía, antes de empezar a recitar sus composiciones, avisar a quienes le oían de que tuvieran precaución en

considerar como piezas suyas y sólo suyas, de Agustín García Calvo, aquellas que los dejaran igual, que no les dijese nada, que les entrasen por un oído y le saliesen por el otro sin que por dentro hubiera pasado nada, pero aquellas otras que consiguieran herirles, esas no eran suyas, no eran de Agustín García Calvo, sino de cualquiera, porque esas debían llevar algo que no era del que lo había hecho partir ni era del que lo había recibido, sino común y por lo tanto de nadie. El hecho de ser de cualquiera era lo que permitía que cualquiera pudiera sentirse dicho en ellas, y esa conexión entre el que canta algo y el que se siente cantado al escuchar el canto, sí que acaso merecía, en positivo, el nombre de Pueblo.

No deja de ser, en cualquier caso, poco convincente el razonamiento, pues de alguna forma, y por paradójico que no tenga más remedio que ser, ese reconocimiento del uno cualquiera en lo que uno cualquiera haya escrito o recite, potencia la figura del Individuo que se quiere combatir, pues es obvio que lo que a mí me hiere de una pieza poética cualquiera no es lo mismo que lo te hiere a ti y que yo me sienta herido, emocionado o expresado en una pieza y sin embargo otra no me diga lo más mínimo, no significa que todos los que me acompañen en la experiencia de oír esa pieza –o la lean– vayan a tener la misma sensación. Igualmente parece evidente que las experiencias sensoriales o emocionales que uno cualquiera obtenga de una pieza poética dependerán igualmente de su intelecto y su caudal de experiencias, y seguramente los andamiajes del Individuo que sea pue-

den ser estorbos para las emociones o al revés, los instrumentos que faciliten esas emociones. Está tentado uno de preguntar cómo se mide la cantidad de poesía –y por lo tanto de pueblo– que puede haber en una composición cualquiera si no se diese cuenta enseguida que en el sistema de AGC –que por eso mismo es un sistema, porque puede aplicarse a este asunto lo mismo que a otros muchos, la música o la pintura, la arquitectura o la política– ha venido definiéndose pueblo por la incapacidad de cualquier herramienta para medirlo, la imposibilidad de determinarlo con leyes fijas, por lo que acabará en cualquier caso escapando de todo experimento empírico que pretenda enjaularlo para poder definirlo. Aun así parece obvio que no nos emocionamos con las mismas cosas y eso sólo es prueba de que los canales por los que se fuga de la realidad el pueblo son múltiples e incontrolables: tómese cualquier pieza poética –del corpus de la poesía popular o del de la poesía literaria y culta, que también ella, hay que admitirlo, puede estar hecha de pueblo por descuido de quien la haga– y contrástese con un auditorio. Digamos «El arte de perder» de Elizabeth Bishop (no me vale que se me diga que es un poema culto porque sería negar por principio que el individuo que hay detrás de su pieza no llevara también dentro como todos los demás su parte de Pueblo y que esa parte no pudiera asomar en su pieza, por culta que sea: a fin de cuentas nada más culto que *Ilíada*, pieza capital a la vez de la poesía culta, pero también, gracias a los recitados del ejército de aedos que la alcanzaron a

las zonas más remotas, de la poesía popular). AGC llamaría «Pueblo» al reconocimiento hondo de haber sido descubierto –desvelado– por alguien que murió hace mucho y escribió en otra lengua que cualquiera alcance en esos versos, como si en ellos se hubiera depositado algo que es suyo aunque no lo sea, aunque sepa bien que no puede serlo: ese reconocimiento es poesía y en ese reconocimiento hay «pueblo», es decir, la certeza de que estamos hechos de lo mismo y por lo tanto somos lo mismo, de donde no esté tan lejos lo estipulado por AGC para la poesía popular del dicho que asevera que el poeta es aquel que convierte en poetas a quienes lo leen. También Borges tuvo esa intuición al dividir las etapas que suele vivir un autor literario cualquiera: 1) una etapa adolescente donde la forma es lo de menos e impera la necesidad de soltar sobre la hoja todo lo que uno siente que tiene que sacarse de encima para exponer sus adentros, 2) una etapa juvenil en la que el autor confunde la poesía con unos cuantos poetas y todo lo que no venga a confirmar a esas voces queda negado como poesía, 3) una etapa madura donde de la mezcla de voces de otros surge una voz más o menos propia y reconocible que será la que venga a registrar la Historia y 4) una etapa, que no es tal y que puede interponerse en cualquiera de las anteriores o no darse nunca (que es lo más común) en la que el poeta, como en la primera etapa, trata de soltar algo que se le hace insoportable llevar dentro, pero que, por milagro, consigue formular de tal manera que logra reflejar con precisión los adentros de todo el que

se asoma, y por lo tanto no es su voz la que suena en su pieza, sino la voz de cualquiera. El propio Borges parecía tener esa cuarta etapa –que no es etapa, sino acierto momentáneo en el que el poeta logra quitarse de enmedio y a su través el lenguaje logra decir algo que conmocione– como la más alta de las posibilidades de la poesía y no en vano en su relato el Informe de Brodie, al geografiar una tribu remota, nos refiere que cuentan allí con la figura del poeta, alguien que vive apartado, sin relación apenas con el resto de integrantes de la tribu, dedicado a entonar coplas hasta que en cierto momento acierta a decir algo que conmueve a todos. Es en ese momento cuando cualquiera de los de la tribu tiene permiso para matarlo (sin duda ahí Borges se dio el gusto de afilar su humor para jugar a la anfibología pues que cualquiera pudiera matar al poeta significaba igualmente que este, al haber comunicado, desvelado, algo que a todos pertenecía, al haber puesto en palabras algo que todos sentían, ya era prescindible, pues había convertido en poetas a todos los demás, como podía significar, por otra parte, que se le ajusticiaba porque había cometido algo que no podía tener perdón: precisamente desvelar «el alma» que compartían todos, haberla apresado en palabras y por lo tanto, de alguna forma, haberla matado). Me parece la presentación más perfecta de «poeta popular» que se haya hecho nunca.

Con ese poeta del Informe de Brodie, sin necesidad de comprar todos sus requisitos –como el de estar alejado de los demás, dedicado a sus reflexiones en un árbol apartado, expulsado,

como los poetas de la República platónica, de la comunidad– se representa bien asimismo la figura del poeta que quería, acaso, encarnar AGC: el que sabe decir algo que no es suyo, sino de todos, el que devuelve a cualquiera lo que era de cualquiera, aunque no lo sabía. En un curso sobre Poesía popular dado en Almería, AGC repasa algunos ejemplos de cómo el poeta culto puede hacerse pasar por popular y muy de vez en cuando conseguirlo: uno de esos ejemplos es García Lorca, naturalmente el García Lorca de las canciones y de los romances, en ningún caso el García Lorca literato de Poeta en Nueva York. Por aquí, me parece, flaquea la teoría de AGC sobre poesía popular entendiendo que esta no sólo es aquella que carece de autor en forma y fondo, sino que tiene que cumplir con unos requisitos formales determinados –rima, ritmo, sencillez– que chocan frontalmente con otro de sus referentes en la aventura de definir Pueblo: Freud y sus estudios del subconsciente. Como se sabe, quien más pudiera haberse acercado a esos estudios con intentos de ilustrarlos de, por decirlo así, llevarlos a cabo a una disciplina como la poesía, fueron los surrealistas que, en principio, por su condición de literatos, de autores conscientes de autoría, no podían estar más alejados de la poesía popular. Pero uno de los ejercicios más acostumbrados de los surrealistas era el de la escritura automática, dejar la mano libre para que fuera dejándose hablar por sí en una de esas danzas acertaba a decir algo que de verdad nos hiriera. Y sin duda en Poeta en Nueva York de García Lorca, en esa marabunta de imágenes oscuras, po-

demos encontrar alguna vez, sin duda por descuido de la conciencia de quien escribía, alguna portentosa secuencia que, sin aferrarse a las formas populares practicadas en Romancero Gitano o Canciones, destilan tanta poesía como los momentos más líricos de esas obras. Estos versos por ejemplo:

*Pero la noche es interminable
cuando se apoya en los enfermos
y hay barcos que sólo buscan ser
mirados para poder hundirse
tranquilos.*

No nos hace falta siquiera preguntarnos qué ha querido decir el poeta: la elocuencia de las imágenes es lo suficientemente enérgica y memorable como para herirnos. Y esa herida comunica almas, por decirlo en cursi. La de quien estuviera detrás de los versos escritos y la de quien está ante esos mismos versos. Los versos son un espejo: de un lado está eso que AGC llama pueblo y está en los adentros o el pensamiento –pues como en Unamuno pensamiento y sentimiento es exactamente lo mismo– de quien los recibe como estaba en los de quien se los sacó de encima para convertirlos en canto. En esa lección titulada «poesía Popular», AGC pone de ejemplo una conocida pieza de Manuel Machado del libro Cante Jondo en el que el poeta sevillano buscó los ritmos de las piezas flamencas (soleá, seguiriya, taranto):

*Tu calle ya no es tu calle
que es una calle cualquiera
camino de cualquier parte.*

Obviamente sabemos que es de Manuel Machado porque está en el libro de

Manuel Machado, pero si se la oyéramos cantar a un gitano en una esquina de Jerez no necesitaría autor como tantas y tantas soleás y tantos fandangos que llevan años cantándose, perdidos los nombres de sus autores. En el libro que dedicó a compilar piezas de poesía popular, Ramo de romances y baladas, se muestra AGC quizá demasiado taxativo en distinguir qué es poesía popular de lo que no es, contrariando de algún modo esa regla que el mismo desarrolló al tratar de definir Pueblo como algo que corre por los adentros de los Individuos mal constituidos como tales, de aquellos que son por fuerza algo más de lo que creen ser, en los que hay algo aún desconocido que es precisamente lo mismo que hay, que corre libre, por los adentros de los otros. AGC da por hecho que cualquier poema culto es producción de un individuo con un nombre propio que quiere expresarse a sí mismo y por lo tanto es producción estatal contra lo que hay que prevenirse. Pero todo es flaqueza en ese razonamiento, como puede probar la lectura del poema de Elizabeth Bishop citado antes, «El arte de perder», en el que a quien lo lee puede perfectamente darle igual quién lo escribiera ni en qué circunstancias, ni que no utilice las legítimas formas de la poesía popular –oral, anterior a la escritura, transmitida de generación en generación–: por encima de todo eso, por debajo mejor, algo en la pieza nos hace reconocernos en ella, reconocernos no como Individuos con nuestros nombres, sino como seres que no saben del todo lo que hay que saber sobre sí mismos y, por lo tanto, en una pieza escrita en otro idioma y otra épo-

ca, se sienten «desvelados». Ese desvelamiento es lo que prueba que lo que puso en su pieza quien la escribiera es Pueblo y lo que hace que quien lo recibe y siente propio, se sienta herido, es también Pueblo. Parece obvio que para que ello se dé no se necesita en modo alguno que la pieza poética necesite haberse trasladado de generación en generación conociendo diversas intervenciones, fluyendo: en algún momento tuvo que empezar su camino. Y no se entiende porqué ese camino no iba a emprenderse ahora a través de un poeta cualquiera, con su nombre propio y sus datos biográficos, a sabiendas de que su meta es perder esa información que no importa para la supervivencia de la pieza –aunque importe a la Historia de la Literatura: recordemos que Pueblo no puede tener Historia, unamunianamente lo que le es propio es precisamente la Intrahistoria, allí donde va fluyendo la vida común–. En una palabra: de la poesía popular lo que importa fundamentalmente es su condición de poesía. Digamos que la condición de popular –como todo lo que tiene que ver con Pueblo tal y como estamos viendo– no puede ser fijo y definitivo, siempre está en fuga, escondido, irreductible. No todo lo que se ha transmitido por la tradición oral –con pertenecer al corpus de la poesía popular– ha conservado el carácter de poesía y, por lo tanto, ya es sólo academia.

No deja de ser paradójico que un poeta y pensador como AGC, que no cejó nunca en su empeño en recordar que los ribetes personales de cualquier obra no eran más que subrayados del Individuo que las producía, lo que ine-

vitablemente los convertía en reales, medibles, computables, objetos de estudio académico, pero no pesaban a la hora de desvelar el Pueblo que hubiera en nosotros, no deja de ser paradójico, decía, que AGC fuera a la vez un autor tan personal, tan destacadamente reconocible. Su obra poética –otro marbete que repudiaría aplicado a los poemas que fue esparciendo en sus libros y recitados– se distingue claramente en dos tipos de composiciones que dieron título a uno de sus libros: Canciones y Soliloquios. Si bien parece claro que la poesía popular que defendía, la que sólo tenía sentido si se lanzaba al aire para que los oídos del Pueblo midiesen cuánto de Pueblo habría en ellas, estaba más del lado del género Canciones, no es menos cierto que en muchos de los momentos de los Soliloquios la intensidad de sus imágenes podía igualmente acertar a herirnos. Algunas de sus canciones corrieron mundo musicadas por compositores como Amancio Prada o Chicho Sánchez Ferlosio y la más conocida y afortunada de ellas la he oído tararear en algún país latinoamericano por escolares que no tenían la más mínima idea de quién hubiera sido o pudiera ser Agustín García Calvo, lo que sin duda es un homenaje que hubiera complacido al propio AGC. Copiémosla, pues si bien ha sido considerado y antologado como poema de amor, más bien parece que lo que ahí se nos da no es otra cosa que la mejor definición de Pueblo que salió nunca de AGC:

*Libre te quiero,
como arroyo que brinca
de peña en peña.
Pero no mía.*

*Grande te quiero,
como monte preñado
de primavera.
Pero no mía.
Buena te quiero,
como pan que no sabe
su masa buena.
Pero no mía.
Alta te quiero,
como chocho que en el cielo
se despereza.
Pero no mía.
Blanca te quiero,
como flor de azahares
sobre la tierra.
Pero no mía.
Pero no mía
ni de Dios ni de nadie
ni tuya siquiera.*

La ambición probada de la obra entera de AGC se tasa en su posibilidad de que sirva para algo, y contra la impo-

tencia de las obras filosóficas y poéticas que parecen, en nuestros años, no servir para otra cosa que para la promoción de quien las facture, no es exagerado decir que en su caso el sistema de pensamiento que generó –y se expandió hacia la poesía y la crítica cultural y la política– ayuda, cuando menos, a estar alerta contra el modo en que nos constituimos como Individuos y por lo tanto hacemos morar la falsedad que es propia de la Realidad en la que no hay más remedio que desenvolverse, pues esa Realidad está hecha a imagen y semejanza del Individuo, es decir, creada desde arriba para dar satisfacción a su unidad contable de medida, que de esa manera queda fácilmente domado para convertirse en mercancía y dinero. Y sí, no cabe ser más explícito, la obra de AGC, lo más afinado de esa obra, sus canciones y sus razonamientos, sí sirven, todavía sirven. Hieren y sirven.



Juan Antonio Masoliver Ródenas:

«Lo que nos hace grandes no es lo que sabemos, sino lo que queremos saber»

Por Carmen de Eusebio



Juan Antonio Masoliver Ródenas (Barcelona, 1939) ha sido Catedrático de Literatura Española y Latinoamericana en la University of Westminster de Londres. Es crítico literario de *La Vanguardia*, ensayista, poeta, narrador y traductor. Una amplia recopilación de sus artículos y ensayos sobre literatura mexicana y española ha sido recogida en *Las libertades enlazadas* (2000) y *Voces contemporáneas* (2004), respectivamente. En su condición de narrador ha publicado los libros de relatos *La sombra del triángulo* (1996), *La noche de la conspiración de la pólvora* (2006) y *La calle Fontanills* (2010), así como las novelas *Retiro lo escrito* (1998), *Beatriz Miami* (1991) y *La puerta del inglés* (2001). Su obra poética ha sido recogida en *Poesía reunida* (1999), *La memoria sin tregua* (2002) y *Paraísos a ciegas* (2012). Ha traducido, entre otros, a Cesare Pavese, Giorgio Saviane, Carson McCullers, Djuna Barnes y Vladimir Nabokov. *El ciego en la ventana. Monotonías* (Acantilado, 2014) es su último libro publicado.

