

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



## **DOSSIER**

Las vanguardias  
en Hispanoamérica  
Coordina Llanos Gómez Menéndez

## **ENTREVISTA**

Luis García Montero

## **MESA REVUELTA**

José María Herrera, Blas Matamoro,  
Armando López Castro y  
Amalia Pérez de Villar

## CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS

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

Director  
**JUAN MALPARTIDA**

Redacción  
**Cristian Crusat**  
**Carmen Itamad Cremades Romero**

Administración  
**Magdalena Sánchez**  
magdalena.sanchez@aecid.es  
T. 915823361

Subscripciones  
**M<sup>a</sup> Carmen Fernández**  
mcarmen.fernandez@aecid.es  
T. 915827945

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  
**Alfonso María Dastis Quecedo**

Secretario de Estado de Cooperación Internacional y para Iberoamérica  
**Fernando García-Casas**

Director de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo  
**Luis Tejada**

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](http://www.cervantesvirtual.com)



# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



## DOSSIER

### LAS VANGUARDIAS EN HISPANOAMÉRICA

- 4 *Pedro Larrea Rubio* – Pensamiento peruano de vanguardia: José Carlos Mariátegui y Alberto Hidalgo
- 19 *Llanos Gómez Menéndez* – Ultraísmo en Argentina: conexiones y raíces con la vanguardia europea
- 30 *Daniele Corsi* – Huidobro y el futurismo en Chile: entre lo uno y lo diverso
- 42 *Javier García-Luengo Manchado* – El estridentismo mexicano. Semblanza histórico-estética
- 54 *Alessandro Ghignoli* – El discurso lingüístico de la imagen en la poesía uruguaya



## ENTREVISTA

- 72 *Beatriz García Ríos* – Luis García Montero: «La poesía puede morir en los cambios de época, pero sólo con la intención de resucitar»



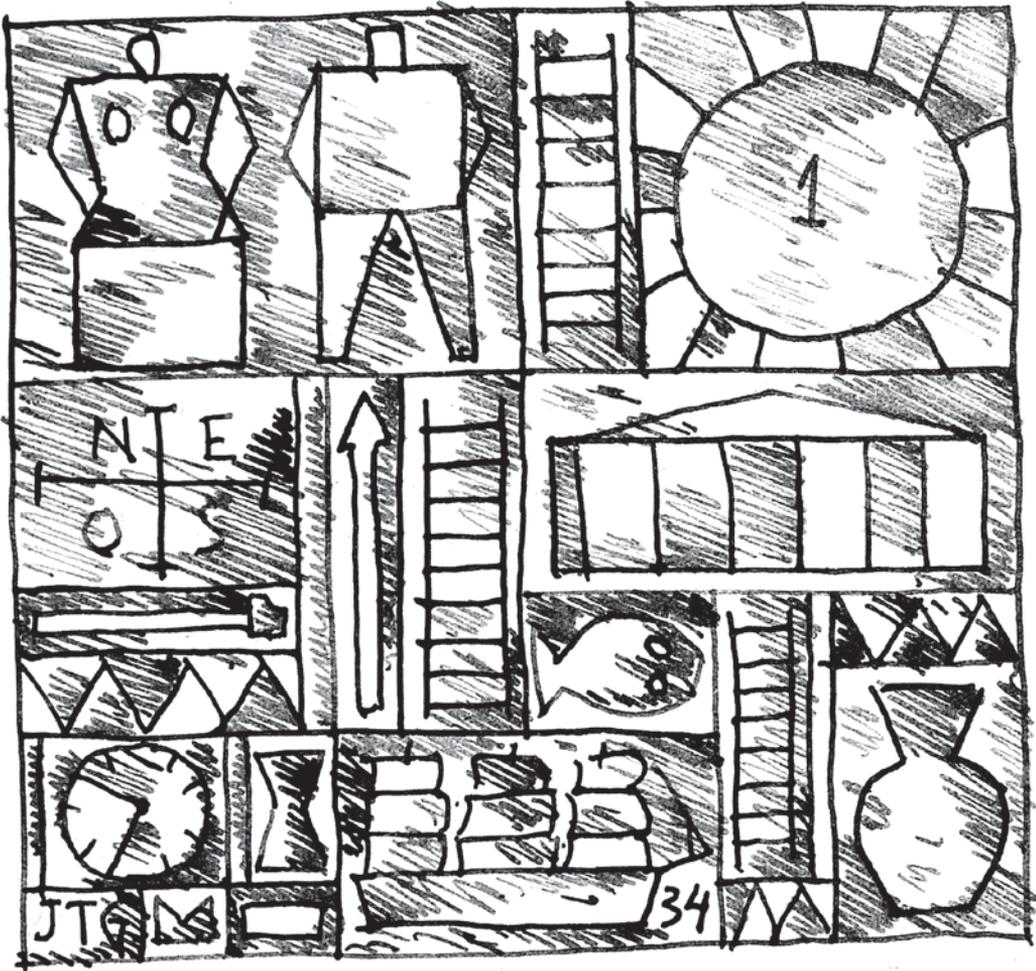
## MESA REVUELTA

- 86 *José María Herrera* – El catálogo de arte
- 94 *Blas Matamoro* – El hombre leopardiano
- 106 *Armando López Castro* – El hueso de lo real: los poemas de Olvido García Valdés
- 116 *Amelia Pérez de Villar* – Cuando Harry encontró a Gaby



## BIBLIOTECA

- 130 *Manuel Neila* – Cirlot: el poeta y su mundo
- 134 *Paloma de la Nuez* – Democracia hoy
- 138 *Jesús Aguado* – Lo invisible de lo visible
- 143 *Juan Ángel Juristo* – Nuevas notas para la definición de la cultura
- 147 *Carmen de Eusebio* – Orientes y otros
- 151 *Julio Serrano* – Nada que añadir
- 155 *Walter Cassara* – Imágenes de la música
- 159 *Carmen Itamad* – «Inmovilidad frenética»



# Las vanguardias en Hispanoamérica

*Coordina* Llanos Gómez Menéndez

*Por* Pedro Larrea Rubio

# PENSAMIENTO PERUANO DE VANGUARDIA

José Carlos Mariátegui y Alberto Hidalgo

## EL PASADO PRESENTE DE LA VANGUARDIA

¿Qué *es* la vanguardia histórica de principios de siglo xx? Desde Guillermo de Torre en adelante, la crítica se ha esmerado, con buenos resultados, en responder a la pregunta: ¿qué *fue* la vanguardia? Ya en la segunda década del siglo xxi, existen panoramas muy completos que muestran la datación de sus diferentes ismos; la secuencia editorial de sus manifiestos y libros; el desenredo cronológico de la miríada de revistas y otras publicaciones periódicas que fueron, quizá, el vehículo más significativo de esas estéticas; el establecimiento de las diversas nóminas de autores que se adhieren a un movimiento o a otro; y, en fin, cómo no, la imposición de un calendario que pretende establecer series de influencias, imitaciones, versiones y desarrollos verticales, unilaterales, de las vanguardias. En otras palabras, se ha prestado una muy significativa atención a la historia del periodo: a lo que *fue*. No voy, por tanto, a trazar aquí una breve suma o cronología del desarrollo de las vanguardias en Perú.<sup>1</sup> Más bien trataré algunas cuestiones sobre la teoría estética peruana de la poesía de vanguardia, en diálogo con Europa y con el foco sobre José Carlos Mariátegui y Alberto Hidalgo, figuras esenciales del pensamiento literario de Perú, y sus escritos fundamentales, no tan estudiados como los de otros «gigantes» del periodo (César Vallejo, Car-

los Oquendo de Amat, César Moro, Emilio Adolfo Westphalen, Magda Portal).

#### MARIÁTEGUI Y APOLLINAIRE: EL ESPÍRITU Y LA NACIÓN

El germen de las vanguardias históricas, por consenso actual, se encontraba en la poesía francesa del siglo XIX, en concreto, y –desde el precedente de Charles Baudelaire– en los simbolistas, que desembocan en Stéphane Mallarmé. De hecho, se considera *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) como la entrada a la poesía contemporánea y el umbral de las vanguardias. Es decir, existía un centro definitivo y emanante de la literatura y el arte occidentales: París. Claro. En su ensayo *L'esprit nouveau et les poètes* (1918), Guillaume Apollinaire, al disertar sobre el principio motor de las nuevas estéticas, presenta dos afirmaciones que, en principio, no pueden sino articularse en oxímoron: por una parte, señala la universalidad de ese «espíritu nuevo» para, inmediatamente, puntualizar que, sin embargo, es una pura expresión de la nación francesa. No hay que olvidar que el concepto vigente en esos años de *nación*, y el choque de tal identificación en los países europeos, había llevado a la Gran Guerra, concluida cuando todavía está fresca la tinta del texto de Apollinaire, y que llevaría al mundo a su horrenda continuación de 1939. Es, pues, todavía, el concepto *nacionalista* de «nación», si se me permite el uróboros. Por tanto, se sugiere, quizá con menos ingenuidad de la aparente en el ensayo, que hay un origen unívoco de tal espíritu: Francia. Ahora bien, hay una razón muy concreta, y seguimos con Apollinaire, para reclamar esta génesis gala: la rebelión (francesa) contra la férrea disciplina intelectual (francesa), que aborrece el caos y el desorden (¿franceses?). Ahora bien, si Francia detesta el alboroto intelectual, y lo puramente francés es el espíritu clásico de equilibrio cartesiano, ¿cómo es posible que aquella rebelión sea «pura expresión de la nación francesa»? Otro uróboros, cuya aclaración es aquí necesaria, así como poner en tela de juicio el rasgo exclusivista y genésico de la poesía francesa que establece Apollinaire.

En su historia de la literatura peruana, James Higgins<sup>2</sup> llama la atención sobre un problema crítico que aún no ha conocido enmienda duradera: la percepción de la literatura hispanoamericana como un todo con tintes mononacionales, que desvirtúa los rasgos diferenciadores no ya sólo de cada país del continente, sino incluso de las regiones de un mismo Estado, o de la variedad de múltiples realidades culturales en un mis-

mo contexto histórico. Estamos, además, ante un escollo teórico doble: por una parte, la simplificación del fenómeno vanguardista a un mero movimiento de emisor (Francia, Europa) y receptor (Perú, Hispanoamérica); por otra, el exceso de diferenciación-catalogación de ismos y corrientes, que marca unas líneas divisorias entre momentos, autores, obras y estéticas que no existieron en el momento presente de estas primeras décadas del siglo.<sup>3</sup> Quizá sea ésta, sin remedio, la Némesis de todo recuento histórico. Pero volvamos a Higgins. En su valoración de conjunto histórico, el británico da preminencia, como uno de los rasgos generales más característicos de la literatura peruana, a una patente voluntad de experimentación, animada por su aislamiento geográfico del «centro» literario occidental. No insistiré en el carácter dudoso y el significado polémico, por lo demás, del término *centro* en la actualidad de los estudios literarios, sobre todo en las Américas, enriquecidos por la experiencia teórica postcolonial, aún en pleno desarrollo. Sea como fuere, es cierto que la vanguardia en Europa, sobre todo en los países artísticamente más visibles (Francia a la cabeza como catalizador de ese momento), puede entenderse como una reacción ante la idea de «orden», que recoge la actitud antiburguesa, la rebelión contra el equilibrio, el poder de la violencia sobre formas (políticas, sociales, literarias) anquilosadas hasta la decadencia, y el concepto de la acción de tinte radical, cuando no bélico, como motor del cambio histórico, que ya no se concibe, en el momento álgido de las vanguardias europeas, sino como ruptura total con el pasado y sus implicaciones tentaculares, asfixiantes, en el presente. En estos términos se expresa Marinetti al hacer hincapié en las ideas de «progreso» y «juventud», consignadas en su *Manifiesto del futurismo* (1909). Ahora bien, para que tenga lugar una rebelión contra un orden es necesario que ese orden exista previamente, y que haya sido apuntalado con los andamios del tiempo. ¿Habría que recordar que el racionalismo francés cumplía siglos de edad cuando Picasso firma *Les Femmes d'Alger* en 1907? Pues bien, si aceptamos que la vanguardia es un «nuevo espíritu» francés, y que ese espíritu es rebelión contra el orden francés, ¿podemos hablar de una «rebelión» (vanguardia) peruana contra aquel orden francés sin ampliar el término hasta que quepa en él un significado que, en origen, no tenía? Porque un vistazo a la historia peruana desde el colofón y principio de Ayacucho en 1824 hasta la publicación, en 1917, del manifiesto en verso de Alberto Hidalgo ti-

tulado «La nueva poesía» revela, sin casi contestación, que si los poetas peruanos se alzaban contra algo, ese algo no podía parecerse mucho al orden cartesiano, ni a la burguesía parisina.

La clave de esa diferencia de objetivos fue ya muy agudamente captada y explicada por José Carlos Mariátegui,<sup>4</sup> acaso el crítico y teórico americano que mejor entendió el significado más amplio, históricamente, del término *vanguardia*. Es más, quizá a él se deba el enriquecimiento del vocablo con una acepción de mayor trascendencia que la archiconocida, y que veremos más tarde. Mariátegui, en diálogo con el concepto de *nación* recogido en aquel escrito de Apollinaire, trastoca el orden de los factores para concluir en un resultado opuesto: en Francia, el orden previo a la vanguardia había sido el resultado de la nación, ya perfectamente cuajada; en Perú, por el contrario, la vanguardia es la búsqueda del orden, o, mejor, del *ordenamiento* de una nación en vías de desarrollo: una nación sin *nacionalidad*. En Francia, los creadores del nuevo espíritu trastocan (cubismo), se carcajean (dadaísmo) y dinamitan (surrealismo) la identidad burguesa europea, que es la suya, porque de lo suyo, lo recibido, pretenden escapar o salvarse. En Perú, la orfandad identitaria impide la subversión. En la idea de Mariátegui, la vanguardia no es el mero conjunto de ismos que van componiendo un mosaico general de la nueva mentalidad estética europea y su evolución. En su artículo «Arte, revolución y decadencia»,<sup>5</sup> el pensador peruano asevera que, dentro de la nueva época, existen dos tipos de espíritus, el decadente y el revolucionario, que se dan en un mismo individuo, el «circo agonal» en que ambos luchan: por no sucumbir el primero; por nacer el segundo, que tendrá como blanco el arte «burgués». Pero, además, el espíritu revolucionario debía ser, en Perú, el iniciador de un proceso de humanización social y política, un principio que en Europa se centra en la destrucción de la anterior identidad, mientras que en el país andino abre la conciencia necesaria para la construcción de su primera identidad tanto nacional como artística, como política, como de clase: en la visión vanguardista unificadora de Mariátegui, estas facetas no deben ser sólo inseparables, sino indistinguibles. Su ideario marxista y su admiración por el leninismo han sido correctamente analizados en la crítica de las últimas décadas, y sin ambigüedad consignados por el propio Mariátegui en sus artículos.<sup>6</sup> Baste aquí recordar que el crítico señalaba al surrealismo<sup>7</sup> no como el movimiento o ismo definitivo, sino como el único, pues todos los demás,

en esta arquitectura crítica, son sus distintos orígenes, etapas, evoluciones y perfeccionamiento, que no es otro que la identificación de la vanguardia con el comunismo. El nuevo espíritu estético de Apollinaire se ve rebasado por la totalidad del *superespíritu* mariáteguiano, que no es otra que la consciencia en su plena dimensión de dimensiones: no ya un cosmopolitismo parisino, sino un universalismo humano, un paso decisivo en la historia global de la civilización. Pero hay que regresar a la idea de nación expuesta más arriba, y que generaría una paradoja (otra) de la que el crítico peruano jamás, creo, se podría librar: la identificación del cuerpo ciudadano de un Perú genuino, ya sin el lastre de las alforjas coloniales y descentrando al criollo como eje del –en términos de Mariátegui– peruanismo percibido como postizo. Es, debía haber sido, la hora del indio.

La relación entre el indigenismo y la vanguardia ha sido uno de los puntos más atractivos para la crítica ya desde el propio Mariátegui.<sup>8</sup> Ahora bien, éste sería reacio a separar ambos conceptos, pues, en su composición, indigenismo no es sino una manifestación, una especificidad, de la vanguardia peruana, una de sus realizaciones. Indispensable es la diferencia que el crítico establece entre *indigenismo* e *indígena*. El primer término se define como un estado de ánimo, de conciencia, del Perú nuevo.<sup>9</sup> El segundo es un adjetivo que no podía aplicarse a la literatura, ni al Perú del momento, pues las obras «indigenistas» no fueron casi nunca *indígenas*. Y ésta es la paradoja: el indio peruano estaba al margen de estas contribuciones ideológicas en su hipotético pro. En otras palabras, el indio habría sido agente pasivo de la vanguardia de los otros, de los no indios, en la que no intervino. En este sentido, la «vanguardia» literaria no era más que otro eslabón en la larga cadena del indigenismo cultural. Pero es indispensable recordar que para Mariátegui la vanguardia es una creación, un futuro, y si el Perú auténtico depende del éxito y realización del proyecto vanguardista, en su más amplio sentido hispanoamericano, más allá de Apollinaire y de Europa, entonces el indio es, no un componente de ella, sino *la* vanguardia en sí. Por emplear terminología comunista, podría decirse que el criollismo fue la revolución burguesa contra el estado colonial; el indigenismo, la revolución y dictadura del proletariado no indio; y el indio, la plena consecución socialista, la auténtica nación peruana, original, nueva, nacida y recuperada al mismo tiempo. Muy sencillamente: la vanguardia es Perú nacido.

HIDALGO (VIDA Y POESÍA) Y  
ORTEGA Y GASSET (VIDA O POESÍA)

Flaco favor crítico se le hizo a Alberto Hidalgo cuando en 1987 Edgar O'Hara le dedicó un artículo,<sup>10</sup> poco menos que animoso, en el que acusaba al autor peruano de, entre otros fallos, teorizar la vanguardia más que practicarla y de haber insistido en su actitud vanguardista hasta décadas después de que el momento propicio de los años veinte ya no existiera. Ahora bien, estos dos cargos (predominio de la intención sobre la obra literaria en sí; permanencia de estilos) podrían presentarse contra la inmensa mayoría de los escritores de vanguardia, desde Marinetti hasta muchos ultraístas españoles, pasando por el dadaísmo, donde el dictado de la acción sobre la obra fue siempre elemento «programático» (tanto como pueda haberlo sido dadá). Por ejemplo, Guillermo de Torre, al hablar de su hora álgida en España, afirmó sin tapujos que el ultraísmo español había dado más ideas que libros. Otras duras críticas de O'Hara se dirigían al «individualismo» de Hidalgo, calificado como «trampa de la que no saldrá nunca». Sin embargo, hay que tomar estas conclusiones con mucha cautela, especialmente por dos excesos de ese artículo: en primer lugar, el texto de O'Hara está bañado en agresividad condescendiente hacia la persona de Hidalgo, por razones que desconozco. En segundo lugar, el crítico peca precisamente de uno de los defectos que le atribuye al escritor, es decir, centrarse más en la teoría que en el ejemplo práctico, y es que O'Hara ofrece un muy parco acercamiento a tan sólo dos trabajos de un autor cuya obra fue caudalosa: *Panoplia lírica*, de 1917, y *Antología personal*, publicada en 1967, el mismo año del fallecimiento de su firmante. Es decir, O'Hara, en su análisis, pasa de puntillas por nada menos que medio siglo de producción (no menos de cuarenta libros) y actividad literaria intensa (sobre todo desde Buenos Aires), dirigiendo su atención amortiguada tan sólo a las primicias de un autor casi sin bozo aún y al ocaso de un hombre muy próximo a no existir. Por tanto, sus conclusiones globales no pueden sino ofrecer una imagen excesivamente sesgada y parcial del escritor de Arequipa, sobre todo en un colofón que sentencia, palabra por palabra, que Hidalgo «se ha convertido en paradigma negativo y su obra es tristemente célebre».<sup>11</sup> Mucho me temo que aceptar esta tesis significaría ofrecer un panorama demasiado incompleto de la figura de este escritor y su importancia en el pensamiento literario peruano de la primera mitad del siglo xx. No deseo reducir mi estudio a una mera refutación de O'Hara,

pero sí matizar, completar y, más que nada, reconocer la labor de Hidalgo. Veamos en qué consiste.

De todos los escritos en prosa del arequipeño,<sup>12</sup> son tres los textos que muestran las aportaciones teóricas más originales sobre el «espíritu nuevo», término que, como Mariátegui, Hidalgo toma, para hacerlo suyo, de Apollinaire. El primero es su poema «La nueva poesía (Manifiesto)»,<sup>13</sup> perteneciente a su temprano *Panoplia lírica*. Es fácil percibir la raigambre formal modernista en la estrofa usada en este texto, con sus alejandrinos y su rima aguda; la pequeña idiosincrasia de usar la *i* latina en vez de la *y*; el tono de arenga y una selección de motivos típicamente futuristas (músculo, fuerza, vigor, aceleración, progreso, valor, guerra) acompañada de una exaltación de lo moderno revelado en los avances tecnológicos, en especial los medios de transporte (locomotora, aeroplano, automóvil, tranvías, naves transatlánticas), tan caros a Marinetti y su escuela. Por todo ello, sería razonable calificar este poema de futurista tardío,<sup>14</sup> y concluir que Hidalgo propone un retraso y un remedo. Pero no se debe olvidar que Mariátegui afirmará, nueve años después, que el estilo nuevo no será tal si trae sólo una técnica nueva: debe traer también un nuevo «espíritu» (palabra, como se podrá advertir, omnipresente en estos años). Y es que, aunque Hidalgo pueda estar usando una forma repetida, ésta contiene algunas indicaciones estéticas, si no absolutamente nuevas, sí independientes y mayores de edad en el plano de las propuestas vanguardistas del momento peruano. La de mayor peso quizá sea la contenida en los versos de la segunda estrofa: «Alejémonos algo del mundo en que vivimos / para buscar los ritmos de la nueva canción». En cuanto al segundo, el mismo Hidalgo va a retractarse ocho años después del concepto antiguo –usado aquí– de ritmo. Pero es el primer verso el que debe llamar nuestra atención. Si el nuevo poema (estilo, forma, tema, espíritu...) quiere existir, entonces debe *alejarse* del mundo en que vivimos. Esa idea de alejamiento, que Hidalgo desarrollará, ya redondeada, en otro texto del que me encargaré después, es el germen del concepto inglés de *delay* (entre otras acepciones, «demora») que acuñará, más de cincuenta años después del poema del peruano, Ian Wallace al hablar de la poesía concreta en su ensayo *Literature – Transparent and Opaque*.<sup>15</sup> Puede que esta «demora», como procuraré explicar más abajo, sea el principio del funcionamiento técnico vanguardista occidental. Ahora, continuemos con este primer «manifiesto». Hay otras ideas, implícitas y explícitas, de «La nueva poesía» que no coinciden con el

rígido ideario futurista. En otro verso, Hidalgo propone: «Seamos eutropélicos [sic], ordenados y graves», después de haber pedido que «levantemos el culto de la Serenidad». No es difícil darse cuenta de que el arequipeño está empleando un tono futurista para transmitir un mensaje plenamente *antifuturista*. En los dos primeros puntos del *Manifeste du futurisme*,<sup>16</sup> Marinetti había declarado:

1. Nous voulons chanter l'amour du danger, l'habitude de l'énergie et de la temerité.
2. Les *éléments* essentiels de notre poésie seront le courage, l'audace et la révolte.

Tras una sólida comparación de textos, queda en evidencia la disonancia entre los «danger», «temerité», «audace» y «révolte» del italiano y la eutrapelia, el orden y la gravedad de Hidalgo. Son términos antitéticos y, por tanto, si los más antiguos son la esencia del futurismo, los del peruano no caben en ese continente, están *enfrentados*: Hidalgo no acepta el método de la violencia, actitud compartida por el fascismo. Entusiasmo por la tecnología, sí. Y en cuanto al deseo de «orden», ya señalé cómo en Mariátegui se alinea vanguardia con *creación* de un nuevo orden social peruano, proyecto de índole muy distinta al anhelo bélico (futurismo), destructivo (dadaísmo) e inconsciente (surrealismo) de las corrientes europeas más estruendosas. Aunque no hay que confundir el proyecto social, colectivo y nacional que era el deseo de Mariátegui (no en Perú, sino *Perú* mismo) y el principio de no acción de Hidalgo.