Quizá, lo primero que observa el lector al finalizar la lectura de *El ciego en la ventana* es el cambio en el tono. En sus anteriores libros aparecía más agresivo y también más pesimista. ¿Qué cambios se han producido en usted para que *El ciego en la ventana* sea una obra menos provocadora?

Son varias las razones. La conciencia de la edad –conciencia que siempre llega tarde, pero que acaba por imponerse–, me ha obligado a ser más auténtico, a mirar menos hacia atrás y a enfrentarme con el futuro que es casi presente. El ingenio ha sido siempre mi peor enemigo y aquí he tratado de vencerlo. Y al pesimismo de mis libros anteriores le sigue ahora una mayor serenidad. He aprendido a no ser rencoroso, a no tener enemigos, a no derrochar mi energía. Por otro lado, mi vida ha cambiado radicalmente desde que regresé a Barcelona hace diez años, después de cuarenta en Inglaterra. Ahora ya no hay espacio para regresar al pasado, porque el

pasado está aquí: la incómoda España de cuando me marché se parece demasiado a la actual. Tal vez no hay pesimismo, pero sí desengaño. Y al mismo tiempo, escepticismo. Lo que me obliga a hablar más de mi mundo que del mundo. El peligro de mi escritura es que se presta a la repetición, al moverse en un mundo muy obsesivo. Pero soy consciente de que con la trilogía integrada por *Retiro lo escrito*, *Beatriz Miami* y *La puerta del inglés* se cerraba una propuesta. Lo que no he querido traicionar es mi peculiar concepción de la novela, de forma que lo que escribo escapa a cualquier definición. Me muevo entre la memoria y la ficción, si bien muchas veces las memorias son ficticias. He atribuido a personas con nombres muy concretos cosas que nunca hicieron. Y eso me ha creado no pocos problemas. A veces olvido que el sentido del humor es un don reservado a unos pocos. En *El ciego en la ventana*, la invención que se confunde con la realidad sigue presente.

He observado que quienes han escrito sobre el libro apenas si han mencionado mis lecturas, las frecuentes citas de autores en la línea de mi admirado Vila-Matas. Y la razón es porque son autores inventados, como lo son las frases que les atribuyo. Y a diferencia de otros libros míos, hay mucha más reflexión. Que nadie sea capaz de poder definir qué tipo de novela escribo y si llega a ser novela, me llena de satisfacción. Es el triunfo de mi forma de entender la escritura frente a los lugares comunes. Después de la trilogía he publicado tres libros de relatos mucho más fieles a la tradición del cuento, una tradición que me ha fascinado desde pequeño. Libros de cuentos que, al mismo tiempo, aspiran a la unidad de la novela, cada uno prolongación del anterior, en una dinámica constante. Y, sin embargo, mi mundo sigue siendo el mismo. Por otro lado, mi escritura tiene una proyección que no tenía al vivir fuera. Curiosamente, esto me ha permitido escribir con cierto distanciamiento. He reencontrado a amigos –también ellos muy distintos– con los que puedo intercambiar sentimientos e ideas. Y he encontrado a una compañera que me ha dado una nueva perspectiva de la vida y, por supuesto, en la escritura. Cuando se apaguen todas las luces, ella seguirá iluminando mi corazón.

La continuidad a lo largo de sus libros nos sugiere la idea de un libro único, tal vez no se lo planteó, pero empieza a ser una realidad y por eso, como usted afirma en su libro, «un buen libro no debería terminar nunca».

Me lo he planteado. Y forma parte de mi forma de ver el mundo y mi mundo, sin traicionar ninguna de mis exigencias. Yo

soy la vida que viví, los libros que leí, los afectos que tuve. Soy mi pasado, mi presente y lo que me pueda quedar de futuro. Hay un sólo tiempo, y por eso para mí no hay muchos libros, sino un único libro que se acabará cuando me acabe yo: la última palabra que escriba será el final definitivo, que tampoco será definitivo, porque la palabra escrita no muere nunca. Ni siquiera la hablada: el aire está lleno de todas las palabras que se han ido pronunciando a lo largo de la historia. En el caso de la poesía me resulta mucho más fácil ser coherente en esta aspiración al libro único que yo aprendí de Elio Vittorini. Procuro que un poema tenga valor por sí mismo y que a la vez se integre en esa nueva unidad que es el libro, y que cada uno de mis libros forme parte del libro único como es única la vida. Esto no implica repetirse, porque las posibilidades que hay en cada uno de nosotros son infinitas y cuanto más escribes, más puertas se abren. He tratado de ser siempre igual y siempre distinto. Y el hecho de que mis poemas no lleven título indica este afán de continuidad. Las cosas sólo acaban cuando nos acabamos nosotros. Y ni siquiera eso. El mundo es continua transformación, pero la esencia sigue siendo la misma.

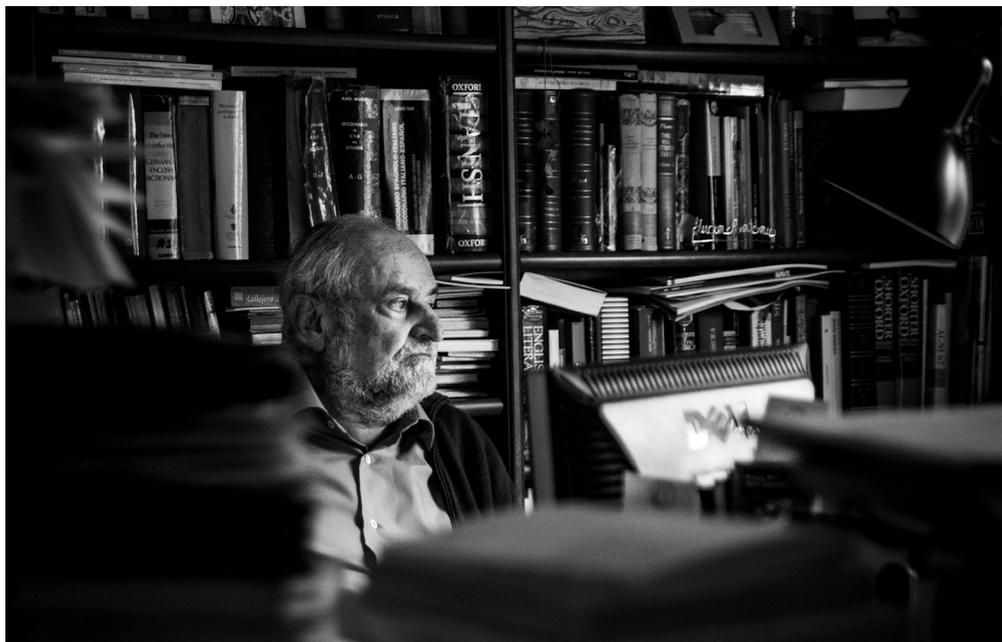
Algunos de los temas que son habituales en su obra son el amor, la muerte y la soledad. Marguerite Yourcenar en *El tiempo, gran escultor*, pone en boca de Miguel Ángel –evocando la figura de Cecchino Dei Bracchi–: «Amamos porque no somos capaces de soportar la soledad. Y es por esa misma razón por lo que le tenemos miedo a la muerte». ¿Es a la soledad o al abandono a lo que tenemos miedo?

Es muy fácil caer en el tópico cuando hablamos del amor, la soledad y la muerte, temas centrales en toda obra de arte. Una de mis obsesiones ha sido la de vivir estos temas como una experiencia casi física. En mi caso, el amor no es nunca una abstracción. Es un amor erótico, que es –como hemos aprendido de San Juan de la Cruz– el más sublime. A diferencia de Cupido, que lleva una venda en los ojos, yo el amor *lo veo*, como lo vieron Dante y Petrarca ante Beatriz y Laura. Pero Dante y Petrarca lo conceptualizan y yo trato de huir de toda conceptualización. He dicho con frecuencia que a mí me ha influido la pintura tanto o más que la literatura. El mío es un amor pictórico, visual, corporal. Y establezco una clara distinción entre sexo –el de la pornografía, por ejemplo– y erotismo. Veo un cuerpo y lo nombro en cada uno de sus atributos. En cuanto a la muerte, es una presencia constante porque trato de familiarizarme con ella, de que forme parte de mi vida. Para mí, Jorge Manrique ha sido un referente imprescindible. Yo no temo la muerte o a la muerte. La llevo conmigo. Tenemos una excelente relación. A estas alturas de mi vida, son muchas las personas que han fallecido, pero no son una ausencia, sino una presencia. Lo que fueron lo siguen siendo. El vértigo no lo produce la muerte, sino el no saber cómo vamos a morir, es decir, cómo nos va a tratar la vida al final de nuestra existencia. Y finalmente, con respecto a la soledad, hay varios tipos. Está la angustiada soledad de nuestra adolescencia y está la soledad positiva, que es una verdadera compañía. Como Machado, gran parte de mi poesía nace de mis paseos, convencido de que «quien habla solo espera hablar con Dios

un día». Con mi Dios, claro, que también aparece con frecuencia en mis escritos. Por supuesto, creo en la trascendencia: todo lo que está más allá de nuestra comprensión es trascendente. Y me identifico con los místicos. En este sentido, una poesía altamente física aspira a ser también espiritual. La sacralidad del poema. Y esta «religiosidad» nace de la soledad. No son oraciones, sino monólogo que aspira a ser diálogo.

En su escritura hay humor –mucho humor– y lo que realmente le distingue de otros es que usted no solo sabe reírse de los demás, sino de sí mismo, algo que es menos común entre los españoles. ¿Esta distinción en usted es natural o adquirida después de haber vivido tantos años en Inglaterra?

Siempre he sido una persona malhumorada con un gran sentido del humor. Y el verdadero humor empieza cuando uno es capaz de reírse de sí mismo. No es algo que haya adquirido en Inglaterra, pero Inglaterra me ha ayudado mucho en este sentido. Y por supuesto, he encontrado un gran apoyo en la literatura, empezando por el *Quijote*. Tener sentido del humor significa, sobre todo, verse críticamente a sí mismo. Porque el humor tiene que ser crítico, no una simple acumulación de ocurrencias. No deja de ser curioso que los españoles seamos el pueblo con más vocación para contar chistes. Es casi penoso. Y no hay carcajadas más estruendosas que las nuestras. Y, sin embargo, nos tomamos muy en serio a nosotros mismos. A mí me impresionó mucho la primera vez –nunca la última– que entré en un *pub* en Londres, y lo recuerdo cada vez que entro en un bar español. Y, del mismo



modo que trato que el amor y la muerte formen parte de mí, lo mismo hago con el humor. Somos íntimos amigos. El humor en cada uno de sus registros y el más difícil, el menos agresivo, el más *polite*, que es la ironía. El gran ausente de la vida y de la literatura española.

Usted es crítico literario y me gustaría que nos diera su opinión sobre aquellos criterios que algunos críticos siguen para juzgar una obra. El texto y la estética es lo único que importa. Pero el autor, el tiempo en que se ha escrito el libro, las condiciones, los escenarios, todo lo que rodea al libro suele quedar excluido del análisis. ¿Para quién escriben los críticos literarios?

No conviene generalizar al hablar de los críticos literarios, como si los que nos representasen fuesen los que hacen más ruido. Hay mucho crítico poco preparado. Hay otros que lo están, pero que creen que su misión es la de juzgar, no la de ana-

lizar. No digo que los críticos tengan que ser creadores, pero no estaría demás que trataran de escribir una novela para ver todas las dificultades que se le presentan a cualquier escritor, por bueno que sea. Todo crítico tiene que respetar este esfuerzo, tiene que tratar de entender qué es lo que se ha propuesto el autor, si lo que propone es interesante y si lo conseguido está a la altura de lo que se ha propuesto. No siempre ha sido así, pero los críticos, ahora más que nunca, suelen pensar en el autor, en el editor, en la publicación donde colaboran y, pocas veces, en el lector. Y cuando se piensa en el lector, es para hacer concesiones, como ocurre con los *bestsellers*, que cada vez encuentran más apoyo en los medios de comunicación, como se ve en las listas de los libros más vendidos o en la selección de los mejores libros del año. La crítica se confunde demasiado a menudo con el periodismo. El panorama español es especialmente triste. A quienes realmente tenemos que juzgar es a aquellos escritores

con un prestigio innmerecido. Una de las funciones del crítico es la de replantear la escala de valores establecida. Los grandes críticos, si no son exactamente creadores, son capaces de penetrar en el mundo de la creación. Tienen que ser, además, grandes lectores, y no solo de la literatura de su país o de la su lengua, y no solo de los contemporáneos. Por el contrario, tienen que ser capaces de romper la barrera entre lo clásico y lo contemporáneo. Los grandes clásicos son los que leemos como si perteneciesen a nuestro tiempo. En mi caso, he tratado de ver la crítica como parte de mi escritura, como lo han sido mis traducciones e incluso mis clases. Hay que vivir plenamente la palabra y en la palabra.

Otro de los temas habituales en su escritura es la literatura, la escritura y la relación que tiene con ella. Parece que las palabras han perdido su significado real. Si nos fijamos en la jerga política o en el lenguaje utilizado en el periodismo o la publicidad, nos damos cuenta de que ahora expresiones como «sentir verdadero» significan tener un determinado coche. ¿Cómo se enfrenta un escritor a esa mala utilización del lenguaje al uso? En efecto, el escritor tiene que ser muy consciente del material que utiliza. El lenguaje, en manos de los políticos o de la prensa, cada vez pierde más su significado real. Utilizamos el lenguaje sin preocuparnos de cuáles son sus raíces, sus posibilidades, la nobleza de la tradición y la capacidad renovadora. Incluso la belleza o la elegancia. Nada más estimulante que los orfebres del lenguaje, como pueden serlo Rafael Sánchez Ferlosio, Pere Gimferrer o, sí, Juan Marsé. El lenguaje

no sólo refleja la realidad, sino que tiene que ahondar, descubrirnos nuevos niveles. El verdadero lenguaje es revelación. Tal vez el conocimiento de otras lenguas nos ayudaría a entender mejor la nuestra. Y, por supuesto, la lectura. Pero no sería justo decir que en este momento no haya escritores de todas las edades que tratan de recuperar la esencia del lenguaje. No todo es banalidad, si bien es cierto que la sociedad nos pide banalización. Se habla de la necesidad de comunicar, pero, ¿qué entendemos por comunicación, lo que todos vemos y sentimos? ¿Acaso entendemos a la primera lectura a Dante o a Pound, a Eliot, a Joyce o a Beckett? Nombrar lo innombrable: esta es la gran aspiración de todo el que identifica lenguaje con conocimiento. Y lo que nos hace grandes no es lo que sabemos, sino lo que queremos saber.

En la portada de *El ciego en la ventana* podemos leer: «la nostalgia es un espejismo al que es preciso combatir, porque recoge e idealiza un pasado que muy probablemente no existió». Proust, al recordar la casa de Combray, nos dice: «Combray constaba de alguna cosa más y existía en otras horas, pero, lo que habría recordado me lo habría ofrecido tan solo la memoria voluntaria -la de la inteligencia- y como las informaciones que ésta aporta sobre el pasado nada conservan de él, nunca habría tenido deseos de pensar en el resto de Combray. Todo aquello estaba, en realidad, muerto para mí».

«La memoria voluntaria» tal vez es la respuesta más exacta a la nostalgia. La nostalgia consiste en embellecer y falsificar el pasado, en idealizarlo, de modo que

nostalgia y realidad se vuelven irreconciliables. Yo siempre he necesitado ver el pasado críticamente, y para ello la memoria y la inteligencia alerta son imprescindibles. Y, de nuevo, el espíritu crítico. No hay peor cosa que la evasión. Para evadirnos nos sobra y nos basta la televisión. Ni siquiera el deporte es sólo evasión. Cuando don Quijote fantasea, está escapando de la realidad. Cuando utiliza la imaginación, está sumergiéndose en ella. La misma diferencia que existe entre nostalgia y memoria. Me resulta más fácil decirlo con las palabras de Eliot en «Burnt Norton»: «El presente lo mismo que el pasado / tal vez estén presentes en el tiempo futuro / y el futuro incluido en el pasado...». Cualquier tiempo pasado no fue mejor. Ni siquiera distinto. El pasado está en el presente, es presente. Nada se ha perdido. No existen los niños siempre felices jugando en el jardín. Yo recuerdo demasiado vívidamente el miedo que pasé en mi infancia. El desconcierto ante la realidad. La inseguridad. Las infinitas horas de tedio. Y tantas cosas más. De los veinte años sólo añoro la salud. ¿Se tiene nostalgia de la salud? Se lo preguntaré a Proust.

Hokusai, pintor japonés, decía a los ochenta años que si Dios le diera cinco años más, le convertiría en un artista. ¿Cómo vive usted el tiempo en su escritura? ¿Siente que ha llegado a dónde quería?

No he llegado a ningún lado. Sólo he llegado hasta donde he podido. Muy cerca. No creo que con cinco años más de vida llegase a ser el artista que he querido rabiamente ser. Creo, sin embargo, que no me faltan estímulos para seguir escribiendo. Y que, precisamente porque no

me he puesto ningún límite, puedo seguir haciendo lo único que sé hacer. O casi lo único. El ser humano no deja de pensar, de indagar, y el ser pensante y escribiente no deja nunca de escribir, a no ser que haya concebido la escritura como un pasatiempo o como una inversión. Cada etapa de nuestra vida es una nueva experiencia, se modifica nuestra forma de ver el mundo. Y esto se refleja en la escritura.

VIVIR ES SIEMPRE ESTIMULANTE, INCLUSO PARA LOS QUE TIENEN UNA VISIÓN NEGATIVA DE LA VIDA. ¿DE DÓNDE SALEN, SI NO, LOS POEMAS DE LEOPARDI O LAS NOVELAS DE CÉLINE?

Hokusai pudo decir lo que dijo porque ya era un artista, y para serlo no hay que esperar hasta los ochenta años, hay que empezar mucho antes, de modo que, cuando llegue la última etapa, mantengamos los reflejos imprescindibles para la creación. Vivir es siempre estimulante, incluso para aquellos que tienen una visión negativa de la vida, ¿de dónde salen, si no, los poemas de Leopardi o las novelas de Céline? Y lo es porque, precisamente, cada día es una nueva sorpresa. Somos siempre distintos, sin dejar de ser nosotros mismos.

***El Ciego en la Ventana* tiene algo de despedida y, por lo tanto, de testamento. ¿Ha pensado en dejar de escribir?**

La tentación de dejar de escribir se va acentuando. No porque no tenga nada que decir, sino porque con frecuencia siento que he fracasado, que no he encontrado al lector que buscaba y necesitaba.

El ciego en la ventana tiene, sí, mucho de testamento. Pero, como bien saben los notarios, los testamentos se pueden modificar. Sí siento que estoy empezando a despedirme, y así quiero que lo entiendan quienes me leen. Pero la fuerza del libro, lo que tiene realmente de nuevo, es esta sensación de despedida que es sensación de tiempo, del que pesa sobre nuestras espaldas y del poco que nos queda. Bueno, que me queda. Conviene recordar, sin embargo, que es en la adolescencia cuando más pensamos en el suicidio o en la muerte. La muerte, como el amor, cuanto más abstracta es más la sufrimos y menos la entendemos. Pero escribir no sólo produce un placer superior al orgasmo, sino que es también doloroso. Estar siempre alerta, ser siempre autocrítico, tener pánico a la página en blanco, puede ser agotador. Por suerte, en los largos períodos que paso sin escribir no sufro, sé que este silencio no es estéril y que estoy incubando algo positivo. Hibernar no es estar muerto; es el triunfo de la naturaleza que nos protege del sufrimiento. Y en los largos períodos de hibernación sé que despertaré de nuevo a la vida. Tengo que añadir que *El ciego en la ventana* es, sí, un testamento, pero los testamentos se hacen cuando estás lúcido, no agonizando. En este momento mi editora tiene una *nouvelle*, *Flor de cactus*, muy distinta a todo lo que he escrito hasta ahora y muy cercana al realismo. Hablo de mi experiencia en un colegio de pederastas en la posguerra, cuando en nombre de la virtud no se denunciaban las peores aberraciones. Hay también un libro de poemas, *La negación de la luz*, un título consistente con otros títulos míos (*Paraísos a ciegas*, *El ciego en la ventana*). Y estoy terminando otro

libro de poemas, todavía sin título –mis títulos llegan siempre al final– que, de nuevo, podría parecer una despedida, pero no lo es, porque lo concibo como un viaje dantesco, en el que al final del recorrido encontramos el paraíso a través del amor. Una forma de negar la muerte, tras atravesar el túnel de la oscuridad o la negación de la luz. Y estoy escribiendo mis memorias, un verdadero desafío lleno de obstáculos, porque toda mi escritura está llena de memoria y detesto repetirme. Por lo demás, sí, en alguna ocasión he sentido la tentación de dejar de escribir para siempre, pero nunca lo he conseguido.

ES PELIGROSO CONFUNDIR ESPIRITUALIDAD CON RELIGIÓN, YA QUE LA RELIGIÓN, POR LO QUE TIENE DE DOGMÁTICA, MATA LA VIDA DEL ESPÍRITU

Su vida ha estado dedicada a la literatura en todas sus manifestaciones, ¿nos podría dar alguna razón, no sólo para mantener las carreras de humanidades en las universidades, sino para fomentarlas y apoyarlas? ¿Qué cambios serían necesarios en las universidades?

Para cambiar las universidades habría que cambiar radicalmente la sociedad y lo que se entiende por cultura. La educación no empieza en la universidad, sino en la escuela. Y todos sabemos el desprecio que hay por la literatura, las artes en general, las lenguas clásicas o la filosofía. Durante las elecciones, ningún partido ha dedicado tres minutos a la educación. No digo a los prepuestos, sino a cómo se gestionan estos presupuestos. Todas las gran-

des civilizaciones han nacido de grandes culturas. En este país, ser ignorante no es ninguna vergüenza. No lo es que desaparezcan las humanidades, que creemos que es un lujo cuando es un arma esencial para el desarrollo. César Antonio Molina ha escrito páginas muy valiosas al respecto. Páginas que se las lleva el viento, como se llevó las palabras de Juan Bautista. Sólo valoramos lo que sirve, y lo que sirve no sirve para nada. Hablamos siempre de revoluciones sociales o políticas, pero estas revoluciones no pueden triunfar si no hay, previamente, una revolución cultural, porque es a través de la cultura que entendemos el sentido de la justicia, de la solidaridad, de la bondad, de la necesidad de destruir los lugares comunes de, por así decirlo, empezar desde el principio. Hay un peligroso malentendido, que es confundir espiritualidad con religión, cuando en general la religión, por lo que tiene de dogmática, mata la vida del espíritu. Esto lo ha visto con enorme lucidez Álvaro Pombo, en novelas que proponen una nueva religiosidad, que es la que se encuentra en el interior de todo ser humano, en ocasiones aplastada, otras floreciente. Hoy en día las universidades se han convertido en empresas, y es sabido que ni la filosofía, ni las lenguas clásicas, ni siquiera las lenguas vivas, como ocurre con el italiano, son una inversión. No sé si Jordi Llovet lo ha visto mejor que yo, pero sí lo ha explicado mucho mejor en su *Adéu a la Universitat. L'eclipsi de les humanitats*.

Usted ha vivido 40 años en Inglaterra y también en otros países, como México o Argentina ¿Qué opina sobre el debate de Independencia de Cataluña?

Yo me eduqué con mi tío Juan Ramón Masoliver, humanista y corresponsal en el extranjero para *La Vanguardia*. Desde pequeño, me atrajo enormemente viajar, aprender lenguas y conocer a gente de otras culturas. No tanto viajar como conocer países. Haber nacido en Cataluña, con dos lenguas, ha sido una experiencia positiva, un privilegio. También el hecho de la proximidad con Francia, que nos permitía cruzar fácilmente la frontera. Tuve que sufrir el insoportable nacionalismo español, responsable, en cierta medida, del creciente nacionalismo catalán. Estaba y estoy harto de escuchar la palabra *patria*. Desde siempre mi patria ha sido el mundo. Por supuesto, haber vivido tantos años en Inglaterra, con largas estancias en Irlanda, Italia, México o Argentina me ha enseñado a querer los lugares en los que he vivido y, por supuesto, Cataluña está en la raíz de todos ellos. Pero no me he sentido nunca patriota y mucho menos he creído que era superior porque había nacido en un lugar determinado. No soy de donde nací, sino de donde he vivido e incluso de dónde me gustaría haber vivido. Me considero un apátrida. En cuanto al debate sobre la independencia de Cataluña, ha nacido envenenado desde el principio. Y manipulado por políticos sin escrúpulos. Se nos ha dicho que viviríamos económicamente mejor –¿todos nosotros?–, pero no cuál es el ideal de país. ¿Qué es lo que nos va a hacer mejores? Lo único que puedo constatar es la creciente crispación que ha surgido en una sociedad hasta ahora sin tensiones. Como diría Joyce, ya que no podemos cambiar de país, cambiemos de tema.



Antigua biblioteca del Ministerio de Justicia de Holanda, La Haya. C. H. Peters 1883



Massimo Recalcati:

El complejo de Telémaco.

Padres e hijos tras el ocaso del progenitor

Ed. Anagrama, Barcelona, 2014

168 páginas, 14.90€ (e-book 10€)



En el nombre del padre

Por JOSÉ MARÍA HERRERA

Massimo Recalcati es un filósofo y psicoanalista milanés que debe su prestigio al estudio y tratamiento de las nuevas figuras de la clínica psicopatológica: anorexia, pánico, depresión, etc. A pesar de no ser un divulgador, la claridad y elegancia de sus textos lo han convertido en un autor de renombre. El eco de sus investigaciones en el ámbito de la reflexión social y política ha acrecentado su popularidad. Son cuestiones que desbordan el campo estricto de la psicología y que contribuyen a enfocar mejor los problemas de la época. *El complejo de Telémaco* no es el último libro que ha escrito, ni siquiera el último publicado en nuestra lengua. Salió en italiano hace tres años y fue traducido al español hace dos. En ese plazo, ha pasado en su país de ser una lectura para espe-

cialistas a una referencia casi obligada en cualquier debate relacionado con el análisis de las dificultades de la sociedad actual. El título constituye ya una declaración de intenciones. La alusión al complejo de Edipo, uno de los conceptos fundamentales del psicoanálisis, resulta obvia para cualquiera que esté familiarizado con el pensamiento de Freud. Recalcati, autor de un voluminoso estudio sobre Lacan, introduce esa nueva categoría a fin de explicar las relaciones entre padres e hijos en una época caracterizada por «el ocaso de la figura del progenitor». Este es el punto de partida de la obra: el eclipse de la autoridad simbólica del padre y la necesidad de una redefinición de su papel. No se trata de añoranza del *pater familias*, encarnación del poder y la discipli-

na, sino de urgencia de pensar en lo que supone hoy el debilitamiento de la figura paterna, especialmente si se toma en cuenta la desorientación que, como consecuencia de ello, sufren los hijos. De hecho, más que al *padre-amor*, las nuevas generaciones –no olvidemos que Recalcati es un especialista en el tratamiento de sus trastornos psicológicos– parecen invocar al *padre-testigo*, el padre que muestra con sus propios actos que la vida puede tener un sentido. El personaje elegido para simbolizar todo esto es Telémaco, hijo de Ulises, quien, harto de los abusos de los pretendientes que acosaban a su madre y esquilaban el patrimonio familiar, abandona un día Ítaca para buscar a su padre. Telémaco simboliza al hijo que busca al padre, o mejor, al hijo al que le hace falta el padre porque intuye que sólo en la medida en que lo encuentre y acepte podrá recibir su herencia. Esa herencia, formulada con una expresión de Lacan que ahora dilucidaremos, no es sino «el deseo y su Ley».

Recalcati observa que el desvanecimiento de la figura paterna no es un fenómeno ligado sólo al orden familiar. Se manifiesta también en otros planos de la existencia donde adquiere otro tipo de presencias. Buena parte del primer capítulo del libro está dedicada a mostrar cómo se ha eclipsado el prestigio de las grandes figuras sociales, desde el Papa o los reyes a los líderes políticos. A su juicio, se trata de un reflejo de la «muerte de Dios». Nietzsche acertó, sin duda, cuando predijo que el descubrimiento de que no hay valores fuera de la voluntad del que los sostiene llevaría al declive de los ideales en que confiaba la tradición. Lo único que ha sobrevivido a todo eso es el goce, el eterno retorno del placer efímero al que apa-

rentemente reduce el sentido de la vida la sociedad capitalista actual. La crisis de la educación es fruto también de la falta de ideales que permitan «orientar el goce, aplazando su satisfacción, canalizando su fuerza instintiva». Ahora bien, un goce entendido como pura disipación de la vida es un goce sin sentido, un goce sin deseo. Para que el deseo se constituya de veras en potencia generativa necesita un límite. Tal límite es la Ley, comprendida como aquello que humaniza la existencia mediante la renuncia a la satisfacción plena y directa de los instintos y el reconocimiento del deseo del otro. De esa ley, gracias a la cual ha sido posible la vida humana en sociedad, fue siempre símbolo la figura del padre.

Los lectores familiarizados con Freud encontrarán todo esto poco novedoso. De un lado, el deseo, la libido, que aprendemos a compatibilizar con la realidad social mediante algún tipo de represión; de otro, la pulsión de muerte, la tendencia a gozar lanzada más allá de cualquier límite. Lo nuevo del análisis de Massimo Recalcati es la puesta al día de este esquema. De acuerdo con la tradición psicoanalítica la función del padre, en cuanto testigo de la Ley, es reprimir el deseo –prohibición del incesto, complejo de castración, etc.–, pero si en el pasado, en la «época edípica», el malestar de los jóvenes provocado por esa represión se manifestaba como transgresión de la Ley, hoy, debido al eclipse de la figura paterna, la Ley no existe o resulta irreconocible y el malestar se revela como apatía y desgana, como apagamiento de la vida. Edipo, encarnación de la rivalidad entre padre e hijo, simboliza hoy peor el conflicto generacional que Telémaco, aquel que busca al padre como condición de estabilidad,

aquel que invoca la Ley porque intuye que la necesita para que su deseo no se disipe en el vacío.