Pero antes de cerrar el análisis de «La nueva poesía», debo incluir otros dos aspectos poco convencionales, si bien secundarios en la globalidad del temprano proyecto hidalguiano. El primero se consigna en los versos: «Es un enorme triunfo derrotar a la Lujuria: / no es Carne sino Templo de Vida la Mujer». Una de las grandes diferencias entre la vanguardia en español y las de otras lenguas europeas no reside tanto en sus procedimientos, a pesar de su variedad, como en el objeto de su rebelión. Al estudiar a Mariátegui se pudo ver cómo, mientras en Europa el nuevo espíritu se propuso la alteración del orden establecido mediante una reacción de muy distintos grados, desde la risa hasta la tabla rasa, en el hipotético Perú del pensador de Moquegua, la vanguardia serviría para una revolución *positiva* contra el *desorden* histórico. En el caso de Hidalgo, opuesto a Mariátegui en su compromiso colectivo con la sociedad y sin miras tan altas respecto de la participación en el cambio del individuo político, esa revo-

lución se hacía también contra la estética modernista, y él toma uno de sus aspectos definidores, la interpretación sensualista de la mujer, para contrariar su atributo carnal con el espiritual o, en otras palabras, rechazar el componente de lujuria que se declara en el poema de Rubén Darío «¡Carne, celeste carne de la mujer!» para quedarse sólo con la calidad de la mujer como «Templo de Vida», que era «pan divino» en los versos rubenianos, química del cuerpo que, más tarde, y con más autoridad, Hidalgo rechazará en favor de la –en título y significado– química del espíritu. Por si fuera poco, esto constituye otra oposición frontal al primer manifiesto de Marinetti, que en su punto noveno rugía: «Nous voulons glorifier la guerre –seul hygiène du monde–, le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent et le mépris de la femme». Es indudable, al releer «La nueva poesía», que Hidalgo toma como modelo retórico el manifiesto del italiano, y éste es un aspecto que la crítica ha privilegiado. Pero el peruano altera el mensaje, y al hacerlo trastoca el proyecto europeo.

El último aspecto, también anómalo para la ortodoxia, que cabe destacar en este manifiesto en verso está expresado en su última estrofa: «Todo eso es Poesía, poetas; i, nosotros, / los hombres de este Siglo de Guerra i de Valor, / cantándola ponemos las piedras del Futuro / que ya estamos alzando sobre las ruinas de Hoy, / mientras que cien volcanes nos saludan proféticos / con la polifonía de su tremenda voz...». Quizá, a causa de tanta exaltación futurista, el lector haya perdido el interés a mitad de la estrofa final, pero lo cierto es que de esos «cien volcanes» no hay ni rastro en el manifiesto de Marinetti. Antes bien, se arenga, en su artículo undécimo, a favor de la exaltación del canto a las ciudades, los puentes, las fábricas, las estaciones de ferrocarril, los astilleros. Es decir, el paisaje artificial de creación humana. ¿Qué quiere decir Hidalgo con que los cien volcanes «nos saludan proféticos»? ¿Qué es esa profecía? Los que interpretan el poema del peruano como una adhesión pura y dura al futurismo pueden, si están familiarizados con la geografía italiana, aseverar que Italia, rica en volcanes, inclina el cuello ante el yugo de la civilización tecnológica que exalta Marinetti, y que otro tanto sucede con el Perú a través del arequipeño. Disiento. Si algo quiero mostrar en este artículo es que, tanto para Mariátegui como para Hidalgo, grandes observadores y actores del «nuevo espíritu», un volcán en Italia no significa lo mismo que un volcán en América, del mismo modo que una misma técnica/tecnología puede

aplicarse para fines diversos: un martillo puede servir tanto para construir una vivienda como para asesinar a una persona. *Así la vanguardia*.

Otro texto teórico-práctico, que, como el anterior, refuta la inexacta percepción de Hidalgo como no practicante, es su «Estética» contenida en *Tu libro*, de 1922.<sup>17</sup> Se trata de una obra en la que palabras sueltas o breves grupos sintácticos, que forman el poema, se distribuyen en orden pero a lo ancho de muchas páginas, de modo que la composición, que cabe en algo menos de media página en espacio convencional, ocupa en su edición original más de treinta, generando una sensación de estar en vilo, de revelación, de *movimiento*, pero no veloz como prescribe el futurismo, sino lento, de puntillas, vacilando:

*«Yo conocía / la emoción del ritmo; / pero desde el punto que te quise, / entiendo / el ritmo de la emoción. / Creía / que la poesía consiste / en los ritmos, / y en las imágenes, / y en la música de las palabras, / y en la rima, / y en las bellas frases, / y en la armonía / o la melodía / del verso. / ¡Mentira! / la poesía consiste / en ir juntando / un poquito de emoción / a otro poquito de emoción, / aunque cada verso sea / solamente / una palabra / o una modesta / sí- / la- / ba. / Y esta estética / la he bebido / en tu cuerpo / y en tu alma; / porque en ti se hallaba, / sin que tú lo supieras / ni / sos- / pe- / cha- / ras...».*

Si se prescinde del recurso espacial original y se lee el poema como lo acabo de presentar, es posible que estemos ante uno de los textos de la época menos retórico de todo el ámbito hispano, y no sólo de aquellos claramente afiliados oficialmente a las vanguardias. Es más, si se despojara de cualquier paratexto delator de su fecha, su origen o su autor, podría insertarse en cualquier libro de poesía confesional, intimista o coloquial de tanta presencia en las Américas y en España a principios del siglo XXI. Pero no es ése su valor reseñable aquí. Me interesa exponerlo porque contiene, en la forma anecdótica de la voz que enuncia, una de las rebeliones más señaladas contra un rasgo capital del modernismo. Mientras los discípulos de Darío procuraban sentir o transmitir emociones a través del ritmo, Hidalgo propone sustituir labor por herramienta y viceversa, y elaborar su opuesto: ritmar a partir de la emoción. Más llanamente: la emoción debe dictar la forma, y no al revés. Esta idea se desarrolla ampliamente y se apoya en argumentos más didácticos en el ensayo-manifiesto *Invitación a la vida poética*, de 1925,<sup>18</sup> texto capital en la estética y

pensamiento de Hidalgo, y uno de los grandes escritos teóricos de las vanguardias en Perú.

Casi al mismo tiempo, ese mismo año, y muy lejos de Buenos Aires, aparecen en Madrid *La deshumanización del arte* y otros ensayos sobre estética de José Ortega y Gasset. Es fascinante estudiar en contraste el texto de Hidalgo con el del filósofo español, pues en el proceso se revela que conceptos tan esenciales para la percepción del arte nuevo como el de *metáfora* son articulados por el peruano en estricta contemporaneidad con Ortega. No sólo se trata de simples confluencias, sino también de disensiones en sus respectivas opiniones sobre algunos temas en que, a pesar de que Hidalgo suena hoy más *actual* que el español, el crédito histórico de ciertas nociones sigue siendo de éste último. Sin duda los dos tratan el tema de clave de la metáfora como la unidad básica de la nueva poesía. Ortega define a la poesía como el «álgebra superior de las metáforas». Y de éstas dice: «La metáfora escamotea un objeto enmascarándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades». Aunque para el filósofo es la metáfora el elemento esencial del arte deshumanizado, es por eso que al definirla no deja de hacerlo con un tono de frialdad ante el resultado: se entiende que el arte nuevo no procura conocer, alterar, superar o combatir la realidad. No. Se trata de *evitarla*. No es extraño entonces que Ortega considere a la poesía separada de la vida: «El poeta empieza donde el hombre acaba». Por otra parte, para Hidalgo también es la metáfora la clave de la auténtica poesía, aunque llega a una conclusión opuesta a la de Ortega. Según el peruano, la originalidad máxima (valor absoluto) de la que es posible la metáfora sólo se alcanza aguzando lo personal hasta el extremo.<sup>19</sup> Es por ello que no puede creer en escuelas impersonales:

*«Hasta hace poco después de la guerra las escuelas abundaban en Europa. Algunas fueron fugaces; otras perduraron varios años. De todas ellas sólo ha quedado lo personal. Unos cuantos nombres se han impuesto, no por los sistemas que practicaron, sino por el valor intrínseco de cada quien. ¿Ha tenido repercusión en la formación del espíritu nuevo la multiplicidad de las escuelas? Es indudable que sí. Hoy a ningún poeta se le puede encasillar. Hemos llegado adonde íbamos: al yo artístico. Si admitimos que hoy hay escuelas, sabemos de antemano que hay tantas como poetas».*

Después de este hermanamiento de la identidad estilística con la personalidad, está claro que hoy, después de todas las catástrofes

humanas sucedidas desde la publicación de estos textos en 1925 hasta la segunda década del siglo XXI en la que escribo, la noción orteguiana de poesía padece de anquilosamiento, mientras que la hidalguiana es todavía moderna, es decir, está en curso como estética vigente. No sólo. También es muy certero el detallado comentario de Hidalgo cuando explica que la metáfora lo es, al menos, de *otra* metáfora. Si bien una palabra o conjunto de palabras pueden constituir una metáfora, hay que añadir un paso más: las letras son signos, y los signos representan algo distinto de sí. Las letras son metáforas que componen metáforas. También marca distancias entre imagen y metáfora. La primera es una representación o imitación del objeto, mientras que la segunda, la conversión del objeto mismo al arte. Esta dicotomía es similar a la distinción que hace Ortega entre sensaciones e ideas,<sup>20</sup> en que la sensación es un estado subjetivo, una *realidad efectiva* del sujeto, y la idea, aunque también subjetiva, porta un contenido irreal o incluso imposible. De ahí que la «imagen» hidalguiana sea exactamente lo que transmite la «sensación» orteguiana, y la «metáfora» del peruano es el continente de la «idea» del español, pues la metáfora contiene un objeto virtual. La conjunción de ambos sistemas resulta en una comprensión más rica de la importancia de la metáfora en la estética de las vanguardias hispanas en ambos continentes si de lo que se trata es de entender *la* vanguardia.

El breve, e inagotable, tratado de Hidalgo presenta muchos otros conceptos indispensables para estudiar tanto su comprensión personalísima de algunas facetas de la estética en ciernes, como la propagación, después de evolucionar, de la poesía vanguardista en la segunda mitad del siglo XX. Un rasgo es el rebajamiento generalizado del énfasis musical típico en la poesía del Romanticismo y, sobre todo, del modernismo. Hidalgo ataca con virulencia la poesía basada en apoyatura musical: el verso «debe estar hecho únicamente de palabras», pues define como antagónica la relación entre música (ritmo, rima) y poesía. También hay que señalar la característica más duradera de su «Simplismo»: el empleo decisivo, fundamental, de la pausa, que señala como igual de importante que los versos. Al igual que éstos, las pausas son estados psicológicos, no meros recursos tipográficos. En otro apartado, al exponer su ismo particular, distingue lo *sencillo* de lo *simple*, pues lo simple es complejo, y lo complejo requiere meditación y varias lecturas. De nuevo entra en juego el concepto, ya expuesto más arriba, de *demora*. Por otra parte, en sintonía con las ideas creacionistas de Vicente Huidobro, divide a los artistas en

«trogloditas» y en «modernos»; los primeros *trasladan* belleza, y los segundos la *crean*: son «modernos» porque su valor moral o espiritual está vivo. De ahí que haya artistas contemporáneos que no son modernos y otros ya muertos que sí lo son, y que el adjetivo *contemporáneo* conlleve para Hidalgo un significado meramente cronológico. Sobre la misma cuestión, Ortega, en su «El arte en presente y en pretérito»,<sup>21</sup> distingue el arte que *fue* y el que *es*: mientras que el pasado es fuente de tan sólo una limitada emoción arqueológica, el presente es el que produce el auténtico placer estético. Y, al cabo, de nuevo en riña constructiva, ambos pensadores disienten en su idea del receptor de los poetas vanguardistas. Para Ortega, que pensaba que el nuevo arte es «impopular»,<sup>22</sup> sólo pueden gustar de él los que lo entienden, siendo el gusto producto del entendimiento, y, así, el auténtico público sólo puede ser una élite, una minoría especialmente dotada. Sin que sepamos si el propósito final de Hidalgo es una carcajada de dimensiones gargantuescas, el peruano afirma lo contrario: la nueva poesía sólo la entenderán los ignorantes, pues, de hecho, son los ignorantes los que la crean, si es legítima. Esto es así, aclara, porque la cultura es antónimo de la inteligencia. La primera es mera recepción, y la segunda es creación.

«TODO ARTE ESTÁ LIGADO A LA POLÍTICA»

VS. «EL POEMA NO DEBE SER UN ARMA»

Mariátegui e Hidalgo coinciden en trascender la idea de *vanguardia* como una mera etiqueta dentro de la taxonomía de la historia de los estilos artísticos. Quizá la forma más sencilla de explicar su noción de *vanguardia* sea recurrir a una metáfora de acción, no de objeto, del mismo Hidalgo: el espíritu nuevo es un *afán*. Quizá Mariátegui habría usado la palabra «mentalidad» o, en paráfrasis de su respetado Marx, la frase «un nuevo espíritu recorre Occidente». Aunque, a pesar de todo, Hidalgo, gran escéptico de la capacidad de influencia del verso en el mundo, concluye el punto decimocuarto de su «Invitación a la vida poética»: «Sí, oídllo claramente de una vez por todas, ilustres burgueses: la poesía es necesaria, pero es inútil, ¡i-n-ú-t-i-l!».

## NOTAS

- <sup>1</sup> Una primera aproximación al panorama general vanguardista peruano se puede encontrar en la antología crítica editada por Pöppel y Gomes. Véase la bibliografía.
- <sup>2</sup> Es, sin duda, la visión de conjunto más claramente articulada para comenzar a entender la historia de la literatura peruana. Véase bibliografía.
- <sup>3</sup> Guillermo de Torre, quizá en calidad no sólo de crítico, sino de testigo vivencial de su objeto de estudio, es quien mejor ha sugerido la organicidad, el todo que realmente fueron las vanguardias, que puede resumirse conceptualmente en el término ya estudiado aquí del «nuevo espíritu» que acuña Apollinaire. Consúltese su *Historia de las literaturas de vanguardia* (en bibliografía).
- <sup>4</sup> Desde su puesto de vigía en *Amauta*, la revista fundamental de la vanguardia peruana, Mariátegui sigue, y enriquece, la actualidad política y artística de Occidente. Véase Alcibiades, en la bibliografía.
- <sup>5</sup> Apareció en *Amauta* el 3 de noviembre. Está recogido en Müller-Bergh (167).
- <sup>6</sup> Sobre todo en «Aniversario y balance», publicado en *Amauta* en septiembre de 1928, donde Mariátegui empareja rotundamente el materialismo socialista con una ascensión espiritual, ética y filosófica para el fin absoluto del espíritu vanguardista. Este artículo está recogido en Müller-Bergh (175) y en Schwartz (335).
- <sup>7</sup> Para el impacto del surrealismo en la literatura latinoamericana, véase Nicholson.
- <sup>8</sup> Una bibliografía indispensable para entrar en el tema del indigenismo y la vanguardia se puede encontrar en Pöppel.
- <sup>9</sup> Estos conceptos se analizan en «Nativismo e indigenismo en la literatura americana» (en Müller-Bergh, 171). El artículo, publicado en agosto de 1927, no apareció en Perú, sino en Montevideo, en la uruguayana *La Pluma*. Mariátegui se encontraba en el destierro.
- <sup>10</sup> Véase O'Hara.
- <sup>11</sup> O'Hara (114).
- <sup>12</sup> No creo que, al leer la vanguardia, la crítica deba dividir tajantemente estos escritos en manifiestos teóricos y en «obras» en su sentido tradicional. No hago más que descubrir el Mediterráneo: tan tempranamente como Guillermo de Torre, los estudiosos reconocen el valor estético *per se* de dichos «manifiestos», quizá las «obras» más genuinas de todas las vanguardias históricas.
- <sup>13</sup> Véase Müller (124).
- <sup>14</sup> Marinetti había publicado su primer manifiesto futurista en 1909.
- <sup>15</sup> De 1969. Recogido por Kostelanetz (341-343).
- <sup>16</sup> Con este título, fue publicado en francés en *Le Figaro* de París el 20 de febrero de 1909. Ésta es la ocasión, de muchas que apareció, en que el manifiesto tuvo mayor impacto. No obstante, habría empezado a difundirse en italiano, en Bolonia, y sería publicado allá por la *Gazzetta dell'Emilia* el 5 de febrero.
- <sup>17</sup> *Tu libro*. Buenos Aires: Mercatali, 1922. Esta «Estética» puede consultarse en Müller (126). Pero, para experimentar el poema como su autor lo concibió, hay que dirigirse a la edición original, pues Müller lo reproduce como yo, por razones obvias de espacio.

<sup>18</sup> También disponible en Müller (127-146), apareció en *Simplicismos / Poemas inventados*, publicado por El Inca en Buenos Aires.

<sup>19</sup> El mismo título del escrito de Hidalgo, «Invitación a la vida poética», parece desafiar al título del de Ortega.

<sup>20</sup> Disertando sobre el cubismo, en su «El punto de vista en las artes», publicado en *Revista de Occidente* en 1924, un año antes de *La deshumanización* y de «Invitación».

<sup>21</sup> Véase Ortega.

<sup>22</sup> Lo popular se identifica con el arte de «masas» (una idea, claro, muy orteguiana), que ejemplifica con el movimiento romántico.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alcibiades, Mirla. «Mariátegui, "Amauta" y la vanguardia literaria», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 8.15, 1982, 123-139.
- Apollinaire, Guillaume. *Selected Poems*, Oxford University Press, Nueva York, 2015.
- Bosshard, Marco Thomas. *La reterritorialización de lo humano. Una teoría de las vanguardias americanas*, Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh, 2013.
- Brihuega, Jaime (ed.). *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España (1910-1931)*, Cátedra, Madrid, 1982.
- Campuzano Artera, Álvaro. «Carlos Oquendo de Amat o el socialismo en tono menor», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 33.66, 2007, 299-311.
- González Vigil, Ricardo / Winters, John L. «Fifteen High Points of Twentieth-Century Peruvian Poetry», en *World Literature Today*, 77.1. Abril-Junio, 2003, 62-67.
- Grünfeld, Mihai. «Voces femeninas de la vanguardia: el compromiso de Magda Portal», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 26.51. 2000, 67-82.
- Hidalgo, Alberto. *Química del espíritu*, Imprenta Mercatali, Buenos Aires, 1923.
- Higgins, James. *The Poet in Peru*, Francis Cairns, Liverpool, 1982.
- —. *A History of Peruvian Literature*, Francis Cairns, Liverpool, 1987.
- Kostelanetz, Richard (ed.). *The Avant-Garde Tradition in Literature*, Prometheus Books, Buffalo, 1982.
- Laurer, Mirko. *El sitio de la literatura. Escritores y política en el Perú del siglo xx*, Musca Azul, Lima, 1989.
- López Lenci, Yazmín. «Las vanguardias peruanas: la reconstrucción de continuidades culturales», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 31.62. 2005, 143-161.
- Mallarmé, Stéphane. *Collected Poems and Other Verse*, Oxford University Press, Nueva York, 2006.
- Moro, César. *La tortuga ecuestre y otros poemas en español*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.
- Müller-Bergh, Klaus / Mendonça Teles, Gilberto (ed.). *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2005.
- Nicholson, Melanie. *Surrealism in Latin American Literature. Searching for Breton's Ghost*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2013.

- Núñez, Estuardo. *Panorama actual de la poesía peruana*, Antena, Lima, 1938.
- O'Hara, Edgar. «Alberto Hidalgo, hijo del arrebató», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 13.26. 1987, 97-114.
- Oquendo de Amat, Carlos. *5 metros de poemas*, Minerva, Lima, 1927.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Revista de Occidente, Madrid, 1970.
- Ortiz Canseco, Marta (ed.). *Poesía peruana (1921-1931): vanguardia, indigenismo, tradición*, Iberoamericana, Madrid, 2013.
- Peña Barrenechea, Enrique. *Obra poética*, Juan Mejía Baca, Lima, 1977.
- Pöppel, Hubert / Gomes, Miguel. *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela*, Iberoamericana, Madrid, 2008.
- Portal, Magda. *Obra poética completa*, Fondo de Cultura Económica, Lima, 2010.
- Reverte Bernal, Concepción. *Fuentes europeas - Vanguardia hispanoamericana*. Verbum, Madrid, 1998.
- Sáinz de Medrano, Luis (ed.). *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, Bulzoni, Roma, 1993.
- Samaniego, Antenor. *Poesía peruana contemporánea (El paisaje y el hombre)*, Arica, Lima, 1968.
- Sánchez, Luis Alberto. *Índice de la poesía peruana contemporánea (1900-1937)*, Ercilla, Santiago de Chile, 1938.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2002.
- Torre, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia* (3 vol.), Guadarrama, Madrid, 1974.
- Turvey, Malcolm. «The Avant-Garde and the "New Spirit": The Case of "Ballet mécanique"» en *October*, 102, Otoño 2002, 35-58.
- Unruh, Vicky. «Mariategui's Aesthetic Thought: A Critical Reading of the Avant-Gardes», en *Latin American Research Review*, 24.3. 1989, 45-69.
- Vallejo, César. *The Complete Poetry*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 2007.
- Verani, Hugo J. (ed.). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, Bulzoni, Roma, 1986.
- Videla de Rivero, Gloria. *El ultraísmo*, Gredos, Madrid, 1971.
  - . «Las direcciones hispanoamericanas del ultraísmo», en *Revista Chilena de Literatura*, 27/28, Abril-Noviembre de 1986, 189-196.
- Westphalen, Emilio Adolfo. *Poesía completa y ensayos escogidos*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2004.
- Zegarra, Chrystian. «Panorama de la repercusión del cinema en algunos textos críticos y literarios de la vanguardia peruana de los años veinte y treinta», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 32.63/64, 2006, 47-65.
- Zevallos-Aguilar, Ulises Juan. «Balance y exploración de la base material de la vanguardia y de los estudios vanguardistas peruanos (1980-2000)», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 27.53. 2001, 185-198.

# ULTRAÍSMO EN ARGENTINA

## Raíces y conexiones con la vanguardia europea

El surgimiento y evolución del ultraísmo en Argentina nos invita necesariamente a emprender una travesía que conduce hasta la vanguardia europea y, en particular, nos muestra un impulso común que busca romper con la ortodoxia decimonónica establecida. Aunque este espíritu dará lugar a diversas manifestaciones, hemos de indicar que esta visión panorámica nos permite advertir una inquietud propia de una época, basada en estrechas conexiones y figuras, cuyas obras habrán de trascender fronteras. Por tanto, es esencial reconocer que el ultraísmo en Argentina no se inicia a través de una única fuente y que su desarrollo, basado también en características autóctonas, dará lugar a escritores y escrituras que actuarán como faro en el Viejo Continente, invirtiéndose la tendencia inicial.

A pesar de la repercusión del ultraísmo argentino –también como detonante de otras líneas poéticas y literarias–, tenemos que señalar que el arco temporal que abarca es relativamente breve –tan sólo comprende de 1921 a 1927, aproximadamente– y que está marcado por la aparición de la revista *Prisma* (1921), posteriormente de *Proa* (1922-23/1924) y, por último, de *Martín Fierro* (1924), en cuyo primer número Oliverio Gironde escribirá lo siguiente:

«Martín Fierro siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en

*presencia de una nueva sensibilidad y de una nueva comprensión, que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión»* (Oliverio Gironde en Collazos, 1977, 7).