Los hijos de hoy no encuentran a los padres en los padres. El adulto que custodia la Ley parece haber desaparecido. La desconfianza en la sociedad y sus valores le ha hecho desistir de esa tarea y, de resultas, los jóvenes no tienen con quien medir su propio proyecto existencial. Un padre demasiado preocupado por su goce inmediato, incapaz de someterse a una ley que lo trascienda, deja de ser una referencia para su hijo y acaba por desorientarlo. A fin de cuentas «hay padre solamente cuando hay testimonio singular de cómo es posible mantener juntos, y no en oposición, la ley y el deseo». Excluido de la experiencia del límite y la carencia, el hijo de este tipo de padres se vuelve intolerante a cualquier frustración, su vida se evapora en la realización inmediata del deseo. Recalcati analiza diversos casos donde se patentiza el malestar de esa juventud desorientada. Son interesantes las páginas que se consagran a la cuestión sexual, cada vez más desligada de la relación amorosa, o las consideraciones sobre el feminicidio, y todo cuanto hoy se engloba bajo el rótulo de «violencia de género». Tras estos problemas, el psicoanalista italiano no ve ninguno de los fantasmas que tanto preocupan a políticos y predicadores, sino el narcisismo de una sociedad hedonista incapaz de aceptar los límites, de entender que un límite no es necesariamente una limitación.

Ya hemos dicho que no se trata de reivindicar la figura del padre-amo. El padre que Recalcati tiene en mente no es ese que asume el poder de la Ley y se reserva el derecho a pronunciar siempre la última palabra, sino el que hace la experiencia

de ella como un límite. A fin de que la Ley que hace posible la convivencia se transmita de generación en generación, el padre está obligado a aplicársela en primer lugar a sí mismo y esto quiere decir antes de nada «hacer acopio de experiencia con la pérdida de su goce». Ha sido la incapacidad de las últimas generaciones para renunciar al propio goce la causa esencial del desvanecimiento de la figura paterna. Es como si Ulises, en vez de abandonar a Circe, hubiera preferido aceptar la inmortalidad de placeres que esta le prometía olvidándose de Ítaca. Pretérito y futuro sacrificados al puro presente. Ulises, no obstante, prefirió asumir sus límites, prefirió una existencia humana, llena de incertidumbre, a una vida divina y sin sustancia. Consciente de que el padre es la garantía simbólica de la herencia y que su deber es regresar a casa, sacrificar el placer a una vida que apuesta por la continuidad y el sentido, no dudó en rechazar la oferta de ser como un dios. El problema hoy es que nos cuesta sobremanera renunciar al placer, pues: ¿cómo hacerlo si no creemos en nada que oponerle?

Combinando las virtudes del psicólogo con las del filósofo, Recalcati explica estas dificultades del hombre contemporáneo analizando su concepto de libertad. La muerte de Dios, la constatación de que nuestros valores e ideales carecen de consistencia más allá de nuestra voluntad de sostenerlos, ha conducido a su juicio a una suerte de culto del Yo. Ese culto fetichista es causa tanto del rechazo de la filiación –de la condición de hijo– como del narcisismo que caracteriza al hombre actual. Desembarazado de cualquier referencia y responsabilidad, el Yo se afirma contra la existencia del otro, incluido el pa-

dre, y quiere ejercer la libertad sin asumir las consecuencias de sus actos. La disociación de libertad y responsabilidad conduce a la identificación de la libertad con el capricho y a la idea de que la única forma de combatir el malestar de la cultura –Freud llamó así a la experiencia derivada de la necesidad de que el individuo renuncie a la satisfacción inmediata de sus instintos a cambio de vivir bajo el escudo de la civilización– es el goce. Este no representa ya una transgresión de la Ley, sino que se ha convertido en la propia Ley. El capitalismo actual –dice Žizek, otro seguidor de Lacan– impone la *obligación de gozar*. La glorificación del deseo típica de la sociedad de consumo olvida, sin embargo, que el puro deseo, el deseo sin límite, es «como un recipiente perforado»: nada puede colmarlo. El mercado pone por delante de nosotros infinidad de objetos y el deseo los consume devorando de paso a quien los consume. Lo que a primera vista parece libertad resulta a la larga una forma de servidumbre, de «dependencia patológica» que se traduce en desorientación y vacío. Lejos de convertir el deseo en medio para la construcción de sí mismo, el individuo se destruye en el deseo, queda en nada, como un embrión frustrado que no termina de alcanzar su forma definitiva.

¿Cuál es entonces la tarea del padre? Recalcati no responde, de hecho niega que haya una respuesta a la pregunta, al menos si por tal se entiende una serie de reglas de aplicación universal. Cada progenitor debe arreglárselas como pueda. Una mera hojeada al capítulo tercero, consagrado al estudio de cuatro figuras de hijo –el hijo-Edipo, el hijo-Anti-Edipo, el hijo-Narciso y el hijo-Telémaco–, atestiguará la complejidad del asunto y sus

variaciones a lo largo del último siglo. Lo que sí tiene claro es que el buen padre no es el que lleva la voz cantante en la formación y la vida de su hijo, ni el que abdica de sus funciones como educador y juega a ser su amigo, sino el que se ocupa de él a sabiendas de que debe formarlo para perderlo. El padre consciente del sentido de su tarea tiene, por un lado, que asumir los límites y, por otro, comprender que esa asunción comienza con la renuncia a las expectativas narcisistas de sus vástagos. Como demostró Freud, el deseo humano es estructuralmente incestuoso, o sea, ilimitado, y conduce a la autodestrucción. La Ley, el tabú, la prohibición, constituyen por eso la condición última para una existencia auténticamente humana. Que vivamos en una época en la que la voluntad de afirmación de la persona singular encuentra inaceptable cualquier obstáculo da, desde luego, que pensar, particularmente si se tiene en cuenta que el narcisismo es una de las vías de acceso al fanatismo. La libertad ilimitada, fuente de angustia para todos, no es sólo el problema de los que escogen el camino de la autodestrucción. También hay quien prefiere renunciar a sus incertidumbres aceptando algún tipo de tutela autoritaria. El tipo temeroso se encuentra mejor viviendo de las certezas indisputables de la masa que teniendo que pensar y decidir por sí mismo. Los riesgos para la sociedad son grandes. De ahí que sea tan decisiva la transición generacional, de la que trata el último capítulo de la obra –«¿Qué significa ser un heredero legítimo?»–, donde se aborda, en términos generales, la relación del hombre contemporáneo con la tradición. Ningún lector interesado por tales cuestiones encontrará inútil su lectura.

Carlos Barral:

Memorias

(Ed. de Andreu Jaume)

Ed. Lumen, Barcelona, 2015

938 páginas, 29.90€



La transgresión prosística de Carlos Barral

Por JUAN ÁNGEL JURISTO

Los textos memorialísticos de Carlos Barral aparecieron en tres entregas, *Años de penitencia* (1975), *Los años sin excusa* (1978) y *Cuando las horas veloces* (1988). Más tarde, en 1991, Ediciones Península los publicó en un solo tomo, con prólogo de Josep María Castellet y una introducción de Alberto Oliart, muy ligado a Barral, que poco antes había publicado sus memorias bajo el título de *Contra el olvido*. Esta edición incluía dos capítulos inéditos de «Memoria de infancia», donde se hacía referencia a temas muy queridos por el poeta y editor: la familia, el mar, los barcos, los pescadores, el catalán como idioma unido a la playa, su querencia por las armas de coleccionista, sus primeros recuerdos eróticos, sus primeras lecturas, su acerca-

miento al mundo de los libros, la sensación que siempre le acompañó de ser una especie de exiliado y la conciencia prematura de la muerte. Ahora, Lumen vuelve a publicar los *Diarios* en un solo volumen, en estupenda edición de Andreu Jaume, que ha revisado todo el material hasta darle unidad y coherencia, eliminando errores de composición y aclarando referencias abundantes a otras obras al vincular éstas a la labor poética. El resultado es una edición crítica muy pertinente, pues ayuda a entender a las nuevas generaciones la figura de un polifacético intelectual que descolló como poeta, editor y prosista y que estuvo sus últimos años –murió a los 61– vinculado a la política, militando en el Partido Socialista de Cataluña.

Su esencial labor como editor, primero en Seix Barral, ayudado por Joan Petit «El sabio» y Jaime Salinas, creando el Premio Biblioteca Breve y, más tarde, el Formentor, su Prix International, con la colaboración de las más prestigiosas editoriales europeas del momento y, luego, dando vida a su propio sello, con aquellos dos delfines embarcados en su propia carrera, que recuerda en leve guiño al emblema de Aldo Manuccio, oscurecieron durante años su importante obra poética –*Metropolitano* (1957), *Diecinueve figuras de mi historia civil* (1961) y *Usuras* (1965), pasando por *Figuración y fuga*, hasta *Lecciones de cosas. Veinte poemas para el nieto Malcolm*, obra que está siendo valorada últimamente como principal y determinante en la llamada Escuela de Barcelona, la rama catalana de la Generación del 50, agrupada en torno a la revista Laye y que tuvo a Jaime Gil de Biedma, Gabriel Ferrater, Costafreda, José Agustín Goytisolo y al crítico Josep María Castellet como integrantes más destacados–, pero también su obra prosística, en especial la memorialística que, en palabras de Alberto Oliart, constituyen lo mejor del género en la literatura española de la segunda mitad del siglo XX.

Andreu Jaume es estudioso que opina que la generación que introdujo la Modernidad en España fue la del 50, desde luego por encima incluso de la del 27, sujeta aún a fuertes lazos con la tradición. Lo afirma en la introducción a los *Diarios inéditos*, de Jaime Gil de Biedma, recientemente publicados, pero en la que ha hecho de estos *Diarios* de Carlos Barral se muestra casi más contundente en esas afirmaciones. Lo demuestran varios hechos: la entrada de otras tradiciones –en especial la de la literatura inglesa y norteamericana–, pero

sobre todo por la voluntad de acabar con la retórica hueca, vacía de experiencias y sumamente conceptual de la prosa española, totalmente dominada por la Iglesia y reacia a cualquier tipo de confesión personal. Tanto Gil de Biedma como Carlos Barral valoraron especialmente la prosa memorialística francesa, en especial Retz y Saint Simon, y admiraron la revolución poética de Baudelaire, que logró zafar a la poesía del enorme peso de la prosa clásica y, de paso, soltar amarras con la sombra sempiterna de Racine. Un escritor como Juan Benet, por ejemplo, quiso –lo intentó– dotar a la prosa española –según él, «de taberna»; y aquí ponía como ejemplo a Galdós– de un alto estilo, similar a la de la tradición inglesa, francesa o alemana, de la que la española carecía, y no olvidemos la especial configuración de la prosa de Rafael Sánchez Ferlosio, enfrentada de otro modo a la tradición tal y como lo quería Benet, pero de similar intención generacional. En el caso que nos ocupa, *Años de penitencia* (1975) significó un aldabonazo dentro de la tradición memorialística española, y de enorme trascendencia, ya que muchos lo consideran uno de los grandes textos prosísticos de la segunda mitad del siglo XX español dentro del género. Desde luego, fue el libro que mejor reflejó el ambiente de la España franquista desde 1939 a 1959, año en que termina el tomo. En él se da cuenta de lo sórdido como elemento casi universal, se fija en la educación católico-nacionalista, de hipócrita resolución, la exaltación de los deportes por encima de todo, exaltación que hizo que los componentes de esa generación tuvieran una desconfianza ciega ante ciertos valores asociados al mismo, como Sánchez Ferlosio, la mentalidad terrible del espíritu de tendero, en fin, rebelión es-

teticista frente a tanta mediocridad, exalta su pasión por Mallarmé y describe con acierto a los amigos, en especial al poeta Jorge Folch. Con este libro, de acendrada expresión poética, Barral quiere conjurar el fantasma de la tradición memorialística española que él y Gil de Biedma tanto habían criticado ante otras tradiciones de índole más abierta, democráticas. De elementos así está formado el juicio de Andreu Jaume cuando afirma la preeminencia de esta Generación en la conformación de la Modernidad en España, pues, al contrario que la del 27 y salvo en contadas excepciones, rechazan casi en bloque la tradición hispana, actitud que hay que entender sólo como natural frente a las consecuencias de la dictadura. La búsqueda desesperada de maestros de referencia en el exterior trajo como algo natural una renovación literaria generacional; sólo así cabe entender lo que significó la labor que llevó a cabo en Seix Barral, inseparable de esa actitud, ayudado por Joan Petit, represaliado republicano, y la labor de Jaime Salinas, proyecto truncado por la muerte de Víctor Seix en la Feria del Libro de Frankfurt, atropellado por un tranvía. Luego vino Barral Editores, pero la semilla de la renovación que supuso Seix Barral ya estaba hecha, con la aparición de Lumen, con Esther Tusquets, y Anagrama, con Jordi Herralde.

Los años sin excusa (1978) nos habla ya de un Barral adulto, es libro más acorde con las circunstancias sociales y culturales del momento, menos inclinadas a la intimidad casi única y más abiertas al exterior, del que tiene que dar cuenta. Destacan sus retratos, algunos soberbios. Se refiere a sus años de universidad, de sus primeros escauceos como poeta y de su labor como editor. Hay, por ejemplo, visiones de

una lucidez terrible, como cuando se refiere al ambiente hipócrita de la Universidad, donde adquirir un título era lo único importante, pero se ocultaba con falsas pretensiones, como las actividades que llevaban a cabo los monárquicos que se enfrentaban a los sempiternos falangistas: llevaban sombreros con pluma y emblemas del infante don Juan, pero en realidad su condición de monárquicos significaba que eran gente de alcurnia, no del Régimen, más lleno de advenedizos, y con eso ocultaban su desdén de clase. Lo que determina todo ese capítulo es que, sobre todo, describe los sombreros, algo ya fuera de lugar en Europa. Pero lo destacable son los retratos. Habla de su afinidad cada vez mayor con los clásicos, arremete con muchas figuras del momento, contra Juan Goytisolo, Julián Marías, Félix Grande, Fraga e, incluso, Joan Ferraté, pero traza otros inolvidables, como los que realiza de Jaime Gil de Biedma o Jaime Salinas. Particularmente bella es la descripción del encuentro con Giulio Einaudi, el mítico editor de Turín. Barral estaba muy descontento con su labor como editor porque pensaba que le restaba fuerzas y ánimo para la poesía, algo que le persiguió toda su vida. Era editor, pero la conversación con Einaudi le convenció de que tenía que ser un *publisher*, al modo anglosajón, es decir, alguien que respira a veces por encima de las leyes del mercado y tiene como única obsesión hacerse un catálogo. La descripción que hace de Einaudi es una afortunada mezcla de retrato psicológico e impresionista, envuelto en su propio destino personal como editor. Es un texto antológico, donde la emoción y el análisis se complementan en armonía rara, conseguida. Es modelo de retrato literario inmerso en unas circunstancias con-

cretas, vitales, lo que representa algo raro en el género, más dado al boceto psicologista, pero imbuido de cierta abstracción medioambiental. En realidad, es la crónica de un encuentro determinante, es armónico, lúcido, pero contiene en el fondo un reproche dirigido a sí mismo: ni como *publisher* iba a quedar contento del todo.

Cuando las horas veloces, publicado por Tusquets en el 88, es libro que se extiende grande en el tiempo, de los sesenta al año 81, y es memoria que se quiere tiempo de dar cuenta del fracaso, de las terribles consecuencias de la vida, pero también de las horas felices. El alcohol ya comienza con sus estragos, fracasa Seix Barral, fracasa Barral Editores, viaja con frecuencia a América latina y se desengaña de la Revolución cubana... es libro eminentemente crepuscular y adquiere su título, no en vano, de un verso de *La metamorfosis* de Ovidio, refiriéndose a Faetón, consumido por el fuego. Es libro contrapuesto en cierta medida a dos anteriores, respecto a la experiencia de la vida, pero no en el impulso que ésta conlleva. Y, si bien es cierto que no se oculta un Barral desengañado, este desengaño tiene que ver mucho con el abandono de las fuerzas físicas, del deterioro de la en-

fermedad. Pero lo cierto es que, como cierre a una vida, complementa a la perfección los dos anteriores, que quedarían cojos sin éste, su «tiempo recobrado».