Los colaboradores de esta emblemática publicación comenzarán a ser llamados martinfierristas y, aunque *a priori* la variación pueda resultar anecdótica, señala las convergencias con los ultraístas españoles –que reposan en el amor a la novedad, la exaltación de una nueva sensibilidad, el canto al progreso y a la vida moderna– al tiempo que nos deja vislumbrar las diferencias y singularidades, entre las que podríamos destacar la exaltación de la argentinidad. Por tanto, es inevitable para profundizar en el ultraísmo argentino revisar la vanguardia europea y trazar los puentes que propiciaron este nacimiento y que nos llevan, obviamente, hasta la etapa parisina y la visita a España de Vicente Huidobro, a la figura del español Cansinos Assens o hasta el principal promotor del futurismo italiano, Filippo Tommaso Marinetti. Todos ellos inspirarán, al menos en este período, a voces argentinas tan prestigiosas, imprescindibles y únicas como la de Borges, Gironde, Marechal, González Lanuza, Francisco Luis Bernárdez, Norah Lange, Brandán Caraffa, Roberto A. Ortelli, Francisco M. Piñero o Helena M. Murguiondo, entre otros que harán suyos estos presupuestos.

#### GRUPO BOEDO Y GRUPO FLORIDA

Las ansias de cambio estaban presentes en un mismo espacio, que no era otro que el escenario urbano bonaerense. Sin embargo, la manera de plasmar esta necesidad tomará formas distintas y aparentemente contrapuestas. Así pues, mientras que unos buscan un contacto con las fuentes directas de la renovación en Europa –como analizaremos más adelante–, otros optan por captar la preocupación social nacidas en el seno de la sociedad porteña, sintiéndose, en todo caso, seguidores de Zola, Barbusse, Rolland, Dostoievski o Tolstoi. En torno a esta posición encontramos a autores que anteponen la cuestión social frente a –como ellos mismos definen– la gratuidad del arte, y así queda recogido en publicaciones como *Dinamo*,<sup>1</sup> *Campana de Palo* o *Los Pensadores*, que a partir de su número 100 se transformará en la *Revista de Selección Ilustrada, Arte, Crítica y Literatura*. La conformación de este grupo se gestará a partir de las reuniones mantenidas en el número 837 de la calle Boedo, donde funcionaban tres imprentas

de jóvenes pertenecientes al proletariado urbano, como eran Florencio Sánchez, que encarnaba la protesta ante la injusticia social; Roberto Payró, que actuaba como referente gracias a su visión de la realidad modificable, o Carriego, que exaltaba la indagación de una poesía de lo cotidiano.

El concurso literario organizado por el diario vespertino *La Montaña* otorgará visibilidad a varios escritores boedistas que fueron premiados, tales como Elías Castelnuovo, Manuel Rojas, Leónidas Barletta y Roberto Mariani. Este protagonismo también se evidenciará a través de dos géneros principalmente, elegidos por los miembros del Grupo Boedo para transmitir los conflictos y la crueldad humana: el teatro,<sup>2</sup> que dará paso a una escena experimental de enorme calado social, y la narrativa. De este modo, el grupo se caracteriza por cultivar una literatura de denuncia, afirmando expresamente que la literatura no es un mero «pasa-tiempo de barrio» en el número 117 de la revista *Los Pensadores*. También se valdrán de carteles para difundir su pensamiento y concepción literaria, que defiende el sano realismo frente a la literatura falsa, romántica y hueca, atribuida a los seguidores del Grupo Florida por Barletta y Olivari.

Un artículo de Roberto Mariani publicado en la revista *Martín Fierro* será el que desencadene una agria polémica entre ambos grupos. Por un lado, los componentes del Grupo Florida postularán su adhesión a las vanguardias, dando prioridad a la poesía; por otro, los miembros del Grupo Boedo abogarán por la revolución social y elegirán la prosa como reveladora de las contingencias de los marginados.

Cabe añadir que esta nítida división que encontramos en el ambiente literario argentino entre las inquietudes formales y las sociales constituye un distintivo, puesto que las vanguardias europeas exhibían una ruptura que implicaba igualmente cambios estéticos pero también sociales y políticos. De hecho, será precisamente Marinetti, con muchos de sus manifiestos o con su *Teatro sintético futurista*, publicado en 1915, el que acometa una ácida crítica de la sociedad de su época a través de textos programáticos o de piezas teatrales experimentales, presentándose así de manera indisoluble su deseo de cambio estético y social (Gómez Menéndez, LL, 2008a).

En cualquier caso, y a pesar de las notables diferencias, hemos de observar que tanto Boedo como Florida compartirán un mismo escenario, Buenos Aires, y un mismo deseo de cambio, cuyas obras encarnan mediante distintos planteamientos que res-

ponden y reaccionan a una situación de agotamiento general. Es más, a pesar de esta oposición, hay que destacar que el Grupo Boedo también es artífice de la renovación formal y que los cambios estéticos denotan una diversa concepción del mundo.

Para abordar el Grupo Florida, es esencial rastrear los contactos con Europa de autores como Huidobro o Borges. Este último, buen conocedor del Viejo Continente, establecerá hacia 1918 una estrecha conexión con Rafael Cansinos Assens, quien congregaba a múltiples escritores en las tertulias de los cafés, al margen de postular el valor de la imagen, la ruptura del discurso lógico, la exclusión de la rima, la anulación de la puntuación o la simplificación de la sintaxis en las revistas *Grecia* y *Cervantes*. Para la estudiosa María Raquel Llagostera, estas propuestas provenían del cubismo, de Apollinaire o de Ramón Gómez de la Serna. Obviamente, esos referentes aparecen en Assens, pero, sin duda, guardan un notabilísimo parecido, por no decir que son prácticamente idénticos, a aquellos contenidos en el *Manifiesto técnico de la literatura*, publicado en 1912 por Marinetti, y del que fuera buen conocedor Ramón Gómez de la Serna (Gómez Menéndez, LL, 2008b).

Podemos convenir, por tanto, que Borges no sólo descubrió a Cansinos Assens, sino que mediante sus viajes, conversaciones y postulados tuvo acceso al núcleo común que define las vanguardias europeas y que vincula el deseo de cambio, ruptura y transgresión con una intervención en el espacio sinóptico de la página en blanco, donde es posible romper la sintaxis y proponer una escritura propia de este nuevo espíritu.

Borges se encontrará al regresar a Argentina en 1921 con la reiteración de formas ya exploradas, asentadas y asumidas. De ahí que decida poner en marcha junto a González Lanuza, Sergio Piñero, Norah Lange y Guillermo la revista *Prisma*. Después creará *Proa*, que conocerá dos etapas (1922 y 1924) y cuyo propósito será difundir obras nacionales de diversas tendencias. Ahora bien, será la revista *Martín Fierro*, fundada en 1924 por Evar Méndez y Samuel Glusberg, la que marque la diferencia aunque se extinga en 1927 por divergencias políticas entre sus componentes. La revista *Martín Fierro*, unida al ultraísmo, estará asimismo vinculada al Grupo Florida y a escritores como Leopoldo Marechal, González Lanuza, Jorge Luis Borges, Jacobo Fijman, Roberto Ledesma u Oliverio Girondo, autor del manifiesto que aparecerá publicado en el número 4 de la revista y de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), poemario emblemático

donde se perciben la ironía, el humor, nuevas temáticas y un aire renovador que se distancia de la poesía tradicional.

En definitiva, las influencias europeas y el creacionismo darán identidad al Grupo Florida. Podemos convenir, entonces, que esta combinación arroja como resultado un ultraísmo argentino reconocible en *Martín Fierro*, revista que también se ocupará de otras manifestaciones artísticas de su época, como la música, la arquitectura, la plástica o la dramaturgia.

## ULTRAÍSMO

El ultraísmo argentino, como ya hemos dicho, hunde sus raíces en el creacionismo huidobriano y el impulso ultraísta de Cansinos Assens, sin olvidar las aportaciones de otras vanguardias europeas. Por tanto, es preciso que nos detengamos en el surgimiento del ultraísmo en España con el fin de observar el ambiente en el que se fragua gracias a las traducciones y críticas realizadas por Ramón Gómez de la Serna, Guillermo de Torre, Borges, Laso de la Vega o Cansinos Assens, y publicadas por revistas españolas como *Prometeo*, *La Gaceta Literaria*, *Cervantes* o *Grecia*, entre otras, que darán buena cuenta de los textos más representativos del cubismo, dadá, el futurismo o el expresionismo.

A pesar de su enorme interés por los diferentes ismos, los ultraístas en España se considerarán un movimiento independiente cuya conexión con otras vanguardias no sólo será compatible sino indispensable. Y así lo sostendrá Guillermo de Torre, que se mostrará partidario de borrar la distancia y el aislamiento de España para marchar contemporáneamente sin convertir el ultraísmo en una copia al servicio de otros ismos (1920, 480).

Para la crítica de la época y los propios ultraístas, Cansinos Assens no sólo será el iniciador del ultraísmo, sino su gran mentor y maestro. Asimismo, el paso de Huidobro por Madrid en 1918 provocará una gran repercusión, como explica Cansinos Assens en el artículo «La evolución de la poesía», publicado en 1927:

*«Para los que en arte estimamos sobre todo la labor nueva nacida del ansia de acomodarse al ritmo cósmico con que las eternas apariencias cambian de forma, la obra de iniciación que enseñaba un nuevo modo de belleza, el acontecimiento supremo del año literario que ahora acaba, lo constituye el tránsito por esta corte del joven poeta chileno Vicente Huidobro, que a mediados del estío llegó a nosotros, de regreso de París, donde pudo ver las grandes cosas de la guerra y alcanzar las últimas evoluciones literarias».*

El autor también relatará la ingrata acogida que se dispensó a Huidobro en los cenáculos literarios madrileños, evitando premeditadamente el hacerse eco de su presencia y de las primicias que traía consigo. Además, no dudó en afirmar que sólo los poetas más jóvenes estuvieron dispuestos a acoger estas novedades, que tomaron forma en cuatro libros publicados durante su estancia en Madrid. Así, Huidobro dio a conocer *Ecuatorial*, *Poemas árticos*, *Halari* y *Tour Eiffel*, con los que ofreció al público español su nueva concepción estética, impregnada de los hallazgos explorados por Reverdy, Allard, Frick, Cendrars, Breton, Éluard o Chard.

El 15 de diciembre de 1918 se publicará, en *El Parlamentario*, la entrevista realizada por Xavier Bóveda al principal impulsor del ultraísmo. Esta conversación favorecerá la aparición del *Manifiesto ultraísta*, surgido en la tertulia literaria que Cansinos Assens dirigía en el Café Colonial de Madrid:

*«Nuestro lema será “ultra”, y en nuestro credo cabrán todas las tendencias, sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo. Más tarde estas tendencias lograrán su núcleo y se definirán. Por el momento, creemos suficiente lanzar este grito de renovación y anunciar la publicación de una revista, que llevará este título, Ultra, y en la que sólo lo nuevo hallará acogida».*

Lo cierto es que Cansinos Assens ya daba cabida a las tendencias más renovadoras desde su cargo de director de la revista *Cervantes*, e incluso recalcará en la introducción de *Los poetas del Ultra*, editado en junio de 1919, que el ultraísmo «representa un compromiso de ir avanzando siempre con los tiempos». Es más, se le atribuía, en general, la paternidad del término que daba nombre a este nuevo espíritu de renovación, al parecer proveniente de sus escritos de juventud. Sin embargo, la cuestión no estaba tan clara, puesto que Guillermo de Torre también reclamaba el término e incluso no dudó en expresar sus dudas sobre la implicación de Cansinos Assens respecto al ultraísmo. Tal vez, la percepción de Guillermo de Torre se fundamentase en la escasísima variación de la temática abordada por Cansinos Assens, que denotaba una resistencia a la exploración de nuevos territorios. Ello no significa que no hubiera una faceta ultra en sus escritos, también en aquellos firmados bajo el pseudónimo de Juan Las, el cual, como indica Ricardo Barnatán, no atiende a la necesidad de ocultar su personalidad. En definitiva, estas disputas nos invitan a contemplar la interesantísima obra de Guillermo de Torre y en particular

*Hélices*, brillante libro en plena sintonía con las vanguardias europeas que se verá eclipsado por su trayectoria como estudioso, ensayista, crítico y teórico. De aquí que retomemos la visión de Guillermo de Torre sobre el ultraísmo y sobre Cansinos Assens, que, por ejemplo, dista mucho de la visión que el propio Borges tiene del autor, como así queda reflejado en el elogioso poema que el escritor argentino le dedica en su libro *Luna de enfrente* y que reproducimos a continuación:

*«Larga y final andanza sobre la arrebatada exaltación del / ala viaducto. / El viento a nuestros pies, busca velámenes / y las estrellas laten intensidad. / Bien paladeado el gusto de la noche, tras pasados ya la sombra, vuelta ya una costumbre de nuestra carne la noche. / Noche postrer de nuestro diálogo, / antes de que nos separen las leguas. / Aún es nuestro el silencio / donde como praderas resplandecen las voces. / Aún el alba es un pájaro perdido / en la vileza más remota del mundo. / Última noche resguardada / del gran viento de ausencia. / Es trágica la entraña del adiós / como de todo acontecer en que es notorio el tiempo. / Es duro realizar que ni tendremos / en común las estrellas. / Cuando la tarde sea quietud en mi patio, / de tus carillas surgirá la mañana. / Será la sombra de mi verano tu invierno / y tu luz será gloria de mi sombra. / Aún persistimos juntos. / Aún las dos voces logran convivir / como la intensidad y la ternura en las puestas de sol».*

Debemos considerar que, a pesar del valor del ultraísmo, éste sólo se desarrollará en el terreno literario, e incluso podríamos decir que especialmente en el campo poético, puesto que apenas se hallará producción novelística y menos dramaturgica. Este hecho se contrapone con la hipótesis sostenida por Ricardo Gullón, quien afirma que el ultraísmo no quiso ser una escuela, sino un movimiento, lo cual implicaría, de ser así, que abordase otras áreas y se plasmara en diversas manifestaciones artísticas y extraartísticas.

#### ULTRA, CREACIONISMO Y MARTINFIERRISMO

A lo largo de estas páginas nos hemos adentrando en las raíces de *Ultra* aceptando las supuestas influencias que los críticos y, en ocasiones, los propios autores habían reconocido como esenciales en el curso de su trayectoria. Ahora bien, esta enumeración, lanzada como una lista concatenada, plantea ciertas cuestiones referidas a las convergencias y divergencias con las diferentes vanguardias. Obviamente, tal y como ya hemos mencionado, el ansia de renovación alimenta de manera genérica a todos los is-

mos, pero llama la atención que cobre una idéntica dimensión en un movimiento como pueda ser el futurismo frente a una escuela pictórica que no generó obra literaria, como fue el cubismo. Por tanto, cabe preguntarse cómo se incorporan los hallazgos cubistas o dadá en el ultraísmo; cuál es el motivo por el que en ocasiones el futurismo desaparece de este elenco; o, incluso, por qué no se relaciona el creacionismo con un protosurrealismo, más si tenemos en cuenta los contactos de Huidobro en París.

Podemos establecer a través de los textos programáticos generados por la vanguardia las posibles correspondencias, o no, respecto a las obras de creación, comprobando de este modo si estamos ante un correlato coherente, sin olvidar que precisamente en este ambiente cultural surgirán voces personalísimas cuya interpretación y evolución a partir de los mismos presupuestos dará lugar a piezas bien singulares. Tampoco podemos olvidar que, frente a manifiestos con indicaciones muy precisas, también hallaremos otros que no llegan a concretar nada más allá de su intención e interés por renovar el panorama, lo cual dificulta establecer de qué manera podría acometerse el cambio. Es aquí donde cobran especial relevancia aquellos autores que actúan como correa de transmisión mediante sus traducciones, su labor crítica o sus obras, trasladando así aspectos específicos de otras vanguardias que sirven como camino ya transitado que seguir. Me refiero, por ejemplo, a autores como Gómez de la Serna –citado por María Raquel Llagostera como figura vital para el ultraísmo– o Guillermo de Torre, ambos vinculados a *Prometeo* y a la *Gaceta Literaria*, en las que se elogiará desde un inicio al movimiento futurista. Precisamente, será la revista *Prometeo* la primera en reproducir el texto fundacional del futurismo en una traducción de Ramón Gómez de la Serna, anfitrión, junto a sus compañeros de redacción, de Marinetti y Benedetta Cappa en su viaje a Madrid, que inspirará varias obras futuristas dedicadas a España (Gómez Menéndez, Llanos, 2008a).

Este hecho, *a priori* anecdótico, también denota la curiosidad y el conocimiento de los textos teóricos y literarios a los que tendrá acceso Gómez de la Serna y que le permitirán la incorporación de muchos logros y recursos ya utilizados. Sin embargo, este contacto no le resta valor, puesto que el autor tomará como referencia tales escrituras para crecer y conformar un universo literario propio, que excede con mucho la composición de las greuerías aunque su fama supere la de otras facetas, como puedan ser las piezas teatrales, los textos dedicados a Charlot o los cali-

gramas. También Guillermo de Torre emprenderá un interesantísimo recorrido no sólo como poeta –recordemos nuevamente su emblemático *Hélices*–, sino como crítico y estudioso, y, como le ocurrió a Gómez de la Serna, se trasladará a Argentina y formará parte de los círculos literarios. Asimismo, el propio Borges, después de su periplo europeo, volverá a Argentina impregnado por ese espíritu nuevo que también compartirá y difundirá Vicente Huidobro en este país.

Ahora bien, descendiendo a los detalles, creemos necesario reparar en algunas características que viven en los textos de los componentes del Grupo Florida, cultivadores del ultracreacionismo –si nos permiten el término– y del matinfierismo, como puedan ser la abolición de metáforas ya manidas, la búsqueda de nuevas asociaciones de palabras, la inserción de términos novedosos o considerados antipoéticos, la eliminación de la rima, el uso de la onomatopeya o el canto a los tiempos marcados por la vida moderna –véase *Balada de la oficina*, firmada por los escritores Florida–. Retomemos ahora un fragmento inicial del *Manifiesto martinfierrista* (vv. AA., 1981, 7):

*«Frente a la funeraria solemnidad del historiador y del catedrático, que momifica cuanto toca.*

*Frente al recetario que inspira las elucubraciones de nuestros más “bellos” espíritus y a la ficción, al ANACRONISMO y MIMETISMO que demuestran.*

*Frente a la ridícula necesidad de contemplar la vida sin escalar las escaleras de las Bibliotecas.*

*Y, sobre todo, frente el pavoroso temor de equivocarse que paraliza el mismo ímpetu de la juventud, más anquilosada que cualquier burócrata jubilado:*

*MARTÍN FIERRO siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y una NUEVA comprensión, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados, y nuevos medios y formas de expresión».*

GRUPO FLORIDA, CREACIONISMO, ULTRAÍSMO, FUTURISMO  
Sin duda, los lectores familiarizados con los manifiestos de vanguardia encontrarán aquí no pocas coincidencias con el *Manifiesto fundacional del futurismo* (1909) cuando proclama: «Desde Italia nosotros lanzamos al mundo este manifiesto nuestro de violencia arrebatadora e incendiaria, con la cual fundamos hoy el

futurismo porque queremos liberar este país de su fétida gangrena de profesores, de arqueólogos, de cicerones y de anticuarios» (Gómez Menéndez, 2008b, 134). No obstante, será el *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (1912) el que proporcionará las principales guías para realizar de forma efectiva esa anhelada renovación a través de distintos puntos en los que se expresa la necesidad de destruir la sintaxis disponiendo los sustantivos al azar, tal y como nacen; de usar los verbos en infinitivo; de abolir el adverbio, el adjetivo y la puntuación. El *Manifiesto técnico* también señala que es preciso formular nuevas analogías, así como destruir el /yo/ en la literatura y apostar por la obsesión lírica de la materia, dando cabida al peso, al ruido y al olor de los objetos. Así pues, dicho manifiesto proclama la imaginación sin hilos y las palabras en libertad.

Todos y cada uno de estos preceptos, desarrollados ampliamente en el texto programático, marcan una manera de realizar y desarrollar esa nueva poesía llevada a cabo por los artistas dadá, por el creacionismo o el ultraísmo. No es baladí, por tanto, que nos remitamos a estos textos y no a otros, puesto que mediante ellos es posible rastrear la conexión con Italia y la influencia del denominado primer futurismo sobre otras vanguardias, más si tenemos presente el aspecto temporal, ya que el movimiento surgirá en 1909. En conclusión, este estudio ha pretendido emprender un viaje en el tiempo con el fin dibujar la genealogía que une al Grupo Florida con el creacionismo, con el ultraísmo y con el futurismo, conformando así un mapa del que se desprenden las similitudes que hermanan a los diferentes ismos. Queremos, no obstante, apuntar que esta afirmación no sugiere que todos los artistas pertenecientes o cultivadores de estas tendencias sean deudores del futurismo, puesto que cada uno de ellos aportará su visión y su propia poética, si bien es notorio que el creacionismo, el *Manifiesto ultraísta* o el *Manifiesto de Martín Fierro*, aunque proponen una concepción general, no contienen unas directrices de cómo alcanzar esa nueva poesía. De ahí la pertinencia de indagar en los textos creativos y teóricos que pudieron servir como guía en la noche iluminada, ya no por la luna, sino –parafraseando a Marinetti– por violentas lunas eléctricas.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Paradojas literarias, o quizá no, el nombre de esta revista también existía en Italia y correspondía a una publicación vinculada al movimiento futurista.
- <sup>2</sup> Debemos señalar a este respecto la pieza de Elías Castelnuovo titulada *Almas benditas*.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aub, Max. *La poesía española contemporánea*, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1954.
- Borges, Jorge Luis. «Anatomía de mi Ultra», en *Revista Ultra*, 1921.  
–. *Luna de enfrente*, Emecé, Buenos Aires, 1969.
- Cansinos Assens, Rafael. «La nueva literatura», en *La evolución de la poesía (1917-1927)*, Páez, Madrid, 1927, 195-203.  
–. *El candelabro de siete brazos*, Alianza, Madrid, 1986.  
–. *El movimiento v. p.*, Peralto, Pamplona, 1978.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de ismos*, Vergara, Barcelona, 1956.
- Fuentes Florido, Francisco (ed.). *Poesías y poética del ultraísmo*, Mitre, Barcelona, 1989.
- García, Carlos (Ed.). *Correspondencia Rafael Cansinos Assens - Guillermo de Torre (1916-1955)*, Iberoamericana, Madrid, 2004.
- Gullón, Ricardo. «Balance del ultraísmo», en *Revista Peña Labra n.º 18, Ultraísmo*, 1975-1976.
- Huidobro, Vicente. *Altazar*, Visor, Madrid, 1981.  
–. *Ecuatorial*, Nacimiento, Santiago de Chile, 1978.  
–. *Poemas árticos*, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2008.
- De Torre, Guillermo. «El movimiento ultraísta español», *Cosmópolis xi*, Madrid.
- . *Literaturas europeas de vanguardia*, Urgoiti Editores, Pamplona, 2002.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Ismos*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1931.  
–. *Pombo: biografía del célebre café y otros cafés famosos*, Juventud, Buenos Aires, 1970.
- Gómez Menéndez, Llanos. «La obra teatral, mediática y performativa en Ramón Gómez de la Serna: tras los pasos de Marinetti y hacia una escena total», en *Galerna*, Montclair University, Nueva York, 2012, 81-90.  
–. «Espejo e identidad: Marinetti, ultraísmo y *Spagna veloce e toro futurista*», en *Diacronie. Rivista di Studi di Storia Contemporanea n.º 5*. (Dossier «Italie altre. Immagini e comunità italiane all'estero»), [http://www.studistorici.com/wp-content/uploads/2011/01/G%C3%93MEZ\\_Marinetti.pdf](http://www.studistorici.com/wp-content/uploads/2011/01/G%C3%93MEZ_Marinetti.pdf), 2011, 1-21.
- . (dir.). *Futurismo. La explosión de la vanguardia*, Vaso Roto, Madrid, 2011.
- . *La dramaturgia futurista de Filippo Tommaso Marinetti. El discurso artístico de la modernidad*, Colección Escrituras Profanas, Academia del Hispanismo, Vigo, 176 páginas.
- . *Expresiones sintéticas del futurismo*, de F. T. Marinetti, Colección Los 5 Elementos, DVD Ediciones, Barcelona, 2008.
- González Lanuza, Eduardo. *Los martinfierristas*, Ediciones Culturales, Buenos Aires, 1961.
- González Ruano, César. *Veintidós retratos de autores hispanoamericanos*, Cultura Hispánica, Madrid, 1952.
- Llagostera, María José (ed.). *Boedo y Florida. Antología*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1987.
- Montes, Hugo (ed.). *Antología poética*, Vicente Huidobro, Castalia, Madrid, 1990.
- Videla, Gloria. *El ultraísmo*, Gredos, Madrid, 1963.

*Por* Daniele Corsi

# HUIDOBRO Y EL FUTURISMO EN CHILE

## Entre lo uno y lo diverso

Antes de llegar al concepto de impureza en el arte, a una nueva *ars poetica* de avanzada que, con acierto, Pablo Neruda (1904-1973) definió «gastada como por un ácido [...], penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y azucena [...]. Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas»,<sup>1</sup> Vicente Huidobro (1893-1948) tenía ya plena conciencia del desajuste que existía entre su nueva estética –el creacionismo, acuñado filosóficamente en 1914 en el Ateneo de Santiago– y las tramas nacional-populares (regionalismo, criollismo, *posmodernismo*)<sup>2</sup> que permeaban, en su época, la sociedad, además de la literatura chilena.<sup>3</sup> Santiago no era una ciudad tentacular como Buenos Aires: allí no había *flâneurs* ni un foco vanguardista. Por eso en 1916 Huidobro se marcha a la metrópoli latinoamericana y luego, a principios de 1917, comienza su experiencia parisiense, hecho que acabará convirtiéndolo tanto en uno de los líderes de la vanguardia europea como en un animador esencial del ultraísmo español (gracias a sus viajes a Madrid y contactos con Ramón Gómez de la Serna, Rafael Cansinos Assens, Guillermo de Torre, Gerardo Diego y Juan Larrea, entre otros). No obstante, a la vez, su sentimiento internacional y su amor hacia los valores universales lo vuelven un autor desconocido en su país hasta finales del siglo xx, como señala Ana Pizarro (2004/2009, 442).

El manifiesto santiaguino *Non serviam* (1914)<sup>4</sup> suponía ya una tajante fractura epistemológica con el arte tradicionalmente concebido como *mimesis*. Leído hoy, en el «Año de la Creación», como acaba de nombrarlo la Fundación Vicente Huidobro, al festejar el supuesto centenario de la obra *El Espejo de agua* (1916), que se abría con el célebre poema-manifiesto *Arte poética*, este texto-vidente resulta ser la alegoría futurista, o más bien uno de los grandes apólogos del siglo XX sobre «el futuro de la poesía», de un rebelde cosmopolita que se hallaba ya lejos de las leyes de los hombres («No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo»). El gesto de autoliberación del orden racional común a cualquier arte de vanguardia, el ímpetu prometeico, la voluntad de ir más allá del «oficio poético», el sentido deportivo de la vida, el *ludus* y la ironía, la tendencia a deshumanizar formas o fragmentos de la realidad son algunos de los *leitmotifs* que el joven Vicente dictó y verbalizó en *Non serviam* abriendo camino a su gran salto en paracaídas.

Las relaciones entre Huidobro y el futurismo siempre han sido conflictivas.<sup>5</sup> En el capítulo dedicado al movimiento italiano<sup>6</sup> de *Pasando y pasando... Crónicas y comentarios* (Imprenta y Encuadernación Chile, Santiago, 1914), un juvenil *pamphlet* de «paz y de guerra»<sup>7</sup> donde firmaba todavía como Vicente García Huidobro Fernández, exclamaba, empleando el mismo íncipit *in medias res* de *Non serviam*:

«Y he aquí que un buen día se le ocurrió al señor de Marinetti proclamar una escuela nueva: el futurismo. ¿Nueva? No. Antes que él lo había proclamado un mallorquín, Gabriel Alomar, el admirable poeta y sagaz pensador. Y antes que Alomar lo proclamó un americano, Armando Vasseur, cuyo auguralismo no es otra cosa en el fondo que la teoría futurista. Por lo tanto, el futurismo es americano. En todos los grandes cantos de Vasseur vibra el clarín futurista, en todos ellos fulgura la llama de potencia, de vigor y movimiento tan gritada hoy por Marinetti» (1914, 163-164).

El escritor chileno no rechaza tanto a Filippo Tommaso Marinetti (lo define más adelante como «un hábil poeta y un gran prosista»)<sup>8</sup> como al futurismo italiano y al *macchinismo* en tanto propuestas carentes de una dimensión intelectual inédita. Ese distanciamiento se repite años más tarde en el manifiesto *Futurisme et Machinisme* (1925), redactado en la otra y tan amada lengua de Huidobro:

«Les futuristes prétendent avoir apporté tous les matériaux pour l'art et la poésie que nous faisons et que font partout les poètes

*modernes. C'est absolument faux; ce n'est qu'un rêve impérialiste à froid. Il n'ont rien apporté du tout; sauf un peu de bruit et beaucoup de confusion. Un art nouveau d'aspect, mais rien de nouveau, fondamental. [...] Marinetti a dit dans ses conférences que le futurisme a été l'impulsion, le point de départ de toutes les révolutions actuelles. Comment donc, cher ami, mais le cubisme existait déjà lorsque vous êtes venu à Paris [...]. Et si j'ai dit que le futurisme n'a rien apporté c'est parce que j'ai ici devant mes yeux vos poèmes et que même les plus modernes sont bien plus vieux que Rimbaud, que Mallarmé, que Lautréamont, que Saint-Pol Roux. Vous n'avez pas fait un pas d'un demi-centimètre en avant après le symbolisme. [...] Mais je vous demande qu'est-ce qu'il y a ici [Huidobro cita en francés algunos poemas futuristas] qui ne se trouve pas chez certains symbolistes et même chez Hugo ou chez cette vieille de Walt Whitman, l'épouvantable bible industrielle des États-Unis? [...] Chanter la guerre, les boxeurs, la violence, les athlètes, mais c'est plus vieux que Pindare. Sur le machinisme, il faut dire quelques mots. Ce n'est pas le motif mais la façon de le produire qui fait la nouveauté. Les poètes qui croient que parce que les machines sont modernes, ils seront aussi modernes en les chantant, se trompent absolument. Si je chante l'avion, avec l'esthétique de Victor Hugo, je serai aussi vieux que lui et si je chante l'amour avec une esthétique nouvelle, je serai nouveau. [...] Je crois que certains poètes actuels sont en train de créer un nouvelle mythologie de la machine. [...] Cela ne veut pas dire qu'on ne doit pas user de termes du machinisme actuel. Cela veut dire qu'il ne faudrait pas en abuser et surtout ne pas se croire moderne pour une autre raison que la base fondamentale de notre poésie» (1925/2003, 1346-1348).<sup>9</sup>*

Si estas polémicas declaraciones se conectan con una perspectiva crítica actual *a parte subiecti*, la conexión entre Vicente Huidobro y el futurismo puede llegar a producir enfoques muy acusados. Antes que nada, cabe destacar que los futuristas proponen por primera vez un arte total (artístico y extrartístico) que traspasa las fronteras del simbolismo. Marinetti, en el manifiesto *In quest'anno futurista* de 1914, al declarar que su movimiento «quiere introducir brutalmente la vida en el arte; combat[ir] el viejo ideal de los estetas, estático, decorativo, afeminado, precioso, quisquilloso, que odiaba la acción» (1915/1968, 330),<sup>10</sup> acuña la fórmula de la vanguardia histórica y da la vuelta al clásico binomio Arte-Vida del estetismo dannunziano, que invitaba a transformar la vida en una obra de arte. El arte nuevo había de imitar la vida fundiéndolo

se con ella a niveles cósmicos para llegar al «arte-acción», como lo nombrarán Giacomo Balla y Fortunato Depero en *Ricostruzione futurista dell'universo* (1915). Para los futuristas, el futuro no es sino la metáfora del *Zeitgeist*, del espíritu de su tiempo, de la presentificación de lo contemporáneo. La máquina (el automóvil, el tren, el avión, el telégrafo) no es un mero elemento mitológico de la urbe, sino un medio (o, más bien, una simbólica prótesis mecánica) que sirve a los poetas para «hacer mecánicamente la labor de la analogía» (Marinetti, 1916/1968, 134), abrazando así las leyes de la velocidad y de la simultaneidad. La mirada moderna surge y se agranda por medio de la tecnología (el aeroplano, el paracaídas), y el poeta futurista sueña con realizar su *civitas hominum*, la nueva Jerusalén celeste que la fenomenología de Michel Carrouges ha llamado *wonderland* (1948/1968, 15).

Tanto el futurismo como el creacionismo nacen como filosofías del arte, pero se mueven en direcciones opuestas. Marinetti codifica el concepto de vanguardia histórica creando un *Bund* intelectual, un movimiento proteico (a partir de los años veinte, tras el llamado «período heroico», se convertirá en escuela)<sup>11</sup> que hoy en día podría compararse con un gran taller artístico-ideológico (poesía, prosa, teatro, pintura, escultura, música, danza, política, cocina, etcétera) con el siguiente axioma como base: la búsqueda obsesiva, en poesía, de la libertad de las palabras, sustrayéndolas de la sintaxis homérica (palabras en libertad, *tavole parolibere, analogie diseguate*). El futurismo tiene una misión y un plazo para realizar sus obras, expresados a través de los diversos manifiestos técnicos. El *Manifesto* del 20 febrero de 1909 intenta destruir el yo lírico de la literatura decimonónica, moviéndose retóricamente de lo personal a lo impersonal del *nosotros* (al arte deshumanizado teorizado en 1925 por José Ortega y Gasset). Es el camino para conquistar la modernidad («el desafío a las estrellas»): anular el yo romántico-simbolista en favor de un coro de voces combativas (*Noi futuristi*).

Huidobro prefiere, por el contrario, el *futurisme* del literato mallorquín Gabriel Alomar<sup>12</sup> porque encierra la idea de futuro en la personalización, en la individualidad que no teme manifestarse tal como es, en pocas palabras, «en el yo inconfundible», nombrado en *Pasando y pasando...* (1914, 168). La doctrina alomariana viene, entonces, a negar cualquier forma de escuela o movimiento ocasional: el hombre futurista no emite una voz colectiva, es un individuo predestinado «que siente un gran impulso de más allá, de suprasensible, de ultraespiritual, que le insufla chispazos de vida

nueva». El futurismo de Alomar no propone rupturas netas con el pasado ni se presenta como una necesaria transición entre lo antiguo y lo moderno: «Es toda una selección humana, que va renovando a través de los siglos las propias creencias y los propios ideales, imbuyéndolos sobre el mundo en un apostolado eterno. Es, en fin, la convivencia con las generaciones del porvenir, la previsión, el presentimiento, la precreencia de las fórmulas futuras» (1914, 169). A ojos del joven Vicente, aparece como un futurismo más razonado y lógico, mientras que el marinettiano sería más impulsivo, sonado, rebelde y loco (aunque organizado en una escuela con sus discípulos y compartimentos). Como se ha visto, el uruguayo Álvaro Armando Vasseur (1878-1969), que en 1903 había escrito la novela *A la conquista del yo*, se considera el precursor de cierto futurismo, que él llamó auguralismo: «Para el poeta augural, como el filósofo pragmatista, lo esencial no es el pasado estratificado en hechos, sino en el *devenir*, y de éste, el acto de creación, de renovación, más que el de cristalización, lo que va siendo, lo que va a ser, no lo que ya es» (1914, 170).

Un breve análisis comparativo del primer manifiesto futurista y *Non serviam* demuestra que Huidobro, aunque ya en 1914 se había alejado conceptualmente del movimiento italiano, en la práctica absorbía sus procedimientos retóricos y lingüísticos. La del autor chileno parece ser una síntesis maquiavélica, ya que está escrita con un innegable afán irónico, del texto marinettiano de 1909; un *collage* que, no obstante, lo lleva a otra ribera artística: la consolidación y multiplicación del yo lírico dentro de la impersonalidad vanguardista. Los diversos grupos, las vanguardias europeas (especialmente el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo), en las obras y en los manifiestos se expresaban muchas veces a través del *nosotros* porque procuraban eliminar la relación aurática entre el autor y su creación (se podría hablar de antiobras). Huidobro desea ir *plus ultra*: imitando a Walt Whitman trata de poner en escena un yo agrandado, el augur de una nueva era, dentro del panorama comunitario de los ismos. Para llegar a ello, se sirve de la parafernalia futurista (el *arte di far manifesti*), la imita con rigor y la modifica como un alquimista, creando el retablo cósmico, o la sala oscura del cine, donde irán desarrollándose todos sus futuros libros de poesía y sus *hazañas* en prosa (*Mío Cid Campeador*, *Cagliostro*, *Tres novelas ejemplares*).

Al igual que *Fondazione e manifesto del futurismo*, el texto huidobriano se presentaba ante el público<sup>13</sup> como una narración perlocutiva apta para cautivar icásticamente al lector mediante la

hipotíposis.<sup>14</sup> Su *dispositio* se articula en tres actos y un epílogo donde se alternan tres pronombres personales: I. Él (el poeta habla a la Naturaleza); II. *Nosotros* (el escritor habla a sus poetas-hermanos); III. *Yo* (el poeta vuelve a una intensificada dimensión subjetiva); IV. El poeta se despide de la Naturaleza. En este entramado escénico se rehusaba de las formas clásicas del género ensayístico, es decir, quedaba anulada cualquier tipo de deducción logocéntrica que pasase de lo universal a lo particular, como sucedía, por ejemplo, en el *Manifeste du Symbolisme* (1886) de Jean Moréas, cuyo famoso preámbulo rezaba: «Comme tous les arts, la littérature évolue...». La falta de exordio dejaba paso a una arrebatadora *narratio in medias res*:

«*Y he aquí que una buena mañana, después de una noche de preciosos sueños y delicadas pesadillas, el poeta se levanta y grita a la madre Natura: “Non serviam”.* Con toda la fuerza de sus pulmones, un eco traductor y optimista repite en las lejanías: “No te serviré”. La madre Natura iba ya a fulminar al joven poeta rebelde, cuando éste, quitándose el sombrero y haciendo un gracioso gesto, exclamó: “Eres una viejecita encantadora”. Ese “non serviam” quedó grabado en una mañana de la historia del mundo. No era un grito caprichoso, no era un acto de rebeldía superficial. Era el resultado de toda una evolución, la suma de múltiples experiencias. El poeta, en plena conciencia de su pasado y de su futuro, lanzaba al mundo la declaración de su independencia frente a la naturaleza. Ya no quiere servirla más en calidad de esclavo» (1945/2003, 1294).

El primer acto imita y al mismo tiempo traspasa los dispositivos enunciativos de la proclama futurista: «Avevamo vegliato tutta la notte –i miei amici e io– sotto lampade di moschea dalle cupole di ottone traforato, stellate perché come queste irradiate dal chiuso fulgore di un cuore elettrico» (1909/1968, 7). Como es sabido, el apólogo marinettiano se estructuraba en un marco narrativo cuyo eje central, titulado *Manifiesto del futurismo*, contenía las once tesis (la verdadera novedad) que, con tono apodíctico, iban a constituir la *argumentatio* ideológica del naciente movimiento, y que luego sentarían las bases lingüísticas para la mayoría de los escritos teóricos (manifiestos, proclamas, *affiches*, poesías murales) de los ismos mundiales. Empleando una instancia autodiegética declinada en plural y en singular (sólo en algunos momentos) y mezclando tiempos verbales (imperfecto, indefinido, presente, futuro), el líder del futurismo relata la excursión automovilística nocturna de un grupo de artistas malditos que intenta desafiar a la Muerte para salir de

una vez por todas de su atávica acidia. El cuento alegórico termina con el célebre accidente del coche del «protagonista», que se zambulle en el lodo de un *materno fossato*, un acontecimiento sustancial, ya que, sólo gracias a la muestra de temeridad (la prueba física de la velocidad, del dinamismo y de la simultaneidad) y a través de la sucesiva fusión erótica con lo mecánico («Bel fossato d'officina! Io gustai avidamente la tua melma fortificante»), los futuristas pueden llegar a manifestarse como nuevos hombres (o ultrahombres) destinados a dictar su voluntad a «tutti gli uomini *vivi* della terra».

Si se esquematizase su plan enunciativo, tendríamos la siguiente estructura narrativa: I. (*Anti*)*exordium in medias res* (uso del *nosotros*: presentación, al amanecer, del grupo de artistas inquietos); II. *Narratio* (relato de la carrera automovilística y del accidente alternando el *nosotros* y el *yo*: se usa el pronombre *yo* para invitar al raid a los narratarios-compañeros: «Noi udimmo subitamente ruggire sotto le finestre gli automobili famelici. “Andiamo –diss’io–: andiamo amici! Partiamo!”»); III. *Argumentatio* (proclama de los once puntos teóricos; la narración se suspende y se transforma en una metanarración: una voz colectiva rompe la dimensión diegética de la ficción para crear una realidad extraverbal que corresponde a la constitución de un movimiento artístico dirigido a la multitud, a un *vosotros*: «I. Noi vogliamo cantare l’amor del pericolo, l’abitudine all’energia e alla temerità»); IV. *Confirmatio* (el futurismo ya es una realidad tras el pronunciamiento de las tesis, uso del *nosotros*, y del *vosotros* para exhortar al lector-espectador a unirse al movimiento, corroborando el valor performativo de todo el manifiesto: «Guai a chi ci ripeterà queste parole infami!... Alzate la testa!... Ritti sulla cima del mondo, noi scagliamo, una volta ancora, la nostra sfida alle stelle!...»).

Cuando se concibió *Non serviam*, el futurismo era un fenómeno ya conocido por los que, como Huidobro, querían llevar una dirección estética contemporánea. En *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), Guillermo de Torre llegará a considerarlo «un hecho ya admitido», un elemento común, y su ideario debía asimilarse para ser rebasado inmediatamente, «sin circuirse en sus límites escolares» (1925/2001, 272). Quizás, también por eso el manifiesto del autor chileno no necesitaba mostrar al lector una prueba de temeridad: un poeta («el Poeta creacionista») se levanta, «después de una noche de preciosos sueños y delicadas pesadillas», y ya se presenta ante el público como un pequeño Dios. No necesita esconderse detrás del símbolo, ni detrás de

la correspondencia baudeleriana: el «eco traductor y optimista» que repite en la lejanía el grito «No te serviré». Como en un *western* cinematográfico de principios del siglo xx, esta suerte de superhéroe deshumanizado se quita el sombrero y, entregándose al poder taumatúrgico del lenguaje y a la inteligencia,<sup>15</sup> crea su primer «hecho nuevo»: transforma a la Naturaleza en «una viejecita encantadora», desposeyéndola de esta manera de su aura mística. Este acto de rebeldía es concebido como el resultado de toda una evolución humana y poética, como «la suma de múltiples experiencias». Ello quiere decir que, para Huidobro, el arte es *devenir* que celebra en cada ocasión la ruptura con la tradición y la tradición de la ruptura.

En la segunda parte, que encierra la argumentación central del texto, el poeta se dirige a sus escritores-hermanos (narradores) elevándose a guía, exactamente como Marinetti:

«El poeta dice a sus hermanos: “Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar el mundo en sus aspectos, no hemos creado nada. ¿Qué ha salido de nosotros que no estuviera antes parado ante nosotros, rodeando nuestros ojos, desafiando nuestros pies o nuestras manos? Hemos cantado a la naturaleza (cosa que a ella bien poco le importa). Nunca hemos creado realidades propias, como ella lo hace o lo hizo en tiempos pasados, cuando era joven y llena de impulsos creadores. Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias. Flora y fauna que sólo el poeta pueda crear, por ese don especial que le dio la misma Madre Naturaleza a él, únicamente a él”» (1945/2003, 1294).

Este acto presenta *in nuce* lo que años más tarde el autor desarrolla en el manifiesto *El creacionismo*, cuando habla de *poema creado*: «Un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia [...]. Dicho poema es algo que no puede existir sino en la cabeza del poeta. [...] Hace real lo que no existe, es decir, se hace realidad a sí mismo. [...] El poeta debe decir aquellas cosas que nunca se dirían sin él» (1945/2003, 1339-1340).<sup>16</sup>

Como ya se ha señalado, en el último acto y en el epílogo, que constituyen la *confirmatio* del manifiesto, Huidobro vuelve a la instancia individual de la enunciación:

«Non serviam. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo. Te servirás de mí; está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas. Y ya no podrás decirme: “Ese árbol está mal, no me gusta ese cielo..., los míos son mejores”. Yo te responderé que mis cielos y mis árboles son los míos y no los tuyos y que no tienen por qué parecerse. Ya no podrás aplastar a nadie con tus pretensiones exageradas de vieja chocha y regalona. Ya nos escapamos de tu trampa. Adiós, viejecita encantadora; adiós, madre y madrastra, no reniego ni te maldigo por los años de esclavitud a tu servicio. Ellos fueron la más preciosa enseñanza. Lo único que deseo es no olvidar nunca tus lecciones, pero ya tengo edad para andar solo por estos mundos. Por los tuyos y por los míos. Una nueva era comienza. Al abrir su puerta de jaspe, hincó mi rodilla en tierra y te saludo muy respetuosamente» (1945/2003, 1295).

Exceptuando la expresión «Ya nos escapamos de tu trampa», la tercera sección pone en escena un *yo* autobiográfico que parece contrastar con los códigos del arte nuevo. Ahora bien, en realidad, Huidobro empieza aquí a plantear su teoría creacionista intentando volver a afirmar la originalidad exclusiva de cada artista dentro de los grupos vanguardistas. También en el manifiesto *El creacionismo*, aclaraba: «El creacionismo no es una escuela que yo haya querido imponer; el creacionismo es una teoría estética general» (1945/2003, 1338). De hecho, la estética huidobriana, aunque tuviera asideros teóricos, nunca llegó a ser un movimiento ni una escuela con una línea teórica predeterminada, como afirma Gloria Videla comparándola con el ultraísmo (1963/1971, 104).<sup>17</sup> Era más bien una corriente que inspiraba a todos esos jóvenes intelectuales que querían preservar su estilo personal sin circuirse en dogmas escolares. Huidobro no tiene discípulos en Europa, sino continuadores libres de su obra. Pienso en Gerardo Diego, Juan Larrea, o en el líder del ultraísmo Guillermo de Torre, que en 1921 escribió el polémico manifiesto *Estética del yoísmo ultraísta*, donde reivindicaba, acuñando un neologismo (*yoísmo*), que el artista, en el panorama de la naciente democratización de la cultura, tenía que volver a situarse en una posición antropocentrista y ególatra, dejándose llevar por «el fluir de las libres psiquis unipersonales».<sup>18</sup> Ni siquiera Joan Salvat-Papasseit, el «Marinetti Català», que en 1920 había redactado *Contra els poètes amb minúscola. Primer manifest català futurista*, dejaría

en ningún momento de utilizar su provocador *Yo* tanto en los escritos teóricos como en los libros de poesía. Y ello porque, como Huidobro, combinaba varias fuentes literarias: Gabriel Alomar, Vladimir V. Mayakovski, Filippo Tommaso Marinetti.