El libro se completa con fotos, muchas de ellas hasta ahora inéditas, y conviene, por la cercanía de las fechas de edición, compararlo con los *Diarios inéditos* de Gil de Biedma. Son memorias que se refieren ambas a tiempos y experiencias compartidas, pero tan distintas en su composición como los libros de poemas de Carlos Barral y los de Gil de Biedma. Resulta curiosa esa correspondencia entre poesía y prosa memorialística, y si bien hace años la poesía de la experiencia de Gil de Biedma estaba en la cresta de su ola en detrimento de la de Barral, de un tiempo a esta parte la poesía de éste comienza a ocupar el lugar que debía haber tenido. Con la prosa sucede lo mismo: frente a las maravillosas anécdotas de Gil de Biedma, la prosa memorialística de Barral, más conceptual, adquiere una dimensión compleja que esta edición no ha hecho más que resaltar. Cuarenta años después de la aparición de su primer libro de memorias, esta edición crítica se nos presenta como el mejor homenaje que cabía ofrecerle.

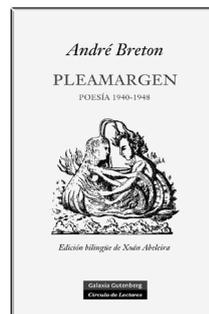
André Breton:

Pleamargen. Poesía 1940-1948.

(Ed. bilingüe de Xoán Abeleira)

Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2015

476 páginas, 23.90€



Breton: signo ascendente

Por BEATRIZ GARCÍA RÍOS

Sin duda André Breton es un escritor y un personaje que no ha dejado indiferente a nadie, o al menos las repuestas que ha suscitado a lo largo de los años, desde los primeros manifiestos del surrealismo, no han sido tibias: van de la negación y el insulto a la más alta admiración y respeto. Sin duda, fue un hombre singular y radical, en el sentido de que iba a los elementos profundos de las cosas. Su biografía es compleja, entre otras cosas porque creó un grupo muy parecido a una logia, con reglas, límites, cosas que se podían o no hacer –por ejemplo, un surrealista no podía practicar el periodismo–, etc.: es decir, no eran sólo un grupo de poetas o literatos con ideas más o menos comunes, sino una orden de la vivencia poética, tal y como se define en los *Manifiestos*. La obra de

Breton es amplia y abarca el ensayo literario, el pictórico, la proclama, la prosa narrativo-poética (*Nadja*, *El amor loco*) y la poesía.

Bajo el título *Pleamargen*, el poeta y traductor Xoán Abeleira nos presenta en la editorial Galaxia Gutenberg una cuidada edición bilingüe de la poesía de Breton de 1940 a 1948, la mayor parte de ella escrita durante su exilio, que duró de 1941 a 1946. La edición de Abeleira toma como modelos las famosas de la Pléiade. No sólo tiene una muy valiosa introducción de 122 páginas, sino que se cierra con un apartado de «Comentarios y notas» de más de ciento treinta páginas de gran erudición. Un trabajo sin duda realizado a lo largo de muchos años, minucioso y admirable. Y no sólo por este aspecto erudito y ensayístico, sino por

las excelentes traducciones de *Pleamargen*, *Fata Morgana*, *Oda a Charles Fourier*, *Los Estados generales*, *Por la senda de San Romano*, y *Arcano 17*, seguido de *Calados*.

Digamos rápidamente que Abeleira ha escrito un ensayo introductorio interesado, en el sentido que Baudelaire daba a la crítica que él valoraba. No sólo estudia los significados de los nódulos del surrealismo, sino que defiende la filosofía poética o la fe poética de Breton y su grupo. Aunque se han escrito muchos libros y ensayos sobre el autor de *La llave de los campos*, Abeleira considera que «sigue siendo un poeta incomprendido y a la vez malinterpretado *stricto sensu*». Parecen ciertos estos términos que Abeleira usa para definir la poesía de Breton: extraña, marginal, inquietante, radical, única. Fue un prosista singular, muy atento a las etimologías y a la resonancia profunda de las palabras, y algo clásico en su sintaxis. Yo diría que, en muchas ocasiones, un poco enrevesada. En cuanto a su mundo poético, Abeleira, siguiendo y a veces rectificando a ciertos autores –desde Carrouges–, lo sitúa dentro de la tradición ocultista, es decir, de una parte de la tradición hermética; pero también lo vincula al budismo en cuanto a su concepción de la mente y de la psicología creativa, sobre todo en los aspectos de iluminación dentro de la meditación budista y la iluminación dentro de la práctica del automatismo en el surrealismo. El hecho de que Breton haya sido el más metafísico de los surrealistas –Marcel Mounier *dixit*–, lo llevó, según Abeleira, a buscar «la verdadera vida», siempre ausente, más allá, en otra parte. Metafísica y magia que consistía, según el Mago de la rue Fontaine, en «resolver el enigma del mundo y [...] encauzar en su propio beneficio las fuerzas que lo gobiernan». Esto tiene que ver con las pro-

clamas del romanticismo alemán, sobre todo de Novalis, de «recuperar la unidad perdida», que a veces sitúa en el mundo primitivo o en la infancia. Para Artaud –y para Breton–, la magia puede ser «una ciencia / un procedimiento mecánicamente aplicado y cuya acción es tan verificable / como la del freno de un badajo tañendo una campana o de una palanca». Aquí echamos de menos que Abeleira, apoyado en los que saben, nos definiera cuál es el procedimiento y la verdad en ciencia, para ver si comparten los mismos métodos y propósitos. Por lo pronto, las ciencias no suponen o no necesitan ser una experiencia, sino un método objetivo ajeno a los aspectos subjetivos o individuales de quienes las ejercen. Si la magia es, como afirma Nadiea Choucha, citada por Abeleira, «un síntoma del deseo de autonomía imaginativa y de libertad frente a las imposiciones, una sed de lo desconocido, lo misterioso y las experiencias inquietantes de la vida que ayudan a ampliar los conocimientos y las capacidades del ser humano», creo que podemos afirmar que sólo se cruzan en la sed de conocimientos y en el de libertad, porque al conocer las leyes –digamos, por ejemplo, la de la gravedad–, podemos desarrollar una mayor autonomía, aunque el propósito estricto de la ciencia sea otro.

La imagen poética es central en la poesía surrealista, y Breton se apoyó en el primer *Manifiesto* en Reverdy para señalar su cualidad de aproximar realidades lejanas y precisas. Y esta misma definición remite a la analogía como «*medio de creación, una existencia de relaciones*», y añade: «no presupone en absoluto, a través de la trama del mundo visible, un universo invisible tendiente a manifestarse». No se trata de nada sobrenatural. Por otro lado, el sentido del

misterio de la vida reside en que «no hay ni un solo ser, ni un solo fenómeno que no tenga un mensaje cifrado que darnos». Así pues, la analogía es un método asistido por la imaginación que descubre esos mensajes cifrados, apoyándose en las metáforas e imágenes poéticas que ponen de manifiesto esas relaciones invisibles desde una mirada acostumbrada. La poesía nos permite, según el surrealismo, en boca de Octavio Paz, «acceder al reino perdido y recobrar los antiguos poderes». Aquí también nos podemos preguntar qué poderes antiguos son esos, y si hay un momento de la historia en que podamos localizarlos. La relación que Breton mantuvo con la poesía era de una fe enorme, en el sentido que Abeleira nos explica: «fidelidad que mantenemos hacia ese algo indefinible en lo que creemos». Lo maravilloso no se puede definir, salvo señalar que es una de las fuentes de la poesía. Por otro lado, la poesía es una experiencia, en el sentido en que puede entender la meditación un budista.

Xoán Abeleira hace hincapié en que la noción de automatismo como procedimiento de la escritura surrealista ha sido malinterpretado, aunque nos hubiera gustado que nos dijera si hay, fuera de varios de los poemas de Breton, cuarenta o cincuenta poemas realizados con este procedimiento que hayan superado la prueba del tiempo. El automatismo es una pasividad activa que accede a la realidad interior, desprendida ya de contradicciones. Por eso, según Abeleira, «la poesía, como la meditación, no es tanto una técnica como un estado de conciencia, una manera de ser en contacto con el Ser que debemos prolongar en nuestra vida, continua, plena y conscientemente». Una manera de percibir y de vivir. Una poética y una estética. Aunque, quizás,

Abeleira extrema la poética de Breton cuando afirma que el ejercicio de la escritura automática es una manera de «recuperar el contacto con las certezas eternas». Habría que explicar que significa eterno en relación a las certezas, y viceversa. Aunque en el surrealismo hay una fuerza enorme que viene del romanticismo más fuerte, echamos de menos que en tantas páginas de estudio introductorio no haya ninguna reserva o duda respecto a algunos de los extremos de Breton, que quizás tuvo algún extravío precisamente por el lado del ocultismo, cuando ya tenía la poesía como camino más preciso y resistente.

Nada más lejos de Breton que ser un literato. No vivió de la literatura, como nos recuerda Abeleira: «Nadie lo vio nunca ir de presentación en presentación, de encuentro en encuentro, de congreso en congreso, de feria en feria, y cobrando. Nadie lo vio nunca presidiendo una asociación, una fundación, un instituto, un jurado, ni por supuesto dando o recibiendo un premio... Luego, no hay más que decir». También hay que recordar, como hace Abeleira, lo que dijo de él alguien tan de fiar como Marcel Duchamp: «Era el amante del amor en un mundo que cree en la prostitución. Ese es su signo». Emociona la fidelidad del autor de *El amor loco* a este sentimiento: «la idea del amor, la única que puede conciliar a cualquier hombre, momentáneamente o no, con la idea de la vida». Leer a André Breton en este volumen supone encontrarse con algunas de sus mejores líneas, transitar por ese espacio de pasión, amor y poesía que tanto y con tanta coherencia defendió. Afortunadamente, no sólo fue una experiencia interior, sino que logró, en sus mejores momentos, una expresión poética excelsa que nos permite a los lectores la reinención de ese mundo.

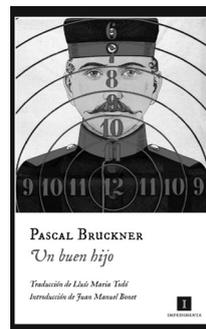
Pascal Bruckner:

Un buen hijo

(Trad. de Lluís Maria Todó / Intr. de Juan Manuel Bonet)

Ed. Impedimenta, Madrid, 2015.

224 páginas, 19.95€



Selfie literario

Por JUAN MARQUÉS

El nazismo y sus consecuencias internacionales entre 1939 y 1945 no sólo roturaron casi por completo la superficie de Europa, sino que destrozaron millones de familias y, por supuesto, no me refiero sólo a las literalmente destruidas por la muerte, sino a aquellas cuyos miembros se enemistaron irreversiblemente por diferencias ideológicas derivadas de las revoluciones fascistas, de los bombardeos atómicos, de los campos de concentración. En ese sentido, la Segunda Guerra Mundial produjo muchos más daños de los documentados y, por tanto, también en el ámbito privado es una certeza aquello de que todavía seguimos padeciendo las consecuencias de la tragedia. En las primeras páginas de su maravilloso opúsculo sobre *El árbol*, el novelista John

Fowles lo expresó mucho mejor, al afirmar como de paso que «jamás llegaré a saber si la brecha que se abrió entre mi padre y yo habría sido menor de no haber nacido Hitler».

La misma editorial que ha publicado en noviembre este ensayo de Fowles, Impedimenta, ofreció en primavera otro libro muy personal, en el que el sociólogo y narrador parisino Pascal Bruckner explicaba con detalles no sistemáticos, pero sí minuciosos, la complicadísima relación que le unió con su iracundo padre. *Un buen hijo* –publicado en Francia en 2014– se colocaba así dentro de esa corriente que en los últimos años ha reinventado el subgénero narrativo –y poético– clásico del retrato de alguien cercano –normalmente un fami-

liar muy próximo o un cónyuge– y generalmente anónimo, tendencia que en España ha dado lugar a alguna obra maestra como *Tiempo de vida*, de Marcos Giralte. Y como sucedió hace décadas con la biografía, se diría que en este tipo de libros se ha pasado de un tono prácticamente apolo-gético, ditirámico, casi hagiográfico, ren-dido de amor y admiración, a una severidad demoledora que a menudo sólo se explica a través del rencor, mejor o peor justificado. Desde las primeras páginas de las *Meditaciones*, donde Marco Aurelio daba devota cuenta de lo que había heredado de sus mayores, o las *Coplas por la muerte de don Rodrigo Manrique* hay, desde luego, un buen trecho, y la modernidad entró en estas evocaciones íntimas con las armas y las letras bien afiladas, y con un afán reparador y hasta justiciero ante el que todo lector, por supuesto, ha de ponerse en guardia: un jugueteón autor de autoficciones como Enrique Vila-Matas bromeó sobre ello al decir que en cuanto uno llega a la segunda página de la *Carta al padre* de Franz Kafka ya se ha puesto radicalmente del lado del progenitor, aunque nunca conoceremos su versión de los hechos, y es ésa una impresión exacta. Muchas veces la mejor defensa de los retratados –aparte de la única– está en la crueldad sin matices o en la falta de comprensión o compasión que muestran sus retratistas, y en algunos de esos libros en principio veraces se puede llegar a producir lo que, pasando a la ficción, sucedía durante las *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes: el protagonista, que no decía ni una palabra y sólo recibía amargos reproches póstumos, quedaba nítidamente perfilado como un modesto héroe, alguien valiente y humilde a la vez, y un hombre, en fin, de comportamiento ejemplar.

Esas semblanzas privadas, pero compar-tidas, son, naturalmente, libros que tienen mucho más de etopeya –esto es, de «descripción del carácter, acciones y costum-bres de una persona», según lo define la RAE– que de prosopografía –texto que se limita al retrato exterior–, pero a poco que uno las lea con una mínima perspicacia detecta pronto que muy a menudo el autor desenfoca un tanto a su sujeto de ob-servación para pasar a hablar esencialmente de sí mismo. Desde el mismísimo título de *Un buen hijo*, aunque pueda interpre-tarse como exclusivamente irónico, se insi-núa quién es el verdadero protagonista del asunto y, en efecto, Pascal Bruckner aprovecha esta crónica familiar para ensayar un buen puñado de páginas estrictamente au-tobiográficas, personales, solamente su-yas, con fragmentos de memorias infantiles, recuerdos de campus, pequeñas glo-sas a la propia bibliografía primaria, mucho autoexamen y exhibición de confidencias e intimidades domésticas que sólo a un lector muy despistado podrían parecerle completamente honestas y valientes. Existen muchas formas de presumir, y algunas son muy retorcidas, como se puede comprobar permanentemente en las redes sociales. Así, esa técnica estilística confesional que consiste básicamente en hacer un *striptease* sentimental o, directamente, en inculparse de algo o autoflagelarse –algo más frecuente en poetas, al modo de Jaime Gil de Biedma–, no es sino una obvia variedad de coquetería, por no decir vanidad, pero en todo caso afán de mostrarse, de revelarse, de convertirse en texto perdurable, algo que apunto no como defecto literario –a menudo produce resultados creativos exce-lentes–, sino como constatación sociológi-ca no especialmente reconfortante.