El futurismo es una puerta a una nueva era revolucionaria en las artes internacionales. Más allá de la afiliación a los ismos sucesivos, cada escritor de vanguardia interpretará y aumentará su portada semántica. El *yo* puesto en escena por Vicente Huidobro ya no es el *yo* lírico de la poesía simbolista, ni un *yo* encerrado en una torre de marfil. El poeta puede andar solo por el mundo, salir a la calle y construir su propio paisaje *ex lingua et signis*. Si la obra orgánica ya no existe, el sujeto poético resulta ser un suma de *yoes* y de experiencias, un ser multiplicado, como en los cantos de *Leaves of Grass* de Whitman, en comunión erótica con todos los elementos del cosmos. La poesía del escritor chileno, como la de su coterráneo Pablo de Rokha (1894-1968), quiere vivir *en masse* rompiendo los espejos de la realidad y multiplicando así los puntos de vista posibles, las miradas del mundo. La ruptura inicial produce dicha en el escritor, pero ese nuevo mundo prismático y caótico impone, a veces, la reconstrucción de los fragmentos perdidos (o, peor, su inerte contemplación), volviendo a desencadenar una neorromántica tragedia del *yo*, como en estos maravillosos pasajes de Pablo de Rokha, extraídos de *Altazor* (1931) y de *Los gemidos* (1922):

«Soy yo Altazor el doble de mí mismo / El que se mira obrar y se ríe del otro frente a / frente / El que cayó de las alturas de su estrella / Y viajó veinticinco años / Colgado al paracaídas de sus propios prejuicios / Soy yo Altazor el del ansia infinita / Del hambre eterno y descorazonado / Carne labrada por arados de angustia / ¿Cómo podré dormir mientras haya adentro / tierras desconocidas?» (1931/1981, 65).

«BALADA DE PABLO DE ROKHA

*Yo canto el canto sin querer, necesariamente, irremediablemente, fatalmente, al azar de los sucesos, como quien come, bebe o anda y porque sí: moriría si no cantase, moriría si no cantase; el acontecimiento popular del poema estimula mis nervios sonantes, no puedo hablar, no puedo hablar; las ruidosas trascendentales epopeyas me definen, e ignoro el sentido de mi flauta; aprendí a cantar siendo nebulosa, odio las utilitarias labores erradas, cotidianas, prosaicas, y amo la ociosidad ilustre de lo bello, cantar, cantar, cantar... He ahí lo único que sabes, Pablo de Rokha...» (1922/2016, 35).*

## NOTAS

- <sup>1</sup> P. Neruda, «Sobre una poesía sin pureza», en *Caballo Verde para la Poesía* (Madrid), n.º 1, octubre de 1935, p. 1.; cit. en Hugo J. Verani (1986/2003, 266).
- <sup>2</sup> Para una definición de *posmodernismo* en la literatura chilena de la segunda década del siglo xx, veáse Jaime Concha (2009, 280).
- <sup>3</sup> El estudio más completo del período sobre las sensibilidades y corrientes chilenas de las dos primeras décadas del siglo xx es *Selva lírica: estudio sobre los poetas chilenos* (1917). Los antologadores, Julio Muñoz Nuñez y Juan Agustín Araya, distinguían varios grupos y sensibilidades (neorrománticos, posrománticos, agónicos, etcétera) y mencionaban incluso una tendencia de vanguardia, que ejemplificaban en particular con Huidobro y con Pablo de Rokha, cuyas «bizarrias líricas» rechazaban.
- <sup>4</sup> Publicado por primera vez en *Antología* (V. Huidobro; prólogo, selección y notas de E. Anguita, Zig-Zag, Santiago, 1945, 245-246), con la siguiente indicación al pie: «Leído en el Ateneo de Santiago, en 1914».
- <sup>5</sup> Lo cierto es que, si adoptamos una perspectiva filológica, basándonos meramente en las querellas y declaraciones huidobrianas de la época –si bien necesarias para entender el contexto cultural en el cual se movía el poeta–, la comparación entre Huidobro y el movimiento futurista italiano no podría más que resultar anodina.
- <sup>6</sup> El *Manifiesto futurista* del 20 de febrero de 1909 había sido traducido y publicado en *La Nación* de Buenos Aires ese mismo año.
- <sup>7</sup> La dedicatoria del libro, que alternaba pasajes biográficos y disertaciones literarias y cuya *ouverture* se titulaba simbólicamente *Yo*, rezaba: «A los que componen la entusiasta falange (sic) de mi generación. Dedico este libro de paz y de guerra. v. g. h. f.» El texto puede consultarse en la página web de la Biblioteca Nacional Digital de Chile: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-94543.html>.
- <sup>8</sup> En el mismo apartado de *Pasando y Pasando...*, Huidobro sintetiza y traduce al español los once puntos que componían el famoso «endecálogo futurista». El capítulo antecedente (148-159) contiene, en cambio, un desbordante elogio a Gabriele D'Annunzio: «He aquí al artífice excelso. He aquí al artífice deslumbrador. Gabriel D'Annunzio es el pintor de las almas, el psicólogo indagador. Es el loco que delira grandeza».
- <sup>9</sup> El manifiesto apareció en la obra *Manifestes* (Éditions de la Revue Mondiale, París, 1925, 60).
- <sup>10</sup> Manifiesto del 29 diciembre de 1914, publicado en *Guerra sola higiene del mundo* (Edizioni futuriste di Poesia, Milán, 1915). La traducción es mía.
- <sup>11</sup> Sobre las diferencias conceptuales entre *movimiento de vanguardia* y *escuela*, veáse Renato Poggioli (1962, 30-39).
- <sup>12</sup> El 18 de junio de 1904, en el Ateneo Barcelonès, Alomar dictó la conferencia *El futurismo*, usando por primera vez en un escrito sobre arte el lema «futurismo». Sin embargo, el escritor de Mallorca no se inscribe en la vanguardia europea, sino en el marco del movimiento regeneracionista catalán. Remito a mi libro *Futurismi in Spagna. Metamorfosi linguistiche dell'avanguardia italiana nel mondo ibérico (1909-1928)* (Aracne, Roma, 2014, 67-81) para un detenido análisis de las analogías y profundas diferencias estético-

temáticas existentes entre el futurismo alomariano y el de Marinetti.

- <sup>13</sup> Es preciso recordar que los futuristas publican su primer manifiesto en *Le Figaro*, diario católico y conservador pero difundido a nivel internacional. Huidobro, dictando su manifiesto en una sede elitista, como el Ateneo de Santiago, sigue eligiendo un canal burgués de difusión, exactamente como Gabriel Alomar en 1904.
- <sup>14</sup> Sobre la técnicas comunicativas de los manifiestos futuristas y sus propagaciones creativas en España, véase la segunda parte de mi ya citado estudio (Corsi, 2014, 145-214).
- <sup>15</sup> Escribía Huidobro en *Arte poética*: «Estamos en el ciclo de los niervos. / El músculo cuelga, / Como recuerdo, en los museos; / Mas no por eso tenemos menos fuerza; / El vigor verdadero reside en la cabeza» (1916/2003, 391).
- <sup>16</sup> El manifiesto fue publicado originariamente en francés bajo el título «Le créationnisme» en la obra *Manifestes*, cit., 31-50. La versión española fue recogida en V. Huidobro: *Antología*, cit., 321-324.
- <sup>17</sup> No nos ha parecido oportuno recorrer en este espacio la histórica *querelle* literaria entre Vicente Huidobro y Pierre Reverdy sobre la paternidad del creacionismo, ni la polémica con Guillermo de Torre sobre sus orígenes. Véase sobre el tema el capítulo «La modalidad creacionista» (en Torre, 1925/2001, 113-150) y, en particular, el libro de J. J. Bajaría *La polémica Reverdy-Huidobro. Origen del ultraísmo* (Devenir, Buenos Aires, 1964).
- <sup>18</sup> Publicado con el título *Ultra-Manifestos. Estética del yoísmo ultraísta* en *Cosmópolis* n.º 29, mayo de 1921, 51-61.

## BIBLIOGRAFÍA

- Balla, Giacomo y Depero, Fortunato. *Ricostruzione futurista dell'universo*, en Davico Bonino, Guido (a cura di). *Manifesti futuristi*, BUR, Milán, (1915) 2009, 92-97.
- Bürger, Peter. *Teoría dell'avanguardia*, Bollati Boringhieri, Turín, (1974) 1990.
- Carrouges, Michel. *L'avventura mistica della letteratura*, Edizioni Abete, Roma, (1948) 1968.
- Concha, Jaime. *Vicente Huidobro*, Júcar, Madrid, 1980.  
–. «Aspectos de la vanguardia en Chile», en Lizama, Patricio y Zaldívar, María Inés: *Las vanguardias literarias en Chile. Bibliografía y antología crítica*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid - Frankfurt am Main, 2009, 279-297.
- Corsi, Daniele. *Futurismi in Spagna. Metamorfosi linguistiche dell'avanguardia italiana nel mondo iberico (1909-1928)*, Aracne, Roma, 2014.
- Davico Bonino, Guido (a cura di). *Manifesti futuristi*, BUR, Milán, 2009.
- De Maria, Luciano. «Introduzione. Marinetti poeta e ideologo», en Marinetti, Filippo Tommaso: *Teoría e invenzione futurista*, Mondadori, Milán, 1968, xxvii-c.
- Dáz Fernández, José. *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, literatura y política*, edición de J. M. López de Abiada, Esteban, Madrid, (1930) 1985.
- Ghignoli, Alessandro y Gómez Menéndez, Llanos (dir.). *Futurismo. La explosión de la vanguardia*, Vaso Roto, Madrid, 2011.

- «*L'arte di far manifesti* y las publicaciones futuristas (1909-1920)», en *cic: Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 12, Universidad Complutense de Madrid, 2007, 199-209.
- Huidobro, Vicente. «*Non serviam*», en *Obra poética*, edición crítica de Cedomil Goic, Colección Archivos, Madrid, (1914) 2003, 1294-1295.
- *Pasando y Pasando... Crónicas y comentarios*, Imprenta y Encuadernación Chile, Santiago, 1914 (consultado en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-94543.html>).
- «Arte poética», en *Obra poética*, edición crítica de Cedomil Goic, Colección Archivos, Madrid, (1916) 2003, 391.
- «El creacionismo», en *Obra poética*, edición crítica de Cedomil Goic, Colección Archivos, Madrid, (1925) 2003, 1338-1342.
- «*Futurisme et Machinisme*», en *Obra poética*, edición crítica de Cedomil Goic, Colección Archivos, Madrid, (1925) 2003, 1346-1348.
- *Altazor / Temblor del cielo*, edición de René de Costa, Catedra, Madrid, 1981.
- Lizama, Patricio y Zaldívar, María Inés. *Las vanguardias literarias en Chile. Bibliografía y antología crítica*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid - Frankfurt am Main, 2009.
- Manetti, Giacomo. *La teoria dell'enunciazione. Le origini del concetto e alcuni più recenti sviluppi*, Protagon, Siena, 1998.
- Marinetti, Filippo Tommaso. *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Mondadori, Milán, 1968.
  - «Fondazione e manifesto del futurismo», en *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Mondadori, Milán, (1909) 1968, 7-14.
  - «In quest'anno futurista», en *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Mondadori, Milán, (1915) 1968, 328-336.
  - «La nuova religione-morale della velocità», en *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Mondadori, Milán, (1916) 1968, 130-138.
- Nómez, Naín. «Pablo de Rokha, las vanguardias y lo nacional-popular», en Lizama, Patricio y Zaldívar, María Inés: *Las vanguardias literarias en Chile. Bibliografía y antología crítica*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid - Frankfurt am Main, 2009, 607-631.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*, Espasa-Calpe, Madrid, (1925) 1987.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral, Barcelona, 1974.
- Perloff, Marjorie. *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, The University of Chicago Press, Chicago/IL, 1986.
- Pizarro, Ana. «Huidobro: noticias del futuro», en Lizama, Patricio y Zaldívar, María Inés: *Las vanguardias literarias en Chile. Bibliografía y antología crítica*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid - Frankfurt am Main, (2004) 2009, 439-456.
- Poggioli, Renato. *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Il Mulino, Bolonia, 1962.
- Rokha, Pablo de. «Balada», en *Antología*, edición de Rita Gnutzmann, Visor, Madrid, 2016 (2º ed.), 35.
- Stefanelli, Stefania (a cura di). *I manifesti futuristi. Arte e lessico*, Sillabe, Livorno, 2001.
  - (a cura di), *Avanguardie e lingue iberiche nel primo Novecento*, Edizioni della Normale, Pisa, 2007.
- Stegagno Picchio, Luciana. «Il manifesto come genere letterario: i manifesti modernisti portoghesi», en *Miscellanea di studi in memoria di Melillo Eriide Reali*, Istituto Universitario Orientale, Nápoles, 1989, 221-229.
- Torre, Guillermo de. «Ultra-Manifiestos. Estética del yoísmo ultraista», en *Cosmópolis n.º 29*, mayo de 1921, 51-61.
  - *Literaturas europeas de vanguardia*, edición de José María Barrera López, Renacimiento, Sevilla, (1925) 2001.
  - *Historia de las literaturas de vanguardia*, Visor, Madrid, (1965) 2001.
- Verani, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*, Fondo de Cultura Económica, México, (1986) 2003.
- Videla, Gloria. *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Gredos, Madrid, (1963) 1971.

*Por* Javier García-Luengo Manchado

# EL ESTRIDENTISMO MEXICANO

## Semblanza histórico-estética

El 31 de diciembre de 1921 el centro de Ciudad de México amaneció empapelado con un pasquín encabezado por el siguiente título: *Actual n.º 1. Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce.*<sup>1</sup> Como si de una publicación periódica que iniciaba su singladura se tratase, el documento recogía los catorce puntos donde se apoyaba el naciente estridentismo, movimiento de vanguardia considerado el primero de estas características en México y uno de los más relevantes de Latinoamérica.<sup>2</sup>

La fecha elegida para tal publicación no es baladí. El 31 de diciembre supone el fin, la culminación de un año, de una época, pero también el inminente comienzo de otra, tal y como plantea el autor de este primer manifiesto, Manuel Maples Arce, verdadero ideólogo del estridentismo. En el punto número cuatro del referido texto, su mentor nos explica el porqué de tan estrepitoso nombre:

*«Es necesario exaltar en todos los tonos estridentes de nuestro Diapasón propagandista la belleza actualista de las máquinas, de los puentes gímnicos reciamente extendidos sobre las vertientes por músculos de acero, el humo de las fábricas, las mociones cubistas de los grandes trasatlánticos con humeantes chimeneas de rojo y negro, anclados horoscópicamente –Ruiz Huidobro– junto a los muelles efervescentes y congestionados, el régimen industrialista*

*de las grandes ciudades palpitantes, las blusas azules de los obreros explosivos en esta hora emocionante y conmovida...».*

Ciertamente, el caldo de cultivo para el surgimiento y ulterior desarrollo del estridentismo no era muy diferente al de la Europa donde se engendraron las primeras vanguardias. México, desde los primeros años del siglo xx, había vivido capítulos convulsos, tales acontecimientos fueron catalizados por la consabida Revolución. Si bien tal conflicto se inició en 1910 y concluyó con la proclamación de la Constitución de 1917, no menos cierto es que a partir de este año los movimientos revolucionarios y contrarrevolucionarios siguen patentes en una sociedad que se debate entre tradición y modernidad: la tradición encarnada por los valores de una clase dirigente –incluso la revolucionaria–, aún determinados por los dictámenes sociales acuñados desde el porfiriato, y una élite que anhelaba una democracia efectiva y renovada donde la cultura, el arte y la literatura debían desempeñar un papel crucial.

El México de Porfirio Díaz había puesto sus ojos en el ideal de progreso europeo en general y francés en particular, pero siempre desde un punto de vista que podríamos tildar de aburguesado. Paradójicamente, el estridentismo también mirará al Viejo Continente, pero lo hará desde el axioma revolucionario. En efecto, los diferentes manifiestos del estridentismo, su *modus operandi* y, en general, su ideario patentizan un claro sustrato vinculado a las vanguardias europeas: futurismo, cubismo, ultraísmo y dadaísmo. Cabe recordar a este respecto que en México había un conocimiento muy directo de tales movimientos a través de «revistas españolas de vanguardia como *Cosmópolis*, *Ultra*, o *Grecia*, donde Guillermo de Torre<sup>3</sup> escribía periódicamente sobre sus polémicas veladas y traducía con Rafael Lasso de la Vega textos de Tzara, Ribemont-Dessaignes y Picabia».<sup>4</sup>

No obstante, el propio Maples Arce negó la relación del estridentismo con el futurismo:

*«En verdad nosotros no tenemos una similitud muy fuerte, ni profunda, ni vasta con el futurismo porque el futurismo, según yo lo entiendo, era un devenir de las posibilidades estéticas y el estridentismo era un asistir a la realidad inmediata, una convivencia con lo inmediato de la existencia. A tal grado que nosotros estuvimos en contra de muchas realidades artísticas».*<sup>5</sup>

Obviamente, estas palabras contrastan con algunas de las consideraciones realizadas en el primer manifiesto estridentista. Es

más, el punto tres del citado texto se abre con esta célebre frase de Marinetti: «Un automóvil en movimiento es más bello que la Victoria de Samotracia». Ello evidencia no sólo un conocimiento directo del decálogo futurista publicado en 1909, sino una clara inspiración en el mismo a tenor de lo que sigue a dicha sentencia: «A esta eclactante afirmación del vanguardista italiano Marinetti, exaltada por Lucini, Bruzzi, Cavacchioli, etcétera, yuxtapongo mi apasionamiento por la literatura de los avisos económicos».

Junto a lo expuesto, el carácter agresivo de éste y otros manifiestos estridentistas que animaban a la destrucción de todo aquello que representase los valores tradicionales y clásicos se compendia en frases como «Chopin a la silla eléctrica», rémora de la máxima citada de Marinetti. Por otra parte, sus arengas en pro de la modernidad, la ciudad como contexto idóneo para la revolución –amén del simultaneísmo sintáctico y metafórico que hallamos en buena parte de la poesía de esta vanguardia mexicana–, se dan la mano con el movimiento fundado por Marinetti.

Además de lo referido, y sin ser incompatible con ello, el lenguaje disparatado, el discurso en ocasiones aparentemente inconexo y, en general, la expresividad combativa de este primer manifiesto conectan directamente con el dadaísmo.<sup>6</sup> Destaca a este respecto su tono deliberadamente provocador. «Muerte a Hidalgo» reza la entradilla de *Actual n.º 1*. El cura Hidalgo, considerado adalid y abanderado del inicio del proceso de la independencia mexicana, fue un personaje reclamado tanto desde los discursos nacionalistas del porfiriato como desde los de la Revolución. Consecuentemente, tal imperativo no era sino un desplante contra todo y contra todos al más puro estilo dadaísta.

No podemos concluir esta referencia a los cimientos vanguardistas sobre los que se construye el movimiento que aquí estudiamos sin hablar del ultraísmo, cuya eclosión llegará en 1918, mostrando unos anhelos quizá no muy lejanos a los que planteaba el propio Maples Arce en su *Actual n.º 1*. El afán de renovación del ultraísmo llevó a artistas y escritores de diferentes ámbitos y latitudes a aglutinarse en una modernidad que no escatimó en tomar aquello que más le interesó de movimientos previos, como el cubismo o el futurismo, para adaptarlo a su imagen y semejanza.<sup>7</sup> No olvidemos que entre las filas del estridentismo consta el nombre de Humberto Rivas, poeta español tan activamente vinculado al inicio y postrer desarrollo del ultraísmo.

Rasgo distintivo del estridentismo fue sin duda su carácter no centralista, en tanto en cuanto su actividad será pródiga en

otros estados más allá de la capital de mexicana. Así, el segundo manifiesto se proclamará en Puebla, y su cénit se vivirá en Xalapa, Veracruz. Ello se debe a varios motivos. En primer lugar, el grueso de los componentes de este grupo procede de la provincia. Por otra parte, y acaso este hecho fue aún más trascendente, a lo largo de los años veinte la actividad cultural en general y literaria en particular de Ciudad de México iría siendo catalizada por los creadores posteriormente aglutinados en torno a la revista *Contemporáneos*, surgida en 1928 pero cuyo núcleo había venido realizando ciertas actividades y publicaciones desde antes. Todos ellos gozaron del favor del entonces secretario de Educación Pública, José Vasconcelos. Este apoyo gubernamental de algún modo dejó fuera de juego en la capital mexicana al estridentismo, que, sin embargo, según veremos, hallará una gran recepción en otras latitudes de la República.

Como se ha indicado, el segundo manifiesto estridentista se proclamó en Puebla, exactamente dos años después de *Actual* n.º 1, es decir, el 31 de diciembre de 1923.<sup>8</sup> En este periodo el estridentismo había ido calando hondo y tomando fuerza. De hecho, su origen poético se vería pronto enriquecido por la suma de creadores de ámbitos estéticos diferentes, todos ellos, eso sí, aupados por un activismo izquierdista.

Aquellas arengas y proclamas no se quedaron en mera teoría, sino que verdaderamente existió un trabajo constitutivo y un notable esfuerzo para renovar las artes y, al hilo de éstas, transformar la sociedad y la historia. Ética y estética caminaron, al menos durante algún tiempo, de la mano. A tal respecto cabe destacar en esta primera etapa del estridentismo los que fueron sus dos principales órganos de difusión: *Actual*, efímera revista publicada en 1922, y los tres números de *Irradiador*, editados entre septiembre y noviembre de 1923.<sup>9</sup> Prueba de la vocación internacional de esta vanguardia fue la inclusión del poema «Ciudad» de Jorge Luis Borges en el primer número de *Irradiador* –mismo ejemplar donde, por cierto, también aparece un caligrama atribuido a Diego Rivera–.

A Maples Arce se le deben los poemarios más sobresalientes de este periodo del estridentismo: *Andamios interiores: poemas radiográficos* (1922) y *Urbe: superpoema bolchevique en cinco cantos* (1924). En ambos casos hallamos una clara irrupción de la poesía de vanguardia en el panorama mexicano. En el intervalo de las dos publicaciones señaladas, en 1923, vio la luz otro libro referencial para el movimiento: *Esquina*, de List de Arzubi-

de. En todos estos ejemplos, la ciudad se convierte en metáfora de la modernidad, de la anhelada renovación social y política consustancial al estridentismo. A ello no es ajeno el gusto por el simultaneísmo, por la yuxtaposición de imágenes entrecortadas, o el ritmo ágil, incluso veloz, que adquieren las poesías aquí compendiadas, algunas de las cuales lucen nombres ciertamente significativos: «La nueva ciudad. A los obreros de México», «La metralla», «Hierro, acero y sexo», «Ciudad musical» o «La multitud» en los poemarios de Maples Arce; «Ángulo», «Cinemática», «Urbe» o «Estación» en el caso de List Arzubide.

El Café de Nadie,<sup>10</sup> como otrora el Cabaret Voltaire para Hugo Ball y sus secuaces, se convirtió en lugar de encuentro, de exposiciones, de tertulias y, por supuesto, de veladas artístico-literarias. Archeles Vela publicó en 1926 un libro intitulado del mismo modo que aquel cenáculo. En el primero de los tres relatos cortos que lo integran, se justifica así el nombre del Café de Nadie:

*«No soporta cierta clase de parroquianos, ni de patronos ni de meseros. Es un café que se está renovando siempre, sin perder su estructura ni su psicología. No es de nadie. Nadie lo atiende ni lo administra. Ningún mesero molesta a los parroquianos. Ni les sirve... Por esta peculiaridad somos los únicos que se encuentran bien en su sopor y en su desatención. Somos los únicos que no tergiversan su espíritu. Hemos ido evolucionando hasta llegar a ser nadie».*<sup>11</sup>

Entre aquellas veladas, quizá la más notable fue la que tuvo lugar el 12 de abril de 1924, cuyos participantes nos hablan de la diversidad estética y cosmopolita del estridentismo. Paradigmático resultó a este respecto que junto a las máscaras de Germán Cueto, que reclamaban el arte de los pueblos prehispánicos, se registrase la presencia del fotógrafo norteamericano Edward Weston, quien, además de haber colaborado con las publicaciones estridentistas, en dicha velada expuso una serie fotográfica basada en el fenómeno industrial, dando así apoyo gráfico a los versos que allí se leyeron, poesías donde la ciudad y el mecanicismo vertebraban los respectivos discursos, como de alguna manera también vertebrarían la razón de ser última de esta vanguardia.