Si se me permite decir una sola cosa más sobre esto, me atreveré a apuntar que ese fenómeno, tan comentado, del *selfie* es algo que, en lo que respecta a la literatura, lleva actuando desde la Antigüedad, y que desde la Edad Media ha ido acentuándose paulatinamente hasta llegar a la irrespirable situación de hoy, cuando la exaltación del yo ha rebasado ya cualquier nivel imaginable y ha adoptado diversas formas literarias que siempre encontrarán en el canon precedentes que autoricen la obsesión por uno mismo o las irreprimibles ganas de dejar constancia de los propios asuntos, la famosa y tan innecesaria «huella». ¿No inventó el autor del *Lazarillo de Tormes* el género ya puramente moderno de las «memorias de ficción» para comenzar a jugar con la credulidad del lector? ¿Se resistió Cervantes a la gamberrada genial de asomarse un par de fugaces y desconcertantes veces por *El Quijote*? ¿No levantó Montaigne un monumento de papel a sí mismo? ¿Cómo diagnosticaríamos la enfermedad que llevó a Amiel a escribir el exhaustivo y angustioso refugio de su diario íntimo, aterrado explícitamente por el miedo a desaparecer? O, rizando el rizo, ¿no es el *Libro del desasosiego* un «diario íntimo de ficción» en el que Vicente Guedes y Bernardo Soares van anotando lo que perfectamente podría ser el diario íntimo de Pessoa? No se pueden poner puertas al ego, y no hace ninguna falta, porque esa actitud narcisista desde siempre ha dado lugar a obras admirables –y no olvidemos que la poesía lírica es el principal género del yo, aparte del más complejo, ambiguo y escurridizo–. Y, en todo caso, al final de todo, es imposible que un libro no nos diga cosas sobre su autor.

«Mi padre me educó en el odio hacia los demás, yo elegí consagrarme a su celebra-

ción. La belleza del mundo y de los seres no cesará jamás de dejarme sin aliento», afirma Pascal Bruckner hacia el final de su crónica (p. 187), y esa cita ilustra perfectamente mi impresión de que, conscientes o no, el propósito del filósofo y ensayista parisino no es tanto arremeter contra su padre y ajustar cuentas pendientes con él como autocontemplarse, entenderse, explicarse y lucirse a través de una persona interpuesta. *Un buen hijo* es un combate desigual, porque, aparte de que es uno de los dos rivales el que cuenta las cosas, era francamente fácil salir victorioso de una comparación con un padre maltratador, irracional y racista, alguien no ignorante pero estancado en una frustración oceánica y un recelo definitivo hacia los demás, consecuencias de su colosal colección de prejuicios. Pero la sorpresa –y me parece que, como bien indica la contracubierta, el primer sorprendido es el propio autor– es que un libro que comienza con un niño que suplica a Dios que mate a su padre, y que parecía que, sin ningún suavizante, iba a desplegar una impugnación completa a su figura, una enmienda a la totalidad, un rechazo absoluto a su memoria, acaba por presentar no sólo espacios considerables de encuentro y afinidad entre ellos, sino claras muestras de afecto cuyo inesperado asalto parece alegrar al propio autor, y por tanto a su texto, y por tanto a nosotros. Aparte de una serie de anécdotas que no sólo reconcilian a padre e hijo, sino que reconcilian al lector con una crónica que parecía despiadada, rebosante de agravios y tensión, leemos episodios que despiertan la sonrisa, de modo que lo que se anunciaba como tragedia dolorida y violenta, todo un *descensus ad inferos* –que en ocasiones se hace literal, pues el padre «era ingeniero de minas, y varias veces me

llevó al subsuelo con él» (p. 57)—, se va atenuando hasta una convivencia soportable para acabar en un desenlace casi cariñoso. Bruckner no llega en ningún momento a comprender a su padre, pero alcanza a comprender que tal vez no haya nada que comprender, y que si bien no todos tenemos razón, todos tenemos razones, y que toda persona es un enigma insondable, y que todo se puede describir, pero no conviene condenar. En este sentido, puestos a intentar entender cabalmente a los implicados, una de las lagunas más extrañas y graves de *Un buen hijo*—y un argumento decisivo para etiquetarlo como autobiografía antes que como «quest»— es que apenas se diga nada sobre la infancia, los ascendientes y la formación del padre.

Esa titubeante melodía del acercamiento, casi del perdón, es lo más valioso y memorable de un libro inteligente, incisivo y muy bien escrito que, por lo demás, contiene una privilegiada panorámica del ambiente intelectual francés de las últimas décadas. Donde más brilla Bruckner es en las digresiones, cuando se desentiende de su relato familiar y se va por las ramas de la filosofía, la historia o la psicología, aunque en todo ello hay cierta «egolatría ilustrada», pues nada de lo que explica en esas direcciones implica en ningún momento que se despreocupe de sí mismo. En ese aspecto jamás se despista. Obviamente no lo digo para juzgarle a él sino para evaluar su libro, pero el caso es que en *Un buen hijo* Pascal Bruckner nunca olvida lo que más le importa.

A. G. Porta:

Las dimensiones finitas

Ed. El Acantilado, Barcelona, 2015

197 páginas, 16€.



Cuento de hadas posmoderno

Por SANTOS SANZ VILLANUEVA

No voy a caer en lo que ya se ha convertido en una rutina cada vez que se menciona a A.G. Porta: recordar que en 1984 hizo una novela a cuatro manos, *Consejo de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* –firmada con el nombre completo, Antonio García Porta, que a partir de entonces sincopó–, con un escritor en aquel momento tan desconocido como él, Roberto Bolaño. Menciono, sin embargo, aquella *opera prima* de ambos amigos para señalar la destreza constructiva que suele llevar aparejada la práctica de un relato de inspiración vanguardista como era la de aquella novela corta. También me viene bien el recordatorio para apuntar que el novelista catalán tiene una veta de escritor difícil, de problemática densa, y con pocas concesiones al lector común. Pero este escritor de corte in-

telectual y especulativo también dispone de otra contraria, la de un gustoso contador de historias con una fuerte voluntad comunicativa que se asoma con una fibra cálida a los sentimientos esenciales, a la soledad, a las ilusiones, a las esperanzas desvanecidas. Un tanto como si se hubiera propuesto juntar en un crisol sendas actitudes a favor de una literatura cordial, surge *Las dimensiones finitas*, cuyo mismo título, tomado según aclara el propio libro de un relato de Salinger –«Teddy»–, es una declaración de principios: hay que desbordar las dimensiones restringidas de la realidad para intentar conseguir otras más ilusionantes. Sin reduccionismos, claro, con un amplio margen de contradicción y paradoja, como sugiere la cita de una dedicatoria del omnipresente Salinger que Porta pone al fren-

te del libro y repite varias veces: «Para Esmé, con amor y sordidez».

Las dimensiones finitas es de esas novelas de sabor clásico en las que el autor parte del propósito de contar una historia, incluso se aprecia un cierto riesgo de forzar la verosimilitud argumental al programar una situación tan atractiva como extraordinaria. El protagonista, asimismo narrador de la historia a distancia de los sucesos rememorados, a finales de 2013, es un consultor de empresas deprimido por la reciente separación de su mujer y ajeno e ignorante del mundo literario. Por razones utilitarias –mejorar su inglés, idioma imprescindible para afrontar la incertidumbre laboral del momento– lee en el autobús una novela del para él desconocido Salinger –un autor que precede su nombre, al igual que el propio A. G. Porta, de unas siglas, «como si el tipo aquel no se atreviera a mostrarse a los demás», dice en un guiño que apunta a nuestro escritor–. Una chica guapa y seductora, Albertine, se dirige al hombre, le informa de su pasión por el narrador norteamericano, de quien tiene la mejor colección bibliográfica del mundo, se citan para otra ocasión y así empieza una guadianesca historia de amor. Los dos personajes encarnan mundos antitéticos: el hombre representa a una persona de la calle, atento solo a los quebraderos de la vida común, sin refinamiento cultural, de un adanismo artístico muy realista porque recoge la instrucción habitual en la inmensa mayoría de la gente; ella encarna una chica fantasiosa, sofisticada, pianista, escritora, directora de cine, con la cabeza un tanto llena de pájaros, inconstante en la persecución de sus quimeras. Pero no son construcciones simplificadoras, sino que tienen una densidad psicológica, matizada cervantinamente por brochazos irónicos, que aporta individuali-

dad y verdad al retrato de interiores. Entre ambos, además, se establece una dialéctica imposible: él querrá hacerse una Wikipedia cultural para no desmerecer ante ella; ella se asomará al mundillo de realidades cotidianas de él sin ser capaz de captar el valor de la vida práctica. Y así, con ires y venires en la relación, con espacios de exaltante proximidad y tiempos de silencio, se va desarrollando una emocionante historia de amor.

El amor es el núcleo de la novela, pero se encuadra en dos grandes circunstancias: una, la cultura; otra, la crisis económica presente. El libro rebosa culturalismo por todas partes. Salinger y su famoso *El guardián entre el centeno*, pero también sus menos conocidos cuentos, ocupan un gran espacio, aunque como sustancia problemática de la personalidad del narrador, no como referente pegadizo. Una sustancia que llega a él a través de una lectura personal en la que se dan tanto efectos proyectivos e identificadores como disidencias interpretativas. De hecho, la novela contiene una fragmentada monografía ensayística salingeriana con observaciones de extraordinaria lucidez crítica. Lo notable es que tal ensayo no interfiere el desarrollo de la trama, porque se integra en ella y a veces sirve de espejo en el que se refleja. Es más, entre el relato de Porta y Salinger existen tonalidades compartidas. Cuando el narrador reconoce que «A veces parece que no entiendo el mundo, o lo que sucede a mi alrededor, o ambas cosas a la vez», nos está trasladando a la problemática del neoyorquino.

También hay muchas más referencias literarias, algunas como homenaje –el nombre de la chica lo es a Proust; el reportaje que ella filma en Blanes alude a Bolaño sin mencionarlo; se cita a Vila-Matas, etc.– y otras como materia verista complementaria

—el documental que Albertine planea sobre los últimos días de Machado en Collioure y la visita que ambos personajes hacen a la tumba del poeta—. Abundantes son también las referencias musicales, que se integran en el diseño general de la novela y subrayan la dicotomía entre el adanismo y la mencionada sofisticación cultural. E incluso tienen un papel más relevante de hilo conductor de la peripecia, como ocurre en el caso de Nacho Vegas, cuya canción «En el norte del norte» se convierte en una imagen del gran tema de la novela, las ilusiones fertilizantes, aunque improbables. Es la elección del cantante asturiano, uno de esos aciertos de un escritor de verdad inspirado. La intensidad lírica de ese tema genera momentos de plenitud emocional en los personajes y su capacidad de ilusión poética se transmite al texto con una vibración muy intensa, a la vez que la reiteración del cantante sirve de nexos para la visión más complicada del amor que la novela desarrolla, la de la crisis sentimental. Y, sobre todo, y aparte de añadirle a la historia un palpito de suma actualidad, la deriva de cantautor de protesta y de denuncia del músico gijonés establece un subterráneo puente con el marco económico político en que se inscribe.

Como tantas otras novelas recientes de nuestro país que llevan camino de convertir el asunto en un subgénero, *Las dimensiones finitas* da cuenta pormenorizada de la crisis económica, aunque atento a una vertiente específica, la crisis financiera. También el protagonista se ve afectado por el cataclismo producido por Morgan Stanley, Lehman Brothers, Madoff y otras multinacionales de la inversión especulativa y el dinero, solo que, lo que para tanta gente ha sido un drama, él lo convierte en la oportunidad de progreso personal gracias a la invención de

una teoría de gran éxito, la Ingeniería de los Soportes Mutables, que permite a las empresas a las que asesora afrontar la situación y salir de ella victoriosas. La teoría, humorística recreación de las sofisticadas elucubraciones de las escuelas de negocios, consiste en aplicar a rajatabla un principio que distingue lo inamovible de lo accesorio. Lo mismo, claro, que planea sobre las relaciones humanas de la novela y, quizás, de la vida, en general. La crisis como tal, o sus efectos laborales y el drama humano parejo, no la aborda A.G. Porta, y carece, por tanto, del propósito de denuncia social de otros/as narradores/as recientes —los últimos, Almudena Grandes y Pablo González—, pero sí que el libro es un completo, minútísimo relato de todos los jalones de la especulación financiera a nivel internacional, una intencionada crónica casi reporteril de ese abuso mayúsculo.

Esta narración de asunto contemporáneo enmarca el otro que, por contraste, acentúa su valor intemporal, el amor, como he dicho, del que Porta hace un canto en apariencia romántico e idealista, aunque en verdad realista, transido de nostalgia, de vislumbres de dimensiones insoldables que se salda con el fracaso. La verdad de la historia relatada reside, ante todo, en el tono del narrador, en la fuerza magnética y la autenticidad con que cuenta, que consiste, por otra parte, no en una aventura tradicional, sino en un palimpsesto, en una reescritura posmoderna de un cuento de hadas galvanizada por el distanciamiento, la ironía y el escepticismo. El contenedor de esta peripecia es, a su vez, y sin pujos rupturistas, una novela psicológica, una descripción con resonancias decimonónicas de las superestructuras económicas del capitalismo y un inteligente ensayo literario que se salda con una lectura muy gozosa.

José Pazó:

Banteki (El salvaje)

Ed. Libros de la Ballena, Madrid, 2015

208 páginas, 14.20€



La escritura nerviosa de José Pazó

Por JULIO BAQUERO

Banteki (El salvaje), novela de José Pazó publicada en 2015 por Libros de la Ballena, es doblemente salvaje: en el tema y en el estilo. Pazó narra en primera persona la vida desenfundada de un supuesto español que vive en Japón, sus peripecias nocturnas, sus excesos, sus observaciones, casi etnológicas, sobre la vida nipona. Y lo narra de tal forma que ese extranjero, ese *gaijin* desadaptado en Japón, también acaba siendo un extranjero, un bárbaro sin norte, cuando se encarna en un libro que vuelve a su país. Porque el libro también tiene algo extranjero, algo salvaje.

La trama es difícil de resumir y tal vez no importe mucho. Acompañamos al alocado *gaijin* en sus vueltas por Osaka y Kobe. Conocemos a sus amigos, en particular a

Tako, otro joven alocado, especie de doble japonés, sátiro postmoderno al que siempre vemos montado en su moto, pero también a Masa, un tipo encerrado en casa en compañía de su testículo gigante, nos encontramos en un tren repleto de gente con la sensual «tía con la piel de viento», descubrimos a Shou, pequeña, inteligente, de vuelta de todo, con el pelo en forma de casco y zapatos de plataforma, leemos historias antiguas, del Japón Heian, intercaladas en la narración como una isla de quietud en un océano tormentoso, viajamos con Tako a Kioto y, de pronto, el viaje se convierte en una pesadilla criminal que acaba con el narrador en prisión, final tras el que accedemos al diario de una adolescente japonesa encontrado en una olla de arroz abandonada.

da en la basura, diario que también termina mal. Da la impresión de que todo en este libro se transforma en pesadilla y fantasmagoría para acabar mal. Pero desde el principio nos damos cuenta de que lo que importa en esta obra es el estilo, la escritura. *Banteki* está escrita en una prosa nerviosa y dislocada que no está hecha de frases, sino de aposiciones. Valga como un ejemplo entre muchos posibles el comienzo del segundo capítulo: «Nada, tíos, esta es la estación. Os cuento cómo va la cosa. Mirad cuánta gente. Ríos de gente. Un flipe. Vamos a andar entre ellos. Últimamente me da por contar retrasados. En Japón hay la hostia de retrasados». En este libro apenas hay frases completas y redondas. No se detecta la famosa «escritura literaria», ningún esfuerzo para que alabemos su estilo. En España muchos escritores sufren una especie de «complejo de redacción». Parecen escribir para que el maestro, es decir, el crítico o lector avisado, les diga «qué bien escribes», y les ponga la mejor nota. Son esos escritores que piensan que hacer literatura equivale a escribir palabras distintas de las que suelen usarse en el habla coloquial, que siempre tienen a mano el diccionario de sinónimos, esos escritores que han perdido el instinto de la lengua y consideran que escribir bien quiere decir componer frases largas y melodiosas que a menudo no significan nada, que en realidad parecen malas traducciones de otra lengua. Nada de eso hay en José Pazó, que ha comprendido que la escritura genuina debe ser oral o acercarse a la oralidad. No alejarse del lenguaje real, sino acercarse a él; no brillar en el estilo ni en la música, sino atraer por lo que narra. Así, su escritura capta directamente la atención del lector con un ritmo trepidante, construido por acumula-

ción, lleno de vida, la vida sucia y poco articulada, malhablada, de la calle. Sus páginas están plagadas de palabrotas, como el habla de muchas personas reales. Su personaje no es nada agradable, pero resulta creíble porque se funde con esa prosa como si se tratara de un solo ser. Un ser nervioso, malhumorado, alienado, acelerado. Una prosa igual de nerviosa, oscura, alocada.

Aunque seguramente los haya, no se me ocurre ningún ejemplo de ese tipo de escritura sucia y entrecortada en las letras hispanas, tan llevadas a la musicalidad y a lo «literario» –mal entendido–, incluso cuando tratan temas escabrosos. Pero hace poco encontré algo parecido mientras leía o trataba de leer –un libro así, como los de Beckett, no llega a leerse: uno sólo puede intentar leerlo, sin estar jamás seguro de haberlo conseguido– *D'un chateau l'autre (De un castillo a otro)*, ese exabrupto sincopado, deslavazado y bilioso de Céline. Daré un ejemplo al azar: «*Voilà!... voilà!... Je batifole! Je vise l'effet! Je vais vous perdre... et le pansement de Madame Niçois?... où ai-je la tête? ce qu'il me reste de nénette?... la fièvre? la fièvre, entendu!...*». ¿Puede traducirse algo así? El sentido, tal vez, con esfuerzo y algo de imaginación, pero el ritmo, lo esencial de esa frase, se evaporará en la traducción. O el traductor intentará recrearlo, mermando el sentido. Fusión de fondo y forma, instinto de la lengua, oralidad, espontaneidad, inmediatez, intraducibilidad: eso encontramos en Céline, eso encontramos también en el libro salvaje de José Pazó. Los dos hacen lo mismo: no construyen frases ni párrafos, pero casi sin querer van erigiendo un discurso, a pesar de todo y a pesar suyo, por aposición, acumulando interjecciones, improperios, advertencias, declaraciones, y con ese ritmo nos van pa-

seando por un panorama desolado. Céline nos muestra los vericuetos de su sinrazón, en su prisión y decadencia prolongada en Dinamarca y, a su vuelta, en Francia; Pazó nos guía por el Japón contemporáneo, a la vez post-post-post-moderno y pre-pre-pre-moderno. En ambos casos hay una aceleración de las ideas y de la prosa; en ambos casos la lectura produce inquietud, febrilidad, una impresión desapacible, más bien poco halagüeña para nuestros pronósticos sobre el futuro de la humanidad. A mí ese Japón actual, tan actual que se antoja futurista, aunque ese futuro ya sea presente y casi pasado, me habla de deshumanización y alienación. Como si adoptando ciegamente la religión de la tecnología, esa cultura o subcultura de la vulgata global que no debe confundirse con la mentalidad científica propia de la modernidad, Japón ya hubiera alcanzado el extremo desarrollo del proceso que lanzó occidente, anticipando lo que nos espera. Aquí y allá se conservan restos del Japón antiguo, pero la tradición nunca ha sido más pátina. Tras esa pátina auténtica, resto de un pasado casi vergonzoso, está esa otra pátina, la tecnológica y capitalista. Dentro no hay nada. Y esa nada es muy distinta de la nada apacible del zen. Es una nada irritante.

El salvaje de José Pazó parece regocijarse en ese mundo devaluado. Bien mirado, todo puede tener su interés. A veces encuentra algo, unas palabras o un paisaje, que parece poesía. En las narraciones antiguas intercaladas hacia la mitad del libro y en ciertas descripciones de Kioto, de pronto la escritura fluye, se articula y tiene la claridad de la prosa clásica del Japón Heian. Pero ese paréntesis se cierra enseguida. El ensueño se despedaza con un «joder» o un «hostia», y volvemos, con un contraste vio-

lento, a la sucia vida contemporánea, a la dislocación, al frenesí inicial. Ese Japón genuino y sereno, el Japón Heian que nos atrae de verdad precisamente porque es muy distinto de nuestro mundo, se evapora. El Japón contemporáneo repele. Repele incluso más que occidente. Repele, también, por su manía de imitación y superación de lo occidental, por su nacionalismo mutante. Como si nos invitara a vernos en un espejo en el que nos reconocemos, pero deformados, con algo raro que nos ha salido en la cara y en la voz, casi lo mismo, pero no del todo uno o dos detalles estridentes, como el Bach o el flamenco nipones. Esa sensación inquietante me hace pensar en una famosa escena de una película del maestro Ozu, uno de los últimos ejemplos, con Kawabata, del clasicismo japonés, en la que un capitán retirado se encuentra en un bar de Tokio, varios años después de la guerra, con un soldado de su batallón. El bar es occidental. Ambos van vestidos a la europea, no con kimono. Y beben whisky, en lugar del sake en el que suelen ahogar sus penas los personajes de Ozu. El soldado se lo hace notar al capitán, y añade –cito de memoria–: «Si hubiéramos ganado la guerra, tal vez ahora mismo en Nueva York vestirían kimono y beberían sake en un bar japonés». «Menos mal que no ganamos», dice el capitán, interpretado por Chishu Ryu, portavoz habitual de la aguda conciencia moral de Ozu. La inquietud que nos transmite el *kitsch* japonés tal vez se deba a los desastres de la guerra, es decir, a su condición de precipitado de un nacionalismo extremo, humillado y reprimido que, para resucitar, necesita imperiosamente que los japoneses cambien de cara, se transformen en otros, superen la culpa y, sobre todo, el estigma de haber perdido la guerra. Porque

Japón es una nación orgullosa y el nacionalismo tenía que aflorar de nuevo, disfrazado y enfermo.

En *Banteki* José Pazó nos invita a visitar ese mundo híbrido, descarrilado, ese mundo de *ero*, *guro* y *nansensu*, de erotismo barato, cosas grotescas y sinsentido, de *kitsch* chirriante, ese mundo de ciudades que proliferan como un cáncer en el cuerpo herido de la naturaleza, que son «una máquina electrónica» y en las que el hombre aca-

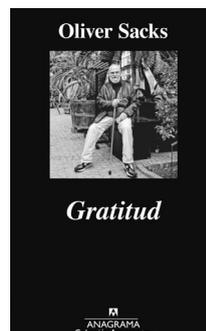
ba siendo otra máquina electrónica o, peor aún, una mera pieza de esa máquina. Lo que queda al terminar la lectura, ese recorrido frenético por el lado salvaje, es un eco de desolación y vacío, como si hubiéramos bebido un licor demasiado fuerte al que no estamos acostumbrados. Y queda, sobre todo, el logro de la prosa nerviosa e insólita que nos transmite ese mundo. El libro está hecho de ese estilo. El estilo es lo que queda del libro.

Oliver Sacks:

Gratitud

Ed. Anagrama, Barcelona, 2015

64 páginas, 11.90€ (e-book 5.70€)



Oliver Sacks: vivir

Por JULIO SERRANO

Cuando a Kanji Watanabe le anunciaron una esperanza de vida de seis meses debido a un cáncer incurable, el protagonista de *Vivir* —la afamada película de Akira Kurosawa— entra en una suerte de paradoja: la conciencia de su mortalidad le va a conducir a llevar una vida más plena y auténtica. A comienzos de 2015, al eminente neurólogo Oliver Sacks (1933-2015) le dieron una esperanza de vida también de seis meses por una metástasis en el hígado. Este diagnóstico, en lugar de sumergirlo en un abandono o en una depresión, lo avivó: «Depende de mí cómo vivir los meses que me quedan. Tengo que vivir de la manera más rica, profunda y productiva que pueda».

En sus memorias *En movimiento*, finalizadas tan sólo dos días antes de que le

comunicasen que padecía cáncer metastásico, había dejado reproducido un verso de Auden al que había dado muchas vueltas en algunos momentos de su vida: «Que tus últimos pensamientos sean todos de agradecimiento». Pues bien, su último libro, *Gratitud*, responde a este pensamiento arraigado en él: se trata de un cuarteto de ensayos —«Mercurio», «De mi propia vida», «Mi tabla periódica» y «Sabbat»—, escritos en los dos últimos años de su vida, en donde asistimos a una celebración gozosa de la vida. Los tres últimos corresponden a 2015 y, por tanto, fueron escritos con aguda conciencia de la muerte que le acechaba, pero sobre todo con una acentuada percepción de su reverso: la de la vida que «todavía me acompaña». En esos últimos meses se plan-

teó el tiempo restante como una oportunidad: la de dedicarse a la integración de los pensamientos de toda una vida, la de poder agradecer y despedirse de aquellos a los que amaba, la de divertirse, sacando tiempo incluso para «hacer un poco el tonto» y la de intentar comprender más y mejor, prescindiendo, eso sí, de lo superfluo, pues el tiempo apremiaba. Se podría identificar la actitud vital de Oliver Sacks con ese probable autorretrato simbólico de Goya en el que aparece un viejo con garrota bajo el que figura la siguiente inscripción: «Aún aprendo».

A diferencia del personaje de Kurosawa, cuya existencia es gris hasta el «despertar» que tiene lugar en el momento de tomar conciencia de la proximidad de la muerte, *Gratitud* es el broche final a una existencia vivida envidiablemente: con intensidad, curiosidad, abundancia, humor y gratitud. Su gran capacidad de admiración y un entusiasmo casi infantil lo llevaron a analizar y convivir con mundos de dolencias y trastornos neurológicos en los que no siempre el neurólogo halla la dicha de estar en contacto con algo extraordinario: la exploración de la mente. A Oliver Sacks trabajar con sus pacientes le provocaba una «sensación de asombro, hallazgo y estímulo intelectual» que se traducía en creatividad y en una alta empatía con el paciente, que a menudo colaboraba activamente con él permeabilizándose de la «sensación de aventura» de la que gozaba Sacks al entregarse a una exploración clínica. «Considero toda la neurología, *todo*, una especie de aventura», le decía a Jonathan Cole, un estudiante de medicina con el que trabajó en el ámbito de la propiocepción. Poner luz –en términos neurológicos y psicológicos, mediante la observación de sus pacientes– e indagar en

los mecanismos cerebrales selectivos e interactivos por los que el ser humano se convierte en un individuo único fue para Sacks una pasión que no le abandonó en ningún momento de su vida.

Tuvo una formación plural y un abanico de pasiones variadas e intensas. Empecemos por las pasiones. En su texto «De mi propia vida» –titulado igual que la breve autobiografía que escribió su admirado David Hume en 1776 al enterarse que sufría una enfermedad mortal a los sesenta y cinco años– nos habla de la vehemencia de su carácter: «No puedo decir (ni tampoco podría decirlo nadie que me conozca) que soy un hombre de carácter ponderado. Por el contrario, soy una persona de temperamento vehemente, de violentos entusiasmos y extrema inmoderación en todas sus pasiones». Fue un obsesivo practicante del culturismo, incluso ganó un récord estatal de California con una sentadilla de 272 kilos y musculó su físico hasta un extremo llamativo, aunque en ocasiones perjudicial; tuvo una adicción casi suicida durante años a diversas drogas como las anfetaminas, el LSD, ciertos hipnóticos o al cannabis, que le proporcionaron un placer completo, en el que no necesitaba a nadie, aunque se tratara, como él mismo describe, de un placer «completamente vacío»; fue aficionado a la natación y al submarinismo, tanto que a los ochenta y un años seguía nadando kilómetro y medio cada día; fue un motero al uso, enfundado en cuero que, finalizada su jornada laboral los viernes, se embarcaba en largos y solitarios viajes rumbo al Gran Cañón conduciendo hasta el amanecer. Su nombre completo era Oliver Wolf Sacks, y es por este segundo nombre por el que se lo conocía en los círculos moteros: un lobo noctámbulo, solitario, con una dualidad

enigmática. Su entusiasmo por el suroeste de Estados Unidos lo llevó a familiarizarse con regiones desérticas que le fascinaban, como el Valle de la Muerte o el desierto de Anza-Borrego. Apasionado en el amor, pero víctima de una educación judía ortodoxa, fue herido por las palabras que pronunció su madre al enterarse de su homosexualidad: «Eres una abominación. Ojalá no hubieras nacido». Esto le hizo detestar siempre «la capacidad de la religión para fomentar el fanatismo y la crueldad». Además le tocó vivir su despertar sexual en el represivo Londres de los años cincuenta, en donde las actividades homosexuales podían ser penalizadas con cárcel o, como en el caso de Alan Turing, con la castración química. Se puede sospechar que todo esto influyese en su largo prolongado periodo de celibato: «desde los cuarenta años –cuenta en sus memorias– no volví a tener relaciones sexuales durante los siguientes treinta y cinco años». Eso sí, a los setenta y siete, el joven Oliver Sacks se enamoró intensamente del escritor y fotógrafo Bill Hayes, quien lo acompañó hasta el final de sus días.

Como científico y divulgador dejó una profunda huella en la que cabe destacar su tolerancia, o más que eso, su simpatía hacia la diferencia. Aunque licenciado en fisiología y medicina y especializado como cirujano, desde 1965 lo que practicaría sería la neurología, o una forma de neurología vinculada a la psiquiatría que combinaría con una faceta divulgativa extraordinariamente entretenida. Libros como *Despertares*, en el que describió su experiencia con el uso de la nueva droga L-Dopa en pacientes postencefalíticos del hospital Bet Abraham, *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, la célebre colección de historias médicas en torno al curioso caso de

un sujeto con agnosia visual que da título al conjunto, o *Alucinaciones*, en el que explora por qué la gente común puede experimentar a veces alucinaciones y en donde trata de eliminar el estigma detrás de la palabra, nos ayudan a comprender la inmensa complejidad de la mente humana. En todos ellos se desprende la simpatía que Sacks sentía por los maltratados o marginados y su gran desafío: el buscar –y tantas veces hallar– una oportunidad para que el paciente encontrase una vida plena en su diferencia radical.

Por otra parte, el inusual compromiso con lo literario de estos textos científicos no ha estado exento de críticas en el ámbito científico, al ser a menudo cuestionado por someter lo clínico a lo narrativo. Sacks fue un gran narrador médico, como también lo fueron sus padres, sabiendo combinar a un tiempo la mentalidad clínica y la narrativa. El relato médico no ha sido abundante en nuestra época, pero sí hay precedentes que supusieron para él una influencia: por ejemplo, las grandes historias neurológicas del siglo XIX o las excepcionales publicaciones de casos clínicos de su coetáneo, el neuropsicólogo ruso A. R. Luria. Para Sacks, como para Wittgenstein, un libro debería estar compuesto de ejemplos. De esta manera sus casos clínicos fueron para él «ejemplares». El retrato que hacía de los pacientes aspiraba no sólo a detallar su enfermedad concreta, sino también a revelar «aspectos cruciales e inesperados de la organización y funcionamiento del cerebro», desde su exploración como un individuo único.