Si bien, además del ya citado Maples Arce, en la primera línea del estridentismo podemos catalogar a Germán List Arzubide, Archeles Vela, Luis Quintanilla (Kyn Taniya), Salvador Gallardo, Miguel Aguillón Guzmán, Francisco Orozco Muñoz,

Salvador Novo, Carlos Noriega Hope y Humberto Rivas, no hay que obviar a aquellas otras personalidades que en diferentes momentos y con desigual intensidad participaron de esta vanguardia. Debemos hablar, pues, de algunos pintores vinculados a los inicios del muralismo, como Ramón Alva de la Canal y Fernando Leal; del grabador Leopoldo Méndez; del pintor galo Jean Charlot; del escenógrafo Emilio Armero o del escultor Germán Cuento. La fotografía estuvo presente de la mano del citado Edward Weston, y también a través de la italiana Tina Modotti. El estridentismo incluso terminó por aglutinar al mundo de la música: es el caso del entonces compositor en ciernes Silvestre Revueltas, hermano, por cierto, del ya aludido Fermín.

Esta conjunción de creadores de diferentes tendencias y latitudes mostraba no sólo la clara vocación interdisciplinar del estridentismo, sino también el gusto personal de Maples Arce por hallar puntos de encuentro y diálogo entre el arte mexicano y el de otros países, especialmente los relacionados con el ámbito americano. Tal aspecto se entendía como vía fundamental para la verdadera modernización de México. Esta inquietud fue constante en la trayectoria de Maples Arce. Tiempo después de la desaparición del estridentismo, en una alocución titulada *La pintura en América Latina*, emitida por la BBC en abril de 1944, afirmaba lo siguiente:

*«Sabido es que la única forma de conocimiento serio del arte consiste en la observación directa de las obras originales. Y la falta de esta jamás puede suplirse por los medios gráficos y de reproducción que sólo deben considerarse como medios auxiliares de divulgación. Pero, concretamente en lo que toca a América Latina, es verdad que la personalidad pictórica de algunos países es conocida y apreciada por los otros, pero no existen relaciones directas, ni intercambios artísticos. Y yo quisiera aprovechar la onda de la BBC para proponer la iniciativa de que se envíen periódica y regularmente de unos a otros países exposiciones que realicen su función social y estética de establecer contacto directo entre la obra de arte y el espectador lejano».*<sup>12</sup>

Se ha hablado de pintura y de fotografía; lo cierto es que la poética estridentista quedará determinada por dichas relaciones. Los poemarios del estridentismo resultan tremendamente visuales, se patentiza la influencia que sobre ellos ejerció el facetado cubista o el divisionismo futurista. La esquina, los ángulos, la yuxtaposición, tan en boga en la pintura de aquel momento, se convierten

en piedra angular para unos versos que, precisamente a partir del simultaneísmo, generarán nuevas imágenes.

A propósito de la poética de List Arzubide, Francisco Javier Mora ha afirmado: «A veces, las imágenes se yuxtaponen con extraordinaria solidez formando un entramado metafórico creado con la intención de simultanear determinados estados emocionales que suscita la gran ciudad». <sup>13</sup> Y precisamente Mora, a partir de la poesía listiana, establece unos parámetros que bien pueden definir algunas de las características más notables de la lírica estridentista, sobre todo cuando señala las *técnicas antipoéticas*, como el uso de números y abreviaturas, el empleo de recursos tomados de los anuncios periodísticos o la frecuencia de extranjerismos. <sup>14</sup>

La ciudad fue el *leitmotiv* de todos estos escritores y creadores. La megalópolis como emblema de la contemporaneidad, como imagen de una nueva sociedad y de unos renovados postulados políticos y culturales, llegará a su eclosión en lo que podríamos identificar como el último periodo del estridentismo, es decir, cuando la actividad del grupo se traslada hasta la capital del estado de Veracruz, Xalapa.

Fueron varios los hechos que precipitaron la conversión de la capital veracruzana en la capital del estridentismo. Ya se ha hablado del papel que ocuparían los *Contemporáneos* en la Ciudad de México y de la consecuente dificultad para que los estridentistas tuvieran la necesaria presencia y repercusión social, también en cuanto al activismo ideológico se refiere. No olvidemos que ambas dimensiones son fundamentales para entender la verdadera vocación que esta vanguardia tiene como agente transformador de la Historia.

A lo dicho no fue ajena la situación del alma mater del grupo, Manuel Maples Arce, quien, concluidos los estudios de Derecho, regresaría a su tierra de origen, Veracruz, en 1925. El mismo año, por cierto, se proclamó el tercer manifiesto estridentista en Zacatecas, en esta ocasión firmado por Salvador Gallardo, Guillermo Rubio, Adolfo Ávila Sánchez y Aldegundo Martínez.

De la mano del gobernador de Veracruz, Heriberto Jara, Maples Arce fue nombrado juez de primera instancia. Poco tiempo después, en 1926, llegaría a ocupar el puesto de secretario general del Gobierno del estado de Veracruz. Qué duda cabe de que a partir de este momento el estridentismo contaría con el apoyo del gobierno de dicho estado. Por ello no es extraño que Maples Arce fuese secundado en Xalapa por lo que bien

podríamos considerar el núcleo fundamental de este movimiento: List Arzubide, Gallardo, Leopoldo Méndez, Ramón Alva de la Canal, Enrique Barreiro Tablada, Eduardo Colín y Miguel Aguillón Guzmán.<sup>15</sup>

La consolidación de los estridentistas en Xalapa coincidió con el lanzamiento de su cuarto y último manifiesto, *Chubasco estridentista*, que tuvo lugar en 1926 en Ciudad Victoria, la capital del estado de Tamaulipas, en el marco del III Congreso Nacional de Estudiantes. El texto no dejaba de ser un homenaje a lo que este grupo había significado en la cultura mexicana. Pero, lo más importante, reparemos en que la iniciativa para la redacción de la proclama procedía no tanto de un grupo de intelectuales como del ámbito estudiantil. En efecto, la semilla del estridentismo había germinado con fuerza entre los más jóvenes. Bien es verdad que este movimiento fue fugaz, pero, de alguna manera, como demuestra el último manifiesto, la realidad estética y cultural mexicana tuvo un antes y un después del estridentismo. El interés generado posteriormente entre la crítica y la historiografía da buena cuenta de la inquietud que el movimiento comandado por Maples Arce despertó, y que, de hecho, sigue generando.

Ciertamente, puede resultar un tanto llamativo que una vanguardia que como tal se había opuesto al poder establecido terminara por aliarse con el mismo para seguir desarrollando su actividad. Sin embargo, no debemos olvidar el ya citado activismo izquierdista de todos sus miembros, activismo que comulgaba con los presupuestos revolucionarios y, por ende, con el gobierno jarista. Tampoco el estridentismo es excepcional en este sentido: recordemos la dispar labor política y social de los futuristas o de los dadaístas una vez concluidas sus respectivas actividades eminentemente artísticas y culturales.

Esta situación de aquiescencia estético-política, como afirma Joy Rashkin, tuvo una evidente repercusión social, hasta el punto de lo que la autora llega a calificar como «estridentización» del estado veracruzano:

*«La modernidad se reflejaba en elementos como la defensa de los derechos de los trabajadores; la centralidad de la educación pública, gratuita, racional, laica y activa; el rechazo al dominio ideológico de la Iglesia; y, en general, un programa de corte moderadamente socialista que asumía la posibilidad de racionalizar la sociedad a través de planificación y reformas legislativas, y de controlar, si no eliminar, los intereses capitalistas en beneficio de la mayoría».*<sup>16</sup>

El apoyo gubernativo del estado permitió que las actividades y, sobre todo, las publicaciones estridentistas se multiplicasen. Es en este contexto donde surge y se desarrolla el que se convertiría por el momento en el principal órgano difusor del estridentismo tanto a nivel artístico como a nivel político: la revista *Horizonte*, de la que se llegaron a publicar diez números entre abril de 1926 y mayo de 1927. En sus páginas, evidentemente, se insertaban poemas estridentistas, así como textos pertenecientes no propiamente a autores ligados a esta vanguardia pero sí considerados por aquellos como verdaderamente modernos y renovadores. En las páginas de *Horizonte* fueron relativamente frecuentes también las reproducciones de obras de algunos de los pintores ya citados, ilustraciones que presentaban evidentes similitudes con la producción artística dimanada del cubismo sintético y del futurismo, amén de algunos aspectos del grabado expresionista; incluso determinadas imágenes ya preconizaban ciertos guiños hacia un ulterior realismo socialista. Desde el punto de vista de la proyección política del estridentismo antes comentada, en las páginas de *Horizonte* también hallaron acogida algunos textos sobre agricultura e industria, así como reseñas que abordaban algunas iniciativas gubernamentales de carácter social.<sup>17</sup> Evidentemente, ante los parámetros editoriales de esta revista y la vinculación del estridentismo con el Gobierno jarista se plantean ciertas dudas: ¿activismo, propaganda, estética...? Juzgue el propio lector.

Al margen de esta publicación periódica, es también ahora cuando surgen ciertos libros estridentistas de gran relevancia. Simplemente por compendiar algunos ejemplos significativos no citados hasta ahora, podemos destacar de Maples Arce *Los poemas interdictos* (1927) y el *Movimiento social de Veracruz* (1927), este último centrado más en la vertiente política del movimiento. Por su parte, Javier Icaza publicó *Magnavoz* (1926) y List Arzubide, *El viajero del vértice* (1927) y *El movimiento estridentista* (1926), primer ensayo que ofrecía una historia –personal y subjetiva, lógicamente– de esta vanguardia. En vísperas del traslado de los estridentistas a Xalapa, en 1925, había visto la luz el *Pentagrama eléctrico* de Salvador Gallardo.

Xalapa se convirtió durante este periodo en Estridentópolis, esa ciudad soñada, anhelada, en la que los estridentistas volcaban sus afanes estéticos y políticos. Las imágenes gráficas y poéticas de Estridentópolis nos retrotraen a aquella Città Nuova otrora proyectada por el arquitecto futurista Antonio Sant’Elia. A lo

largo del presente artículo se ha insistido en varias ocasiones en cómo la ciudad industrial y moderna se convierte en metáfora del ansia renovadora de todos estos creadores. Estéticamente, la urbe del estridentismo no queda muy lejos de los referentes futuristas o incluso de la belleza maquina de esa megalópolis que podemos encontrar en *Metrópolis*, célebre filme de Fritz Lang cuyo desenlace, además, tanto se vincula al activismo ideológico de los estridentistas.<sup>18</sup> Los medios de transporte, el cableado, los postes eléctricos, las antenas, las fábricas humeantes, la publicidad serán cantadas y loadas por las letras y la pintura del estridentismo como lo será esa masa compuesta por la clase obrera, la gran protagonista de esta urbe, y, por extensión, este orbe renovado. No vamos a insistir más en el protagonismo de la ciudad en la literatura estridentista, suficientemente estudiado por Aragon o Prieto González. Precisamente, la siguiente reflexión del último de los citados nos habla de hasta qué punto la ciudad será nexos y experiencia estética común para la producción pictórica y poética del estridentismo:

*«La literatura estridentista empezó a pergeñar Estridentópolis desde el primer momento, es decir, desde la aparición, en 1922, del poemario Andamios interiores, de Maples Arce, libro que tendrá un interesante eco plástico al año siguiente a través del cuadro Andamios exteriores, del pintor Fermín Revueltas. Andamios interiores es el primer libro de poesía mexicana sobre temática urbana y cosmopolita; poesía, por tanto, «acorde con los tiempos». La idea del andamio remite al mundo de la construcción, que no es privativo del medio urbano, pero los poemas se encargan de anclar esa actividad en la ciudad. El primero de ellos, «Prisma», expresa ya en el título el espíritu de la nueva urbe, puesto que la ciudad moderna «deviene prismática, caleidoscópica, eléctrica y veloz». El principio cubista de simultaneidad es un atributo de la urbe moderna: Esquina es el título de un libro de poemas de otro estridentista, Germán List Arzubide, pero es también una palabra que evoca una imagen de simultaneidad, puesto que «nos indica un punto en el espacio desde donde nos es posible percibir de una sola vez diferentes sensaciones».*<sup>19</sup>

En fin, Estridentópolis sólo fue un sueño que se desvaneció tras una serie de conflictos que avocaron al derrocamiento del gobierno de Heriberto Jara en septiembre de 1927, fecha que, consecuentemente, marca el fin del estridentismo como realidad y el inicio del estridentismo como mito.

En estas páginas tan sólo hemos querido ofrecer un acercamiento global al estridentismo sin la intención de ser exhaustivos, pues la intensidad de los acontecimientos históricos y estéticos que en tan breve espacio de tiempo generó esta vanguardia mexicana, así como la literatura historiográfica que ha generado *a posteriori* y que supera ampliamente en cantidad a la del propio Maples Arce, lo imposibilitarían.

#### NOTAS

<sup>1</sup> En adelante todas las referencias respecto a este primer manifiesto estridentista están recogidas en: <http://artespoe-ticas.librodenotas.com/artes/1571/manifiesto-estridentista-1921> (Consultado el 21/04/2016).

<sup>2</sup> Para el estudio del estridentismo, resulta de obligada consulta *El estridentismo: México, 1921-1927* (Schneider, Universidad Autónoma Nacional de México, México D. F., 1985).

<sup>3</sup> Precisamente, en el punto III del primer manifiesto estridentista, Maples Arce no sólo hace gala de ser un buen conocedor del ultraísmo, sino que incluso califica a Guillermo de Torre como «hermano espiritual».

<sup>4</sup> Mojarro Romero, Jorge. «Arqueles Vela, el estridentismo y las estrategias de vanguardia», en *Hipertexto n.º 10*, Universidad de Salamanca, 75.

<sup>5</sup> Mora, Carmen. «Notas sobre el *Café de nadie* de Arqueles Vela», en *Anales de Literatura Hispanoamericana n.º 26*, Universidad Complutense de Madrid, 1997, 266.

<sup>6</sup> Sobre el dadaísmo y el estridentismo, véase: Mojarro Romero, op. cit., 75 y ss.

<sup>7</sup> Un repaso por la revista *Ultra*, uno de los principales órganos de difusión del ultraísmo entre enero de 1921 y marzo de 1922, no deja lugar a dudas sobre la relación existente entre los principios estéticos y la renovación preconizada por el movimiento español respecto a los de la vanguardia mexicana (Cfr. edición facsimilar de la revista citada: *Ultra*, Visor, Madrid, 1993).

<sup>8</sup> Puede consultarse el texto íntegro de este segundo manifiesto en: <http://www.carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/carpetas-2/literatura/el-mundo-colonial-y-dependiente/manifiesto-estridentista> (Consultado el 3/05/2016).

<sup>9</sup> *Irradiador, Revista de Vanguardia* (Edición facsimilar, Colección Espejos de la Memoria, Universidad Autónoma Metropolitana, México D. F., 2010).

<sup>10</sup> Como bien informa Carmen de Mora, *Café de Nadie* realmente fue el nombre con el cual Ortega, un periodista de *El Universal*, rebautizó el *Café Europa*, sito en la avenida de Jalisco, hoy Álvaro Obregón, de la Ciudad de México (Mora, op. cit., 249-250).

<sup>11</sup> Schneider, Luis Mario. *El estridentismo: México, 1921-1927*, Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F., 1985, 8.

<sup>12</sup> Guión de la transmisión del 9-10 de abril de 1944 y del 12-13 de abril de *La Pintura en América Latina*; con Maples Arce, Gregorio Prieto, Sonia Araquistáin y A. M. Vargas (moderador); conservado en el Archivo de la Fundación Gregorio Prieto (AFGP, 23/3.1). En esta misma alocución, Maples Arce aprovechó para reclamar la labor de aquellos artistas que en su momento estuvieron vinculados al estridentismo: «Aunque los nombres que más han sonado son los de Diego Rivera, José Clemente Orozco, el esfuerzo de creación que ha llevado a la escuela mexicana a ocupar el lugar que actualmente tiene en el mundo ha sido compartido por otros muchos artistas, entre los cuales los hay de un valor consagrado como Alfonso Siqueiros, Alva de la Canal, Revueltas, Leal, Rodríguez Lozano, Fernández Ledesma, Díaz de León, Méndez, Ruiz Tamayo; y entre la generación más joven se destacan Salce, Dosamantes, Izquierdo, Guerrero, Gallván Cantú y Anguiano, por no citar más que unos cuantos».

<sup>13</sup> Mora, Francisco Javier. «El estridentismo mexicano: señales de una revolución estética y política», en *Anales de Literatura Hispanoamericana n.º 29*, Universidad Complutense, 2000, 264.

<sup>14</sup> Mora, Francisco Javier, op. cit., 271-272.

<sup>15</sup> Para el estudio de los estridentistas en Xalapa, así como para entender las repercusiones políticas y sociales de esta vanguardia, resulta de obligada consulta el siguiente trabajo: «Allá en el horizonte. El estridentismo en perspectiva regional» (Joy Rashkin, en *Revista LiminaR n.º 13*, Centro de Estudios Superiores de México y Centro América, México D. F., 2015, 90-101).

<sup>16</sup> Joy Rashkin, op. cit., 94.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p96 y ss.

<sup>18</sup> *Metrópolis* (Lang, 1927).

<sup>19</sup> Prieto González, José Manuel. «El estridentismo mexicano y su construcción de la ciudad moderna a través de la poesía y la pintura», en *Scripta Nuova n.º 398*, Universidad de Barcelona, 2012.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aragon, Milton. «Imaginarios sobre la ciudad: las significaciones imaginarias del espacio urbano en los manifiestos futurista y estridentista», en *Imagonautas. Imaginarios Tecnológicos n.º 3*, Universidad de Vigo, 2013, 40-51.
- Chouciño, Ana. «Balance de un año estridentista sobre el número 10 de *Horizonte*», en *Revista Lucense de Lingüística y Literatura n.º 8*, Universidad de Santiago de Compostela, 2002, 325-336.
- *Irradiador*, *Revista de Vanguardia* (edición facsimilar), Colección Espejos de la Memoria, Universidad Autónoma Metropolitana, México D. F., 2010.
- Joy Rashkin, Elissa. «Allá en el horizonte. El estridentismo en perspectiva regional», en *Revista LiminaR n.º 13*, Centro de Estudios Superiores de México y Centro América, México D. F., 2015, 90-101.
- Mojarro Romero, Jorge. «Arqueles Vela, el estridentismo y las estrategias de vanguardia», en *Hipertexto n.º 10*, Universidad de Salamanca, 74-81.
- . «Arqueles Vela, el estridentismo y las estrategias de la vanguardia», en *Hipertexto n.º 10*, University of Texas - Pan American, Edimburgo, 74-81.
- Mora, Carmen. «Notas sobre el *Café de nadie* de Arqueles Vela», en *Anales de Literatura Hispanoamericana n.º 26*, Universidad Complutense de Madrid, 1997, 249-257.
- Mora, Francisco Javier. «El estridentismo mexicano: señales de una revolución estética y política», en *Anales de Literatura Hispanoamericana n.º 29*, Universidad Complutense de Madrid, 2000, 257-275.
- Ortega, José. «El estridentismo, debut y despedida de la vanguardia poética en México», en M. Fuentes y P. Tovar (coords.): *Actas del congreso «A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollo, transformaciones»*, Tarragona, 2012, 159-164.
- Prieto González, José Manuel. «El estridentismo mexicano y su construcción de la ciudad moderna a través de la poesía y la pintura», en *Scripta Nuova n.º 398*, Universidad de Barcelona, 2012.
- Scheneider, Luis Mario. *El estridentismo o una literatura de estrategia*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México D. F., 1997.
- . *El estridentismo: México, 1921-1927*, Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F., 1985.
- Torres Mojica, Tarik. «El estridentismo: una mirada sobre la vanguardia literaria en México», en *Altextexto n.º 6*, Universidad Iberoamericana, México D.F., 2014, 20-32.

Por Alessandro Ghignoli

# EL DISCURSO LINGÜÍSTICO DE LA IMAGEN en la poesía uruguaya

*vers le blanc infini*

JEAN ARP

I

La idea de la percepción dentro del sistema kantiano no es otra cosa que la repetición de una visión, impresión, copia; un territorio del otro, un lugar que nunca es acontecimiento, sino reflejo de lo mirado. Puede ser que la percepción de lo visto sea entonces el signo dejado, la huella de un *faire*, de un hacer, de un hacerse; así que la experiencia de una visión es el proceso de esa mirada, su formulación imaginativa en acción; por esta razón mirar es leer, por eso mirar un signo visual que tiene la presunción de ser poema es el riesgo de una construcción paradigmática que impone un doble lector, el que ve y el que lee. Lector que debe llegar a alcanzar esa voluntad de verdad y esa voluntad de saber que Michel Foucault nos recuerda en *L'ordre du discours*; si, en nuestro caso, el lector «se plantea la cuestión de saber cuál ha sido y cuál es constantemente [...] esa voluntad de verdad que ha atravesado tantos siglos de nuestra historia, o cuál es en su forma general el tipo de separación que rige nuestra voluntad de saber, es entonces, quizá, cuando se ve dibujarse algo así como un sistema de exclusión» (1970/1999, 19). Si un lector sabe superar la diferenciación entre lo visual y lo verbal, podrá acercarse a una tipología de poemas en los cuales convive esta doble estructura del lenguaje para poder también saber leer el mundo en el cual se muestra.

En muchos poemas verbovisuales la imagen y la palabra se estructuran juntos, hay casos donde lo visual reenvía a lo verbal y

viceversa. Esto permite acercarnos a un poema de estas características con una epistemología que debe pasar por un estadio de pensamiento construido por imágenes y otro por uno verbal, es decir, una suerte de encuentro de líneas paralelas que se juntan en un punto en el infinito. Sólo la palabra *hecha* dentro de un alfabeto inscrito en la materia del mundo puede crear la *trait d'union* entre una imaginación que construye lo real y una imaginación entendida como forma de esa realidad. En esa geometría, lo verbovisual se extiende para coser la posible fractura de una *graphie* que había olvidado su etimología, su inicio, su doble significado de escritura y dibujo.

El poeta verbovisual utiliza un pensamiento poético que se mueve de forma fluctuante, y este pensamiento no se configura en una modalidad simplemente expresiva, sino que la búsqueda es hacia una *impresión* para señalar por lo menos uno de los múltiples sentidos. Entonces, la palabra verbovisual extiende sus confines, alarga sus huellas en significados y significantes hacia lugares más diferentes, se muestra a una lectura abierta –diría Umberto Eco (1962)<sup>1</sup> en poemas donde la palabra y la imagen se interrelacionan en contraste con la idea aristotélica de una contraposición entre el decir y su contradecir. Ahora el dictado es el de mostrar una lengua que sepa reconocerse dentro de sus certezas, en contra de los valores de la cotidianidad, de lo probable en pos de una visibilidad de carácter celaniano: «Sprich – / Doch scheide das Nein nicht vom Ja. / Gib deinem Spruch auch den Sinn: / gib ihm Schatten»<sup>2</sup> (Celan, 1998, 230); y en esa «sombra» reencontrar el lugar de un secreto, el espacio de una iluminación, la zona de una endíadís: de dos en uno.

Si es cierto lo que afirma Louis-Jean Calvet en su más que famoso estudio *Histoire de l'écriture* sobre lo pictórico como sistemas compuestos «con cierta capacidad de perduración, de resistencia al tiempo o capaces de salvar el espacio. Es decir, que lo pictórico está vinculado a una función particular, incorporado a la función de expresión o de comunicación (y pudiendo en ocasiones elevarse por encima de ellas): *asegurar la conversación o la perennidad del mensaje*. [...] Lo pictórico encuentra su sentido en lo relativo a la distancia o a la duración, puesto que deja alguna *huella*» (1996/2013, 20); el rastro dejado por una imagen, aquí lo entendemos como conjunto palabra-dibujo, va más allá de un tiempo coevo para asegurarse unas ilimitaciones temporales; si un hispanófono de hoy en día no escribe como Cervantes, o un italiano no se expresa de la misma manera que un poeta del *Trecento* es porque lo verbal admite una continua transformación de sus estructuras gramaticales con sus relativos cambios también

en función comunicativa. Es cierto que los poemas verbosuales de la Edad Media o del siglo XIX se diferencian de los de hoy debido a un desarrollo de las conformaciones sociales, pero en nuestra contemporaneidad hay poetas que recuperan de manera sorprendente figuraciones de siglos anteriores y sin duda podemos afirmar que esas prácticas resultan todavía legibles.

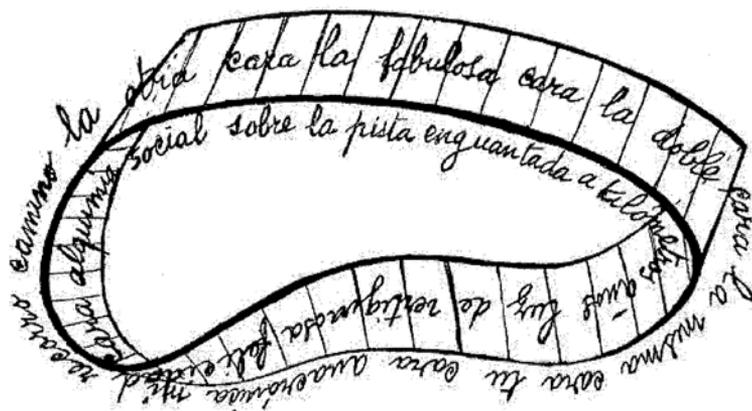
Las imágenes icónicas,<sup>3</sup> es decir, relativas a signos visibles de una realidad, de la poesía verbovisual uruguaya<sup>4</sup> se especifican en distintas modalidades a lo largo del siglo XX y XXI. Nosotros intentaremos analizar, dentro de un espacio relativamente breve, algunos poemas que adoptan como característica principal la doble formulación de ser mirados y leídos. Cada poema mantiene una duplicidad que impone al lector una visión para la imagen y otra para la palabra.

## II

Uno de los poemas más interesantes en este sentido es el que aquí presentamos de Amanda Berenguer (1921-2010). En él podemos notar cómo la circularidad de la cinta poemática reenvía a una lectura infinita, volvemos de esta forma a lo que anteriormente señalaba Calvet; su presencia deja un rastro de permanencia que no tiene posibilidad de un fin. La duplicación de lo verbal impone una mirada de conjunto, un movimiento casi imperceptible entre la línea superior y la inferior para obligar al lector a una inmersión en el poema que mantiene todas las características de una semiosis ilimitada. Además, la lectura izquierda-derecha lleva a un *continuum* derecha-izquierda para una re-construcción de una práctica lectora del clásico poema verbolíneo.

Así, Amanda Berenguer nos brinda con este poema la posibilidad de no salir de ese encuentro entre la mirada y la palabra verbovisual. La elección de salida es completamente autónoma, es el lector quien decide cuándo dejar el poema; la poeta cambia así una de las relaciones temporales entre quien lee y el poema, dejándole plena libertad de relación con la escritura. Esta libertad supera a las futuristas *parole in libertà*<sup>5</sup> para convertir la fruición en una personal elección temporal de lectura. El círculo sigue, puede ser recuperado a disfrute de quien mira y, por supuesto, lee. El tiempo viene devuelto a una suerte de atemporalidad, a una permanencia, a una nueva culturalización del espacio, porque –como nos recuerda Foucault– el espejo es el lugar de una utopía, de una ausencia, pero que en el juego de reenvío de una imagen dentro de ese espacio se convierte en una heterotopía, es decir, que me descubro donde no

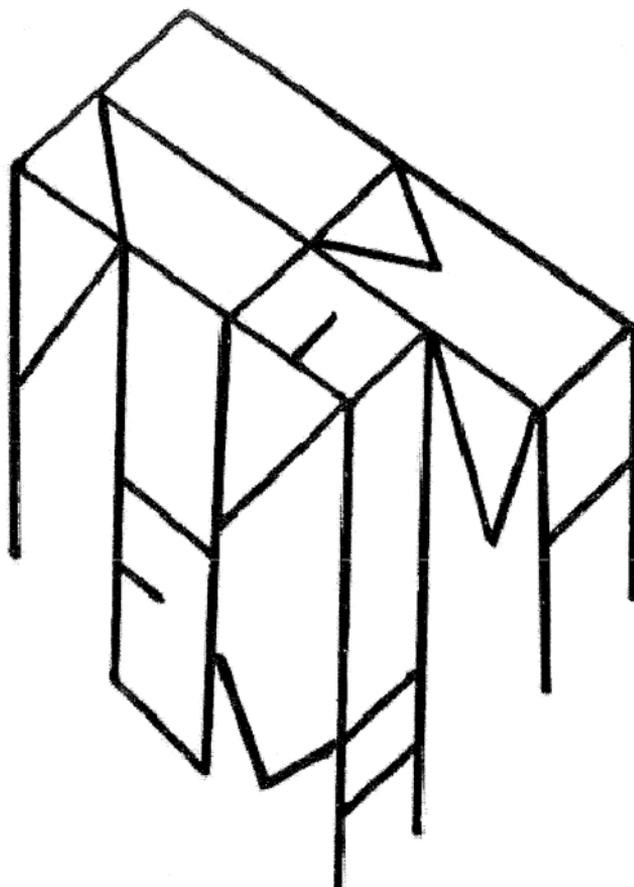
estoy, donde no soy, y ese territorio es también el lugar de un tiempo que en este poema ha encontrado su visibilidad, su iconicidad.



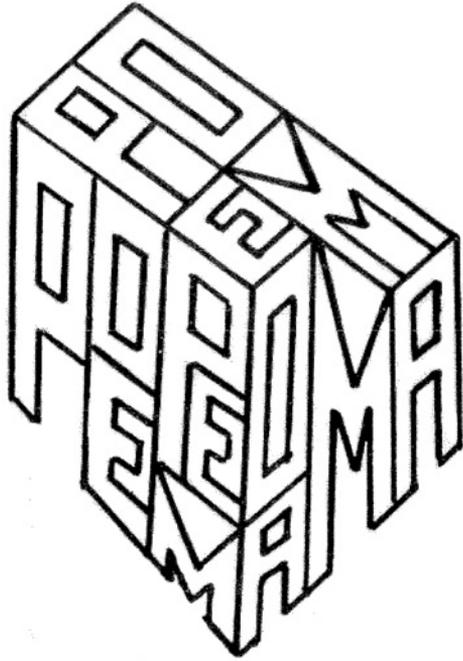
Amanda Berenguer

Otro poema que consideramos relevante para nuestra puesta en crisis de la relación imagen-palabra es una serie de tres representaciones visuales de un texto con una base similar. Ruben Tani (1946), en esta construcción de carácter trigonométrico, nos propone una reproducibilidad que supera la visión benjaminiana de la pérdida del aura artística, lectura –la de Walter Benjamin– que quizás se resbala en una mala interpretación de la aureola baudeleriana; perder la aureola dentro de una ciudad cada vez más impositiva no significa perder también el aura. No es una casualidad que este texto múltiple, propuesto a la manera de un pop art cercano a Andy Warhol, se construya con la palabra *poema* en su formalización también de carácter cubista. Si en el texto 1 notamos una descarnificación del trazo, una suerte de exoesqueleto arquitectónico que deja al lector una mirada en búsqueda de un relleno, y lo deja con una sensación de falta, de carencia; en el texto 2 el autor satisface nuestras expectativas, las líneas asumen un grosor que pone de relieve una mayor visibilidad de la palabra. Si en el texto 1 podíamos configurar nuestro recorrido de mirada como dentro de un laberinto, no siempre fácil en la decodificación de la palabra, ahora vemos de manera más clara, notamos una cierta seguridad, una velocidad de entendimiento, aquí también nos parece acertado el juego sobre la temporalidad del poema por parte del autor uruguayo. Para

nosotros es también claro el intento de transformación del texto 3 en el cual la contraposición blanco/negro define una tridimensionalidad del conjunto poemático. El punto de vista que quiere mostrarnos Ruben Tani responde a la idea de una tercera dimensión, que aquí se hace más evidente aún. Una profundidad como alegoría de la importancia ontológica de la presencia de la poesía en el contexto social. Una figuración de tipo anicónica que quiere acercarse en un juego de proyecciones tridimensionales al lector para que sienta la escritura poética más próxima a su vivencia cotidiana. Poemas de configuraciones geométricas inexactas que nos recuerdan a artistas como Malévich o al grupo italiano Forma 1. Inexactitudes que no son otra cosa que el correlato de supuestas certezas utópicas con las cuales se fundamentan nuestras ideas del mundo y de nosotros en él.



Ruben Tani (Texto 1)



Ruben Tani (Texto 2)



Ruben Tani (Texto 3)

La corporeidad en lo verbovisual responde a una necesidad, o quizás a una estrategia que es impuesta por la representación humana y verbal al mismo tiempo. Ya la idea de figura sentada deriva de formas de la antigüedad como gesto de poder – pensemos en reyes o señores–; en el caso que aquí mostramos, el autor Carlos Capelán (1948), nos evidencia un cuerpo construido por una cultura de la modernidad. Cuerpo que es conjunto de trazos y palabras con un alto grado de significación contemporánea, lo que lleva el cuerpo acurrucado es el peso de todo un siglo de pensamientos sobre y en la contemporaneidad, la postura de un equilibrio inestable, nos prepara para una visión que conlleva una abducción de carácter semiótico; vemos, pero como nos recuerda Bergson, los ojos me permiten ver pero al mismo tiempo no ver; así que tenemos que recurrir a la idea de Pierce de la abducción, esa inferencia constituida por una ausencia nos lleva a imaginar una descodificación para dar sentido a la imagen. El silencio del espacio frontal, su espacio blanco conforman el conjunto; es parte de la imagen, es una construcción de lo imaginario que el poeta uruguayo nos impone, obligándonos así a una recolocación de una otredad en un discurso de creación continua. Ciertamente es que el símbolo del sol en lo alto del papel de un hotel donde el poeta ha inscrito su poema podría complicarnos las ideas en el caso de que interviniese de manera directa en el poema; quizás aunque el autor no lo hubiese querido, deberíamos contar con esa imagen externa a la voluntad de escritura del poeta, en el conjunto se añade así una figuración de doble forma, interna al poema y, quizás, externa al querer del autor.

Ahora bien, la otra figura corporal es una construcción de más compleja configuración, las palabras que circundan la imagen son nombres de países que padecen o han padecido guerras o sufrimientos. La postura erguida con un brazo en alto –¿para pedir ayuda?– nos propone la misma cuestión anterior: hablamos de ausencia, de un vacío que tenemos que rellenar, la imagen solar extra-dibujo podría convertirse en el elemento principal del conjunto poemático. Entonces aquella palabra «home» en la parte de abajo no es más que un sinónimo de «tierra», lugar sin nombres artificiosos, el lugar del individuo en el cual tiene que reconocer su territorio, su casa. Este poema de Capelán evidencia una dramatización (entendida como movimiento del poema en el cual el espectador ve y lee una teatralización más típica de una obra teatral), como en el teatro, en el cual la repetición nunca es idéntica a sí misma, siempre surge un cambio; aquí también te-

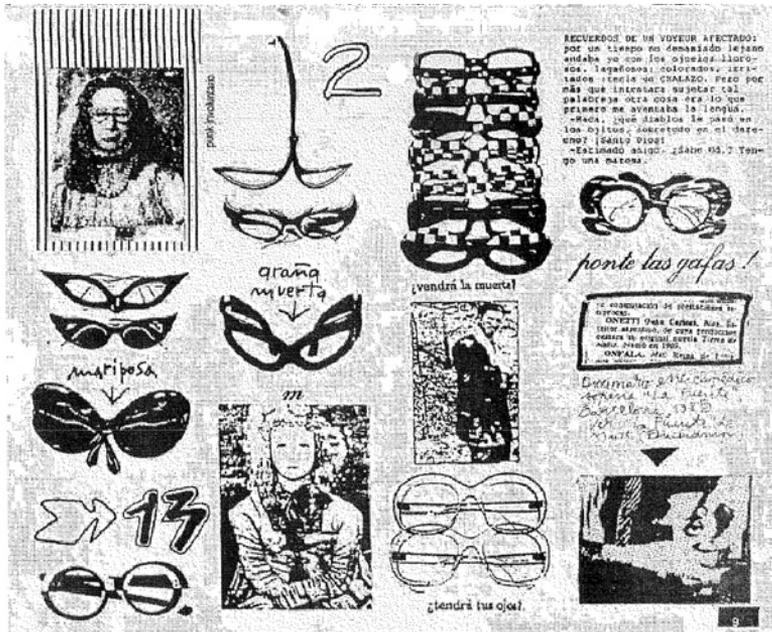
nemos al lector/espectador del poema en una personal y mutable realización escénica. En este poema notamos la acción del *poema*, es decir, su continua creación de una imagen que se refleja en la idea de quien mira, ya que como nos recuerda de manera dialéctica Emilio Lledó: «Si nadie escribe por escribir, todo escrito lo es para un lector» (1991/2013, 81). Allí su reproducción visual se convierte en una suerte de relato extático, pero con un éxtasis en una mutación dramática, en una alotopía<sup>6</sup> que trabaja sobre la imaginación del lector.



Carlos Capelán

Si hacemos nuestra la posible lectura marcusiana de la dimensión estética como la refundación de la Razón para llegar a la razón primaria, sin –por supuesto– ninguna renuncia a la razón en pos de una visión naturalista, notamos que hay autores que quieren evidenciar este postulado de una estética que pertenece tanto a los sentidos como al arte. Arte, en la óptica marcusiana, visto como una forma de emancipación del sujeto y de sus quehaceres. La representación artística de la imaginación, pero podríamos añadir también de lo imaginativo, constituye un área de libertades,

o –diríamos– de propiedades, si lo leyésemos a través del filósofo alemán del siglo XIX Max Stirner. Así que la representación de Gustavo «Maca» Wojciechowski (1956) en el poema que presentamos, define, a primera vista, una herramienta que permite al ser humano poder ver mejor, es decir, *ver* con unas gafas.



Gustavo «Maca» Wojciechowski

Poema que mira al lector, que ya no es sólo quien contempla la obra, sino también el que viene mirado por la obra misma. La línea de separación está anihilada; la cuarta pared teatral, desaparecida; el espectador es espectacularizado, es puesto en evidencia desde el poema que conlleva en sí momentos de literatura canonizada; por ejemplo, Cesare Pavese releído a través de unas gafas,<sup>7</sup> o el ojo de Buñuel que nos mira antes de su culturalización estética. Situaciones donde el medio artificial, para una más correcta visión, nos impone la reestructuración de lo vivido. Cada porción de literatura o de vida remite a otra porción literaria o vital. En la práctica, nos encontramos con una mirada que se mueve de un texto a otro texto, un entrecruzarse continuo donde el injerto no es sólo de tipo textual, sino una implicación por parte del lector en la decodificación del texto –cómo no, en este caso, de claro carácter barroco–. La tarea es, entonces, un mirar y leer todos aquellos pequeños elementos del espacio sinóptico,<sup>8</sup> que a

veces hemos podido considerar menos influyentes en la lectura. En nuestro caso las modalidades pueden variar, no hay orden jerárquico, una simple visión generalizada, presurosa del poema, nos permiten acercarnos de una manera polisémica al conjunto final. La relación poema/lector se basa entonces en un nexo de indudable carácter bilateral típico de la escuela bajtiniana; como nos recuerda Raman Selden: «La escuela de Bajtín no se interesaba por la lingüística abstracta [...] sino más bien por el lenguaje o el discurso como fenómeno social. El núcleo del pensamiento de Voloshinov era que las “palabras” eran signos sociales, dinámicos y activos» (1985/1987, 25); en nuestro caso, la red interpretativa del poema es una relación dialógica que actúa sobre y con el intérprete para una edificación del discurso poético.

Marcos Wasem (1977), en el poema que aquí presentamos, nos propone un texto que, en el marco de una representación con una elevada aniconicidad, se construye en dos niveles: uno superior, donde se repiten las palabras «pentobarbital / pancuronium bromide / potassium chloride», y uno inferior donde la reiteración de la frase «Troy Davis is dead» nos prepara para una doble caracterización del poema. Una figurativa-discursiva y otra de fuerte carga social. Troy Davis fue condenado a muerte –¿asesinado?– por la justicia estadounidense; los cargos en su contra eran prácticamente nulos, lo cual evidencia la injusticia de un hombre negro acusado del homicidio de un hombre blanco. Wasem propone al lector una situación emocional de fuerte impacto, nos obliga a una reflexión sobre los acontecimientos, no nos permite una huida hacia pensamientos más livianos. La estructura del texto es parecida a una red que nos atrapa e impone buscar respuestas, o incluso buscar preguntas sin respuestas. El plano inferior con el nombre del asesino, que siempre se declaró inocente, es una reiteración muy cercana a un mantra que deja una impronta en la mirada-lectura; la frase, no cabe duda, con una sapiente formulación de dureza, sale de la página y entra en la retina para quedarse; todo eso se une a una menor repetición, pero con un grafismo más espeso que la poción mortal inyectada al hombre afroestadounidense. La lectura se desdobra, la sensación de circulación del mensaje, de una reiteración que incluye una reivindicación por parte del poeta, conforma un texto de indudable interés, no sólo desde un punto de vista de la escritura verbovisual, sino también de la poesía *engagée*, donde el compromiso con la defensa de las libertades y de la igualdad pone el lector frente a una duda –de un acontecimiento real desde el



icónico era la posibilidad de una significación que superaba el carácter alfabético. Si la imagen platónica tiene en sí un valor ideal que puede llevar la lectura a un lenguaje de tipo hermético, en el caso de la idea viquiana el hablar sin palabras nace de un gesto natural, el del hombre que busca una comunicación quizás menos trascendental y donde lo visual precede a lo sonoro. También el filósofo alemán Johann Gottlieb Fichte mantuvo con rasgos distintos esta idea en el estudio *Von der Sprachfähigkeit und dem Ursprung der Sprache* (1795), cuando se preguntaba por el paso de lo visual a lo fónico: «En el lenguaje original, pronto tuvieron que cambiar sensiblemente los signos para el oído» (1795/1996, 31), es decir, lo visual, desde su perspectiva, era precedente a la expresión sonora de la palabra. Para Fichte, el sonido de la palabra nace del elemento icónico.

El pequeño recorrido sobre los autores uruguayos que hemos presentado nos brinda la posibilidad de afirmar que mantienen una formulación viquiana en sus propias representaciones. Si bien es cierto que la idea del filósofo napolitano era acercarse a unos mecanismos de representatividad en contra de presuntas verdades oscuras y escondidas, su prioridad era no buscar significados enigmáticos y ambiguos, sino mostrar cómo la comunicación visual puede ser y es una forma natural de transmisión de procesos comunicativos; a nuestro entender, en la poesía verbosvisual de los autores aquí estudiados, y que podríamos extenderlo a otros operadores visuales que durante éste y el otro siglo trabajan y han trabajado en esta tipología poética, la idea de participación del lector, del espectador de la escritura, es buscada y encontrada. El gesto de la creación de la imagen reenvía a una gestualidad corporal. Es, entonces, primaria, mientras que la escritura verbal es una tecnología de la palabra, como nos recuerda Walter J. Ong<sup>9</sup> en su celeberrimo *Oralidad y escritura* (1982).

La manera de pensar y de comunicar mediante imágenes y palabras es sin duda una relación circular de reenvíos: de lo verbal a lo visual y de lo visual a lo verbal. Es entonces una forma mucho más directa, aunque un lector no acostumbrado a esta poesía puede tener una cierta falta de conexión; liberado de esquemas y *tecnologías*, el saber por imágenes –y aquí la palabra también puede mantener una configuración icónica– es más directo. Pensemos, por ejemplo, en el texto de Amanda Berenguer, que nos impone una suerte de juego lúdico que podría remitirnos a la infancia, la circularidad infinita es el movimiento de una mirada que busca palabras y que intenta leer más o menos correcta-

mente, como en la infancia se buscan palabras entre las conocidas para afirmar o decir, e incluso en algunos casos se reinventan esas mismas palabras; o, por ejemplo, en la construcción modular del texto de Gustavo «Maca» Wojciechowski, en el cual el orden ficticio de las imágenes está acompañado por palabras que intentan, en una suerte de acotación explicativa, ayudarnos a la comprensión de todo el poema.

Ahora bien, ¿no escribe el poeta versos que el lector intenta visualizar? ¿No piensa el poeta en la creación de una *imago*? Así construye su texto triplicado Ruben Tani, la palabra «poema» es una edificación de su propia palabra, un lugar tridimensional donde poder parar, estacionar –en el intento de imaginarnos su adentro, su interioridad– la conformación estructural del poema que se llama *poema*; la representación icónica está allí, en la reproducción no de una imagen dibujada a través de la palabra, sino en la idea de que la poesía misma es la construcción de una imagen. Este dominio del proceso por parte del poeta uruguayo nos parece que lo lleva a la máxima viquiana de llegar al lector con la vista y no con el intelecto, aunque, en el caso de Tani, el proceso de razonamiento esté por debajo de lo visual, ya que la visualidad se crea mediante la relación de lo visible con lo lógico.

Si damos por cierto que el cuerpo es nuestra manera de entrar en contacto con el mundo, en los cuerpos de Carlos Capelán sus posturas y sus entrelazos se mueven hacia fuera, hacia lo abierto, hacia la dimensión de una abertura originaria en la idea de Umberto Galimberti (1983), hacia el descubrimiento de lo maravilloso, del otro. Los cuerpos capelanos se exponen, salen a la búsqueda, sus intenciones no pueden quedarse en el interior del cuerpo, necesitan un espacio ulterior, ese lugar donde pensamiento y corporeidad se encuentran, donde el cuerpo se manifiesta en el reencuentro con los aspectos de una vinculación natural entre el mundo y la capacidad física del cuerpo que siente e interpreta la pluralidad de ese mundo. Así que la dimensión de la imagen del poema de Capelán es la lectura de un saber, de un nuevo conocimiento que pasa a través de una mirada más allá del dibujo, de los cuerpos; de esa forma nuestros ojos siguen hacia el espacio en blanco que las figuras contemplan, siguen donde el espacio es una reinención de la imaginación, hacia donde el cuerpo se vuelve a pensar en yuxtaposición con su alrededor en un *continuum* que pasa de lo interior hacia lo exterior, que no pasa a través de un alma

de tipo cartesiano, ya que –en nuestro caso– el medio es el cuerpo: sujeto y objeto del conjunto. Esta particular práctica verbovisual permite al lector poder entrar en una comunión entre lo fantástico y lo real, lo imaginativo y su pensamiento metafórico entendido como el principal lugar de una expresividad poética.

El espacio semántico del poema de Marco Wasem que hemos leído anteriormente nos remite a una doble pantalla de visualización: la escritura inferior y la superior, la repetición de lo verbal inferior y superior nos obliga a vehicular nuestra lectura a través de una mirada imaginativa que pueda dar plena libertad a la memoria de una historia, en nuestro caso, y a un ingenio que tenga las herramientas para descodificar el sentido del poema. Se advierte, por tanto, cómo la memoria y el ingenio son elementos recuperados, conscientemente o no, de un pensamiento icónico cercano a la idea de Giambattista Vico, ya que su reflexión nace siempre de una imagen no leída como abstracción del pensamiento, sino para alcanzar una visualización de la idea propuesta, como en el caso del poema de Wasem.