Además del cuestionamiento de su narratividad, su peculiar carácter y sus originales modos de actuación propiciaban ciertas sospechas allá donde iba, bien fuera

en el ámbito del profesorado, bien en el de la medicina. Por poner un ejemplo, cuando hubo de calificar a sus estudiantes les dio a todos la nota de sobresaliente porque «¿Cómo podía juzgar a un estudiante sin verlo en diversas situaciones, cómo apreciar cualidades imposibles de calificar como la empatía, la responsabilidad y el sentido común?». Humanista, Sacks tendía a observar al otro con una mente amplia, desinhibida, consciente de que en la valoración final intervienen un amplio rango de factores. Para él, el paciente, como el estudiante, es singular; es ajeno a su mente encajarlo en un reducido esquema de características comunes: «No había dos pacientes de migrañas que fueran iguales» –decía en alusión a los pacientes de una clínica de cefaleas en la que trabajó durante un tiempo–. Este modo de singularizar la enfermedad que desplegó en su libro *Migraña*, le costaría su puesto en la clínica. Para Arnold P. Friedman, el director de la clínica de cefaleas y presidente de la sección de cefaleas de la Asociación Neurológica Americana, el libro era una «basura» y el uso de términos aparentemente incoherentes como «migraña abdominal» despertaría recelos en la comunidad científica. Por en-

cima de tan rígidos esquemas, Sacks dejó constancia de su experiencia clínica, por singulares que pudiesen ser los casos. Exploró la experiencia por medio de la escritura. En su autobiografía *En movimiento* escribía con cierto orgullo y resignación: «Para bien o para mal, soy un narrador». Sus cerca de seiscientos cincuenta diarios –algunos muy breves– despejan toda duda con respecto a esta afirmación.

Gratitud responde a las últimas energías de un narrador excepcional: quiso dedicar sus últimos esfuerzos a escribir, aunque mientras pudo también sacó tiempo para nadar, tocar el piano y viajar. Es un libro breve, de lectura sencilla, como quizá tiene sentido que sean las palabras de despedida, de intensa belleza, hondo en su capacidad de ser tan grácil y liviano a las puertas de la muerte, narrado con buen humor, gratitud y humildad. Es la despedida de alguien que trató de hallar su «propio camino, vivir su propia vida» y de «enfrentarse a su propia muerte». Y la manera de dialogar con la muerte fue ejemplar. Sacks nos da una lección más de vida con este pequeño gran libro póstumo: la de saber despedirse con una sonrisa y dando las gracias.

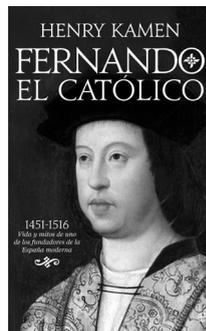
Henry Kamen:

Fernando el Católico. 1451-1516. Vida y mitos
de uno de los fundadores de la España moderna

(Trad. de José C. Vales)

Ed. La esfera de los libros, Madrid, 2015

381 páginas, 24.90 € (e-book 10€)



Un príncipe de su tiempo

Por ISABEL DE ARMAS

Con el presente trabajo, Henry Kamen quiere dirigirse al lector no especializado y poner a su alcance una guía para llegar a comprender la carrera política y vital de uno de los fundadores de la España moderna. En primer lugar, pretende ofrecer un panorama claro del contexto político en el que Fernando vivió y se desarrolló, ya que piensa que aún nos encontramos lejos de contar con un buen estudio sobre este monarca. Reconoce que Jaime Vicens Vives, con su ensayo *La vida y obra del Rey Católico*, marca unas «magníficas pautas iniciales, pero que nunca llegaron a completarse». En su valioso trabajo, Vicens insiste en que «hay que tener el valor de acabar con el mito histórico de don Fernando».

El infante don Fernando creció en un ambiente de conflicto familiar. También fueron años de confusión y enfrentamientos en la práctica totalidad de los territorios peninsulares: hubo guerras civiles en Navarra, en Castilla y en cada rincón de la península. Dadas las circunstancias, su educación se concentró más en los asuntos de la guerra que en los de la paz. Su padre, el rey Juan, no podía considerarse un hombre ilustrado, y el hijo siguió el mismo camino. Según su biógrafo, «tuvo una adecuada instrucción en todas las artes bélicas y se ejercitó convenientemente para ser soldado». Dada su activa existencia, el único tipo de lectura que al parecer toleraba era la Historia. Además, se acordó que el príncipe debería ser educado en Cataluña por tutores catala-

nes, pues había catalanes en su corte, pero nunca llegó a dominar la lengua catalana y ni siquiera aprendió latín. Su única lengua fue siempre el castellano. Los pocos documentos sobre su educación que han sobrevivido al paso de los siglos refieren, principalmente, a asuntos relacionados con la política y la guerra, las dos actividades más importantes de las clases altas del renacimiento.

De su comportamiento externo, Kamen destaca que Fernando aprendió a controlar sus reacciones «e incluso a presentarse ante los demás con una apariencia de impasibilidad». Debido a su autocontrol, adquirió fama de hombre gélido, y así se ha trasladado a la posteridad en los textos de Maquiavelo. Sin embargo, en lo que se refiere a placeres sensuales y sexuales, como su padre, mostró desde pronto emociones y sentimientos muy vivos, y en sus años jóvenes evidenció ser cualquier cosa menos un hombre de carácter gélido. De hecho, en marzo de 1469, poco antes de contraer matrimonio con Isabel de Castilla, fue padre de un hijo ilegítimo, Alonso, que llegó a ser arzobispo de Zaragoza y virrey de Aragón. Su madre fue Aldonza Roig, vizcondesa de Evol. Se sabe, además, que Fernando fue padre también de tres hijas ilegítimas. Una fue Juana de Aragón, hija de una dama de Tárrega; las otras fueron María, hija de una dama vasca llamada Toda de Larrea, y otra María, que tuvo con una dama portuguesa llamada Beatriz de Pereira.

El matrimonio entre Fernando e Isabel —él tenía diecisiete años y ella dieciocho— fue celebrado públicamente en varias fases, tal y como era costumbre en la sociedad y en la Iglesia de la época, antes de que se introdujeran los cambios rituales propuestos por el Concilio de Trento. Poco

después, ella, caso único, se proclamó reina de Castilla y, como consecuencia estalló una guerra civil. «Isabel tuvo muchísima suerte —escribe el historiador inglés— al tener a su lado a un hombre que ya contaba con una amplia experiencia en el terreno militar y que podía enfrentarse con solvencia a la tremenda violencia del conflicto». Seguidamente, Kamen dedica unas interesantes páginas a la unión de las dos coronas —Castilla y Aragón— en las personas de Isabel y Fernando, destacando que esta unión no podía crear una nueva España unida, «y efectivamente —dice— no la creó». En el siglo XV la palabra «España» se refería a la asociación de todos los pueblos de la península, y así había sido desde la Edad Media, por lo que en ningún caso tenía un significado político específico, del mismo modo que las palabras «Alemania» o «Italia» no la tenían para los distintos pueblos de esos territorios. Insiste, entonces, en que los Reyes Católicos jamás utilizaron la palabra «España» en sus títulos oficiales; bien al contrario, siempre dijeron de sí mismos que eran «el rey y la reina de Castilla, León, Aragón, Sicilia [...], condes de Barcelona», etc. «El objetivo de una España unida —concluye— nunca estuvo en la agenda de los Reyes Católicos». Los distintos reinos y todas sus instituciones siguieron siendo completamente independientes.

Este libro destaca que el ascenso de España al nivel de imperio mundial se debió a los acuerdos políticos que pusieron fin a largas décadas de guerra civil durante el siglo XV. Los jóvenes monarcas, por fin, fueron capaces de pacificar sus reinos y, con los pocos medios que tenían a su disposición, iniciar un programa de empresas de ultramar. Castilla, con un ochenta por cien-

to de la población y dos tercios del territorio conjunto, se iba a convertir en el fundamento y la base del poder político de ambos monarcas. «Cuando los conflictos civiles terminaron en España –señala Kamen–, los monarcas sustentaron la paz mediante la brillante estrategia de organizar la violencia en vez de eliminarla». Y aquí resalta el importante papel jugado por la formación de cuadrillas de vigilantes urbanos, conocidas como «hermandades». También nos recuerda que los reyes tuvieron mucho cuidado de estar siempre presentes allí donde se les requería; que viajaron por todos sus reinos incansablemente y que fueron los gobernantes más viajeros de su tiempo en toda Europa, lo que contribuyó al fortalecimiento de la autoridad real. Gracias a sus interminables viajes a lo largo y ancho de toda la península, todo el mundo pudo verlos participando directamente en el gobierno de sus súbditos: la mayor parte del pueblo pudo ver al rey y a la reina en algún momento de sus vidas. Este hecho –y el que los soberanos fueran los últimos reyes «españoles» de España– contribuyó a que los españoles hayan tenido en su recuerdo una consideración excepcional de los mismos. Después de 1516 fueron los alemanes, los Habsburgo, los que ocuparon el trono, y después de 1700, la casa francesa de los Borbones. Ninguna de estas dos dinastías extranjeras consiguió ganarse la lealtad incondicional de los españoles. Isabel y Fernando hundían sus raíces en lo más profundo de Castilla y Aragón, vivieron con su pueblo y hablaban su lengua, no procedían de ningún país extranjero y se ceñían a las costumbres y a la religión de su pueblo.

¿Y cómo enfoca Henry Kamen las otras muchas cuestiones importantes que protagonizaron el reinado de estos emblemáticos

reyes? De la conquista de Granada destaca la gran importancia que tuvo la aportación extranjera. Asegura que las tres cuartas partes de los gastos de la corona en la guerra fueron cubiertos por los impuestos eclesiásticos que entregó el papado; otros fondos adicionales procedían de los prestamistas judíos de Castilla, y los banqueros italianos, residentes y muy activos en Sevilla, pagaron campañas enteras: «con la ayuda de estos banqueros italianos –aclara– el rey pudo contratar mercenarios suizos, los soldados de infantería más reputados de Europa». De la conquista de América dice que la idea de «conquista» no puede sostenerse, ya que no hubo ningún ejército español que se dedicara a conquistar nada; afirma que «no eran más que pequeños grupos de aventureros a los que la corona posteriormente intentaba mantener bajo control». Y concluye: «Durante el reinado de Fernando, los notables imperios de los aztecas y los incas permanecieron desconocidos e inexplorados, y la obra de Cortés y Pizarro aún tendría que esperar unos años, así que ni la emoción ni las riquezas de América tuvieron ningún impacto en la España de Fernando e Isabel». De la cuestión africana, que formaba parte importante de los objetivos de Fernando, Kamen opina que forma parte de «el sueño africano, que los italianos, al igual que los castellanos, alimentarían durante siglos y siglos, hasta la época de Franco y Mussolini». Finalmente, en cuanto a la también importante cuestión de las tres grandes religiones que convivían en la península, opina que el contacto habitual y la coexistencia fue característica de todo el periodo medieval, y que permitió que los cristianos, judíos y musulmanes se entendieran y se respetaran mutuamente, lo que «no signi-

fica, necesariamente, que se apreciaran». De los judíos españoles piensa que «desde luego, no podían haber pasado por alto las expulsiones que los países circundantes habían puesto en marcha recientemente» –los judíos fueron expulsados en 1483 de la Provenza, de los ducados italianos de Parma y Milán y de Polonia, y dos años después, parcialmente, de Cracovia–, si bien afirma que el decreto español no fue estrictamente un edicto de expulsión, ya que «las autoridades de toda España ofrecieron a los judíos la posibilidad de elegir claramente entre conversión y expulsión».

De la figura del rey Fernando, el autor de este libro, como la mayor parte de los historiadores, no duda de que trazó las líneas de la futura política internacional de España: la contención de los intereses franceses –tanto en Italia como en los Pirineos– y el dominio del Mediterráneo occidental; la anexión del Rosellón y Navarra; el gobierno de Cerdeña y Sicilia desde 1409 y la posesión de Nápoles, que convirtió a España en el árbitro del sur de Europa. Sin embargo, le pone un «pero» a toda la leyenda favorable de su personaje al afirmar que «el papel del rey Fernando en todos estos asuntos fue importante, pero en ningún caso fue especialmente innovador», dado que, todos los rasgos de la política aragonesa en el Mediterráneo simplemente le fueron legados por sus predecesores, y quedaron dictados, en parte por consideraciones dinásticas, en parte por la si-

tuación creada por los intereses franceses en Italia. Pero a pesar de la evidente rebaja que Henry Kamen le hace, Fernando el Católico muere en enero de 1516 como rey de Aragón, Valencia, Sicilia, Nápoles y Navarra, Conde de Barcelona y Gobernador del Reino de Castilla. Llegó a ser sin duda uno de los hombres más poderosos de una Europa que empezaba a ser moderna, y sobre su cabeza se ciñeron todas las coronas que constituyen la España de hoy. Fue militar de éxito, amante de la buena vida, político maquiavélico –con todo lo que esto implica de conspirador y sibilino–, gran cazador y padre que buscó con las alianzas matrimoniales aumentar su poder. Accedió al trono en un momento en el que las ideas milenaristas y las visiones escatológicas eran moneda común en Europa: ¿llegó el monarca aragonés a estar convencido de que él iba también a tener un papel especial en el futuro desarrollo de los acontecimientos divinos? El autor de este libro llega a la conclusión de que «no hay modo de confirmar si Fernando se tomaba en serio la idea de que él era un rey mesiánico», pero en España, la leyenda de «El Rey de los Últimos Días» creció gracias a las ideas procedentes de Italia y con la influencia de Joaquín de Fiore. En el quinto aniversario de la muerte de tan grandioso personaje, Henry Kamen, uno de los hispanistas más reconocidos, nos ofrece un apasionante retrato del rey católico más allá de su leyenda, negra o blanca.

cuadernos hispanoamericanos



RDL

Segunda época

Núm.
183

REVISTA DE

libros

Marzo - abril 2016

Vida de Cezanne
Las zoonosis, los asesinos naturales
Norman Cohn: raíces del milenarismo
¿Han ganado los ricos?
Independentismo: la equívoca economía
Velos e hímenes
Walter Benjamin o el miedo a fracasar
Cómo nos entendemos
La España barroca
D'Annunzio y su época
¿De los imperios a las naciones?
El origen de Israel
Kafka, una biografía decisiva
Houellebecq contra la libertad
Baroja inédito
Simenon según él mismo
Ideas y estrategias en Pablo Iglesias
La oscura cara de Internet
Las vidas de Virginia Wolf

**Nueva edición en papel de la más
prestigiosa revista española de libros**

Suscripciones: rdl@triacastela.com

www.triacastela.com | www.revistadelibros.com

LLAMAN A LA PUERTA

Europa ante la inmigración: solidaridad y miedo

CON UNA SELECCIÓN DE ARTÍCULOS DE

R. PUIG DE LA BELLACASA * JOAQUÍN TÁMARA * RAFFAELE SIMONE * DANIEL VERDÚ
FÉLIX OVEJERO LUCAS * JAVIER TAJADURA * MANUEL ATIENZA * FRANCIS KORN
FEDERICO AZNAR * ÁLVARO GARCÍA ORMAECHEA * ANTONIO ROVIRA * MANUEL NEILA

FUNDADA POR JAVIER PRADERA / DIRECTOR: FERNANDO SAVATER

2ª ÉPOCA

CLAVES

DE RAZÓN PRÁCTICA

Enero / Febrero 2016
Precio 8€

244



R. PUIG DE LA BELLACASA * JOAQUÍN TÁMARA * RAFFAELE SIMONE * DANIEL VERDÚ

LLAMAN A LA PUERTA

Europa ante la inmigración: solidaridad y miedo

POLÍTICA: Félix Ovejero Lucas / Javier Tajadura / ENSAYO: Manuel Atienza / Francis Korn /
LIBROS: Federico Aznar / Álvaro García Ormaechea / Antonio Rovira / SEMBLANZAS: Manuel Neila

Dirigida por Fernando Savater.

Suscripciones: 902 101 146 prisarevistas.com/claves

Disponible en:



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.

Precio: 5€