La simbología representativa de los poemas de nuestros autores es, entonces, algo más que una simple concepción racional de la imagen; estamos en una dimensión de esa imagen que supera la formulación de cuando entre el objeto y su representación no se tenía vigencia ninguna, ahora la postura es la de una reflexión con lo que se ha visto, se busca la unión entre realidad y pensamiento, entre lo verbovisual y el mundo; la intervención de la habilidad, del ingenio, prima sobre los aspectos meramente superficiales de las propuestas poéticas. El pensamiento sobre el poema pero también en el poema, y sobre todo desde el poema, crea una suerte de lógica de lo visible, como nos recuerda Noura Wedell: «Training in logic you tweak the frameworks of the spatio-temporal coherence of your world and its logical rules of verifiability»<sup>10</sup> (2009, 36); esa «verificabilidad» es, entonces, el desenmascaramiento de una sociedad que quería, y quizás ha conseguido, constituirse en una sociedad del espectáculo de debordiana memoria. Así, los autores tratados –juntos a muchos otros que aquí no hemos mencionado– reactivan en Uruguay propuestas poéticas aptas para una recuperación de la imagen también como construcción de la imaginación y de lo imaginativo dentro de un espacio de vivencia que interactúa entre sí para llegar a una *poiesis* definible como edificación de una realidad.

## CONCLUSIÓN

Como nos recuerda Juan Ángel Italiano en su antología *El ancho margen: muestra de la poesía visual uruguaya (1835-2015) + Poesía ilustrada*: «En Uruguay los trabajos críticos sobre la poesía visual son escasos. Libros de corto tiraje sin reediciones, artículos publicados en revistas impresas, algunos digitalizados, siempre difíciles de hallar» (2015, 6), lo cual nos da una idea de cómo la práctica verbovisual es una forma de escritura siempre compleja, sobre todo cuando tiene que alcanzar a un público que no es solamente el especialista. Además, si pensamos que la primera antología que intenta dar un cuadro de las operaciones poéticas de estas características en Uruguay es de 1986, al cuidado de N. N. Argañaraz, que lleva el inequívoco título de *Poesía visual uruguaya*, podemos ser conscientes de cómo se ha prestado, de manera injustificada, muy poca atención a una poesía de notable valor literario, desde nuestro punto de vista. En la contraportada de la antología se podía leer: «Se reúne, por primera vez, un sector de la producción poética de Uruguay ausente de los manuales de historia de la literatura y trabajos críticos actuales» (1986, s.p.). Ausencia que críticos y poetas cercanos a estas prácticas intentan colmar con exposiciones, libros y artículos. Cómo no recordar la importante labor de Clemente Padín, o la del italiano, pero afincado en Uruguay desde hace muchos años, Riccardo Bogliione, que últimamente ha recuperado poemas del siglo XIX en un artículo titulado «Figuras letradas: lo verbovisual uruguayo en el siglo XIX», y otros poetas y críticos que tienen especial interés en hacer hincapié en esta tipología de escritura.

No queremos entrar aquí en la eterna disquisición entre una poesía que no es aceptada por el mundo literario y una crítica artística acerca del mundo poético visual normalmente ausente –quizás por la difícil decodificación de sus particulares mecanismos comunicativos y estéticos–. En una antología sobre la poesía uruguaya publicada en Montevideo en 1994 al cuidado de Walter Rela y considerada, por lo menos en la época por el doctor Sergio Abreu Bonilla, ministro de Relaciones Exteriores de la República Oriental de Uruguay, como un «libro [que] se convierte en un invalorable vehículo de promoción cultural de la República», y «el Ministerio de Relaciones Exteriores cumple con uno de sus cometidos esenciales, el de promover la difusión de la cultura nacional. Sobre ella se asienta nuestra identidad como nación y buena parte de nuestra fuerza como país» (*apud* Rela 1994, 12). En dicha antología no hay ninguna mención a la poesía verbovi-

sual, lo que equivale a decir que la identidad de una nación no pasa a través de una poesía que se salga de los típicos esquemas de la escritura verbolineal, situación que desgraciadamente es compartida por muchas literaturas nacionales de otros países. Además, como hemos señalado, en 1986 ya se había publicado la antología de N. N. Argañarez *Poesía visual uruguaya*, es decir, ya se tenía conocimiento de una forma poética en la cual lo verbal y lo visual mantienen un espacio literario común.

Parece que las viejas vanguardias no han conseguido todavía reconstruir los espacios de definición de los aspectos de una poesía que sepa moverse entre direcciones más dispares. Si bien es verdad que la página se convierte en un espacio sinóptico, en el cual debo saber *leer* la mirada que articula una espacialización verbovisual, hay que centrarse en la narración o –desde una óptica semiótica– en una narratividad donde los paradigmas discursivos son de otra índole. Entonces, las hipótesis que necesito para la descripción de un texto verbovisual conllevan también interpretaciones de carácter cultural. Si aceptamos que las palabras tienen una dimensión que se configura en la cultura con sus significados, estamos ahora en la tesitura de ampliar esa dimensión hacia connotaciones que puedan ocupar espacios de realidades en perenne trasmutación de sus mismos significados, donde el conjunto palabra e imagen sea la estructuración del relato que da la posibilidad comunicativa del texto, de un relato nunca cercano a la fábula entendida como sucesión de acontecimientos bajo las convenciones temporales y causales, sino leído como entrelazos, saltos, conexiones más allá de un orden lineal.

En los poemas que hemos presentado a lo largo de este estudio hemos podido verificar, también en distintas épocas, cómo los autores utilizan un lenguaje que se funde en la idea de una *lengua* apócrifa; queremos decir que todas las fórmulas de *mise en page* apelan a una no autenticidad. Es obvio que aquí no entendemos por no auténtico el firmante de la obra, sino la idea de una escritura debida a circunstancias que van más allá de unas particulares situaciones personales. No tenemos lo ya dicho, lo ya visto, sino un particular *idioma* que se utiliza a sí mismo sin autoridades, sin certificaciones oficiales, sin supuestas obligaciones morales o literarias canonizadas; las imágenes verbovisuales que hemos analizado responden a una suerte de *Ursprache*, de lengua primaria, en el sentido de que los autores se mueven en plena libertad en contra de órdenes gramaticales o sintácticas prefijadas, en pos de un movimiento libre y dinámico, en la construcción de

una lengua de la modernidad, quizás de una modernidad en crisis, pero autores que han sabido y saben leer las contemporaneidades de su propia vivencia y de la nuestra. Afirmar la necesidad y la importancia de una poesía que sabe unir palabra e imagen en este punto nos parece superfluo, aunque sí creemos que la poesía visual uruguaya tiene autores y autorías suficientes para ser una de las más interesantes en el panorama no sólo hispanoamericano, sino también internacional.

#### NOTAS

- <sup>1</sup> En este sentido Umberto Eco escribe que las obras «si presentan quindi non come opere finite che chiedono di essere rivissute e comprese in una direzione strutturale data, ma come opere 'aperte', che vengono portate a termine dall'interprete nello stesso momento in cui la fruisce esteticamente» (1962/2009, 33).
- <sup>2</sup> «Habla – / Pero no separes el No del Sí. / Da a tu decir también el sentido: / dale sombra» (Traducción mía).
- <sup>3</sup> Nosotros entendemos la idea de icónico a través de una teoría semiótica que configura tres niveles de figuratividad que Gianfranco Marrone así divide: «Un primo *figurale* [...], un secondo sottolivello detto *figurativo* [...]; un terzo denominato *iconico* (dove tali figure vengono arricchite, per tocchi successivi, da dettagli sempre più minuziosi, sino a imporre un'interpretazione standard, canonica della figura)» (2011, 141).
- <sup>4</sup> No es nuestra labor en este ensayo hacer una propuesta histórica de la poesía verbovisual uruguaya, en este sentido reenviamos al lector a otros estudios que aquí proponemos en la bibliografía. Por ejemplo, no trataremos la obra del poeta Julio Campal, uruguayo de nacimiento, asturiano de origen, que vivió su juventud en Buenos Aires, y que en los años sesenta se fue a España, donde contribuyó de forma notable a que la escritura de vanguardia tuviese en la Península un mínimo reconocimiento.
- <sup>5</sup> En el manifiesto «Distruzione della sintassi – immaginazione senza fili – parole in libertà» (11 de mayo de 1913), Filippo Tommaso Marinetti escribía: «Il verso libero dopo avere avuto mille ragioni d' esistere è ormai destinato a essere sostituito dalle parole in libertà. [...] Nelle parole in libertà del mio lirismo scatenato si troveranno qua e là delle tracce di sintassi regolare ed anche dei veri periodi logici. Questa disuguaglianza nella concisione e nella libertà è inevitabile e naturale» (*apud* Davico Bonino, 2009, 125).
- <sup>6</sup> En otro lugar explicaba que la alotopía es la desviación entre lo verbal y lo icónico que se representa a través de una reinterpretación de lo que ya existe para definir un nuevo sentido (Ghignoli, 2014, 51).
- <sup>7</sup> La mirada pavesiana «En *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos* [...] alcanza una noble unidad poética –donde conju-

ga lo personal y lo literario– en un elevado canto al amor y a la muerte. Las experiencias de la vida desembocan en inolvidables poemas del amor trágico, paradójicamente dulce», dijo la escritora mexicana Elvia de Angelis (2003, 222).

- <sup>8</sup> Como señala Gonzalo Abril: «Propongo denominar *espacio sinóptico* a la forma cultural y cognitiva del espacio tipográfico. [...] Al hablar de "sinóptico" [...] trato de aludir con mayor precisión a una forma de experiencia visual, la visión sincrónica de un conjunto textual que no era posible con los discursos temporalizados de la narración y de la oratoria» (2003, 107-108).
- <sup>9</sup> Walter J. Ong nos recuerda cómo, por ejemplo, el alfabeto rúnico de la Edad Media, /futhark/, tenía una estrecha relación con el mundo de la magia.
- <sup>10</sup> «Entrenar la lógica permite mejorar las estructuras de la coherencia espacio-temporal de tu mundo y sus reglas lógicas de verificabilidad» (Traducción mía)

#### BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. *Imagen y palabra*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008.
- Abril, Gonzalo. *Cortar y pegar. La fragmentación visual en los orígenes del texto informativo*, Cátedra, Madrid, 2003.
- . *Cultura visual, de la semiótica a la política*, Plaza y Valdés, Madrid, 2013.
- Angelis, Elvia de. «La imagen humana», en Catalfamo, Antonio (a cura di), *Cesare Pavese: il mito, la donna e le due Americhe. Terza rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*, Santo Stefano Belbo (CN), I Quaderni del CE.PA.M., 2003, 213-224.
- Arp, Jean. *Jours effeuillés*, Gallimard, París, 1966.
- Argañarez, N. N., *Poesía visual uruguaya*, Zanocchi, Montevideo, 1986.
- . *Poesía latinoamericana de vanguardia: de la poesía concreta a la poesía inobjetal*, O Dos, Montevideo, 1992.

- Boglione, Riccardo. «Poesía visual uruguaya, todavía: adenda», en *La Pupila* n.º 12, 2010, 10-13.
- . «Estar en la tapa del libro: la vanguardia uruguaya alrededor vista a través de las carátulas (1925-1933)», en *La Pupila* n.º 24, 2012, 11-15.
- . «Figuras letradas. Lo verbovisual uruguayo en el siglo XIX», en *La Pupila* n.º 34, 2015, 18-23.
- Calvet, Louis-Jean. *Historia de la escritura. De Mesopotamia hasta nuestros días*, Austral, Madrid, (1996) 2013.
- Celan, Paul. *Poesie*, (a cura di) Giuseppe Bevilacqua, Mondadori, Milán, 1998.
- Cózar, Rafael de. *Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario*, El Carro de la Nieve, Sevilla, 1991.
- Davico Bonino, Guido (a cura di). *Manifesti futuristi*, BUR, Milano, 2009.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*, Castellet, Madrid, (1967) 1976.
- Eco, Umberto. *Opera aperta. Forme e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milán, (1962) 2009.
- Fichte, Johann Gottlieb. *Sobre la capacidad lingüística y el origen de la lengua*, Tecnos, Madrid, (1795) 1996.
- Foucault, Michel, *El orden del discurso*, Tusquets, Barcelona, (1973) 1999.
- Galimberti, Umberto. *Il corpo*, Feltrinelli, Milán, 1983.
- Ghignoli, Alessandro. *La palabra ilusa. Transcodificaciones de vanguardia en Italia*, Comares, Granada, 2014.
- . «Sull'avanguardia poetica ispanoamericana», 1-4, en *Diacritica*, 2015, 61-76.
- Ghignoli, Alessandro y Gómez Menéndez, Llanos (dir.). *Futurismo: la explosión de la vanguardia*, Vaso Roto, Madrid, 2011.
- Gómez Menéndez, Llanos. «L'arte di far manifesti y las publicaciones futuristas (1909-1920)», *cc: Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 12, Universidad Complutense de Madrid, 2007, 199-209.
- Italiano, Juan Ángel, *El ancho margen. Muestra de la poesía visual uruguaya (1835-2015) + Poesía ilustrada*, Ediciones del Cementerio (<https://archive.org/details/ElAnchoMargen-JuanAngellitaliano>).
- Jankélévitch, Vladimir. *Penser la mort?*, Liana Levi, París, 1994.
- Lledó, Emilio. *El silencio de la escritura*, Austral, Madrid, (1991) 2011.
- Marrone, Gianfranco. *Introduzione alla semiotica del testo*, Laterza, Roma-Bari, 2011.
- Padín, Clemente. *v+v. Lo verbal y lo visual en el arte uruguayo*, MEC, Montevideo, 1998.
- . *De la representación a la acción*, Ediciones al Margen, La Plata, 2010.
- . *Poesías completas*, Ediciones del Lirio, Ciudad de México, 2014.
- Rela, Walter. *Poesía uruguaya. Siglo 20. Antología*, Alfar, Montevideo, 1994.
- Satué, Enric, *Arte en la tipografía y tipografía en el arte. Compendio de tipografía artística*, Madrid, Siruela, 2007.
- Selden, Raman. *La teoría literaria contemporánea*, Ariel, Barcelona, (1985) 1987.
- Tomasello, Dario y Polacci, Francesca. *Bisogno furioso di liberare le parole. Tra verbale e visivo: percorsi analitici delle Tavole parolibere futuriste*, Le Lettere, Florencia, 2010.
- Vico, Giambattista. *Ciencia nueva*, Tecnos, Madrid, (1744) 2006.
- Wedell, Noura. *Direzioni dispari*, Cierre Grafica, Verona, 2009.





**Luis García Montero:**  
**«La poesía puede morir en los  
cambios de época, pero sólo con la  
intención de resucitar»**

*Por* Beatriz García Ríos

Luis García Montero (Granada, 1958) es poeta, ensayista, narrador y crítico literario. Profesor de Literatura Española en la Universidad de Granada, su primer libro de poemas publicado fue *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* (Premio Federico García Lorca, 1980). Otros de sus libros de poesía son *Égloga de dos rascacielos* (1984), *Diario cómplice* (1987), *Las flores del frío* (Hiperión, 1990), *Habitaciones separadas* (Premio Loewe y Premio Nacional de Literatura, 1994), *Además* (1994), *Casi cien poemas (1980-1996): antología* (1997), *Antología personal* (2001), *La intimidación de la serpiente* (Premio Nacional de la Crítica, 2003), *Vista cansada* (2008), *Un invierno propio* (2011), *Habitaciones separadas: 20 años sí es algo* (2014) y *Baladas en la muerte de la poesía* (2016). Entre otros libros de ensayo ha publicado *El sexto día: historia íntima de la poesía española* (2000), *Los dueños del vacío: la conciencia poética, entre la identidad y los vínculos* (2006) y *Un lector llamado Federico García Lorca* (2016). También es autor de las novelas *Mañana no será lo que Dios quiera* (Premio Gremio de Libreros al mejor libro de 2009), *No me cuentes tu vida* (2012) y *Alguien dice tu nombre* (2014).

**Me gustaría que este diálogo con usted lo situara como escritor en el presente, sabiendo que su presente, como el de todos, es memoria y, por lo tanto, está constituido de pasado. Pero me importa más qué piensa hoy, como poeta, cuál es su mundo actual. Usted es un poeta que, aunque diversificado en narración, ensayo y crítica, no ha dejado de escribir poesía desde su adolescencia. El poeta que se sienta hoy a escribir ¿es el mismo? ¿Lo es el teórico de lo poético?**

Situarse en el presente es siempre un modo de negociar con el pasado y con el futuro. No es malo sentir que sólo existe un presente perpetuo. La idea que elaboró Walter Benjamin sobre el ángel de la historia, esa que nos hace

sentirnos responsables de los crímenes del pasado, sirve también para situarnos como herederos en el presente. Me gusta la imagen del lector de literatura como un heredero, alguien que recibe los sentimientos y la vida de los autores que lee. El periodismo informativo crea audiencias, público. La literatura crea herederos.

Podría decir que tampoco creo en el futuro como un lugar que pueda separarse del presente. Me gustan poco los fines que se utilizan para justificar los medios, pero no creo en la autosuficiencia de los medios que no se proponen un fin desde su propia actualidad. La tecnocracia es un mal asunto. Bueno, veo que me voy por los cerros del tiempo... La verdad es que ponerse a

jugar con el tiempo es decisivo para una reflexión seria. La idea del tiempo es el mayor campo ético que tiene una persona para relacionarse con el significado de su presente y de sus pasos. Todo es memoria de nosotros mismos. Intentamos situar la justificación de nuestro vivir en la coherencia de nuestros pasos con el legado de esa memoria.

La coherencia no puede confundirse con el inmovilismo. Me aterran las personas que dicen con voz fuerte: «Pienso y siento lo mismo que hace 36 años». ¡Han perdido 36 años de su vida! Parece que no ha pasado nada a través de ellos. Yo publiqué mi primer libro hace 36 años. Me gustaría que mis búsquedas fuesen un ejercicio de coherencia, pero no de inmovilismo.

¿En qué ando ahora desde el punto de vista teórico? O sea, ¿cuáles son mis inquietudes como creador? Acabo de preparar una conferencia sobre la metáfora para responder a una invitación de la Cátedra Jorge Luis Borges en Argentina, en la Universidad de Litoral. Los cambios en la concepción de la metáfora entre el joven Borges (la audacia) y el Borges maduro (el recuerdo de los valores decisivos de la cultura humana) me permitieron pensar en mi propia poesía. El imperio de las realidades virtuales, la borradura de la identidad concreta en la abstracción de realidades paralelas, se inició con la pintura cubista y con la metáfora de vanguardia tal como la definió Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*. Los pilotos que bombardean Irak o Siria y confunden el objetivo con un videojuego no dis-

paran sobre un país de carne, hueso y piedra, sino sobre una realidad virtual. Por eso ahora me propongo escribir en un camino de vuelta. Ya que las metáforas poéticas fueron el puente que pasó de la historia real a la virtualidad, me gusta utilizar la poesía para hacer el camino en sentido contrario, en busca de la experiencia de carne y hueso. Supongo que este tipo de meditación ética y realista tiene que ver con libros anteriores como *El jardín extranjero* (1983), *Habitaciones separadas* (1994) o *Vista cansada* (2008), pero confío también en que el tiempo deje sus huellas y respete la edad de los poemas, permitiendo su evolución. No es justo pedirle a un señor de 60 años que corra como si tuviera 25. Lo que sí me atrevo a pedirle a mi poesía es que en su conciencia de representación y de artificio textual esté más cerca de los cuerpos de carne y hueso que de los modelos fotográficos de la publicidad.

**Usted es un poeta muy marcado por su origen geográfico, Granada, y por una figura tutelar inicial, Lorca, pero está lejos de ser un escritor de aire local. ¿Cómo combina el acento identitario y esa suerte de sentimentalidad transfuga de lo urbano?**

Tengo muy vivo el recuerdo del descubrimiento de las *Obras completas* de Federico García Lorca en la biblioteca de mi padre a finales de los años 60. Soy de familia numerosa y, como ocurría con frecuencia en las ciudades de provincia, mi padres reservaban un salón para las visitas, a salvo de las termitas infantiles. En ese salón estaba la biblio-

teca, así que entré en la poesía de Lorca como en un territorio sagrado escondido dentro de otro territorio sagrado. Creo que la propia poesía de Lorca me enseñó a no sentirme cómodo con el localismo.

Acepto con gusto la deuda lorquiana. Un escritor es ante todo un lector y no traiciono al adolescente lector que me hizo poeta por admiración. Me irrita llegar a Buenos Aires para que me digan que ya está bien de Borges. Me irrita llegar a Santiago de Chile para oír que Neruda no era tan bueno. O que me digan en México que Paz y Sabines están muy sobrevalorados. Quien no aprende a admirar a los grandes está condenado a medirse con los segundones. Con toda la humildad necesaria, conviene medirse con los grandes. Y a García Lorca lo he tenido muy cerca.

---

EN EL MUNDO GLOBALIZADO,  
TAN PELIGROSAS  
SON LAS NOSTALGIAS  
FUNDAMENTALISTAS COMO  
LOS VACÍOS DE SOLEDAD QUE  
IMPIDEN CUALQUIER ESBOZO  
DE COMPASIÓN Y CONCIENCIA

---

Hay una relación íntima entre Baudelaire y *Poeta en Nueva York*. La enseñanza de la ciudad para la poesía no es el adorno de los rascacielos y los inventos modernos. Se da, sobre todo, una experiencia del tiempo: la velocidad. Es decir, todo lo que se hace se deshace, no hay valores eternos. Las excavadoras hacen su trabajo igual que la historia hace el suyo. La mejor lec-

ción de una ciudad, por una parte, es que las identidades fuertes son una estafa, que los dogmas y los fundamentalismos están de más. Por otra parte, ningún territorio mejor que la ciudad en la que uno ha crecido para dialogar con el tiempo y tomar conciencia de uno mismo, para comprender entre lo que desaparece y lo que aparece ese mínimo de identidad que hace falta para decir soy yo y no diluirnos en la nada. En el mundo globalizado, tan peligrosas son las nostalgias fundamentalistas como los vacíos de soledad que impiden cualquier esbozo humano de compasión y conciencia. La identidad débil permite encontrar lugares habitables que nos devuelven un sabor a nosotros mismos. Hay algunos rincones de Granada en los que tengo la sensación extraña de haberme ido sin dejar de estar siempre allí.

Entre *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* (1980) y *Balada en la muerte de la poesía* (2016) hay un corpus poético variado y muy rico. ¿Era lo que quería escribir en el sentido más biográfico de ese querer? ¿Se identifica con ese recorrido?

Es posible que en la poesía pase como en otros aspectos de la vida. Uno sueña, imagina, se deja llevar por la ambición, por la voluntad de poder, por el deseo..., y luego se hace lo que se puede. A mí no me parece mal la ambición, creo que incluso es más sana que el miedo o la comodidad mediocre. Pero lo importante es acabar por negociar con la propia realidad y sentirse bien con uno mismo. Es más importante realizarse que triunfar. No hay ningún éxito que



asegure el bienestar de una ambición calmada. De nada te sirve ser Vargas Llosa si lo que quieres es ser Cervantes. En este sentido atravieso un tiempo de serenidad reconfortante. Sé que no voy a ser Borges, Machado o Juan Ramón Jiménez, pero estoy reconciliado con la poesía que he podido escribir. La verdad es que me siento coherente con el muchacho que quiso dedicarse a la poesía. Ya sé que las palabras *vocación* y *realizarse* parecen una cursilería en los tiempos devoradores que vivimos. Pero son una ayuda imprescindible para intentar vivir en tranquilidad con uno mismo.

Me identifico con el recorrido de mi poesía no porque sea lo que yo quería escribir, sino porque es lo que he podido escribir con honestidad. El eje desde los años 80 ha sido una apuesta por la poesía como medio de conocimiento de las

relaciones de mi conciencia con el mundo, a través de un lenguaje que no es la invención de un vocabulario raro, sino la utilización personal y matizada de la lengua de la sociedad en la que vivo. La poesía me ha enseñado que la verdad (y siempre escribo esa palabra con minúsculas) no es un punto de partida, sino de llegada. Por eso utilizo la escritura para hacerme dueño de mis propios sentimientos y de mis propias ideas. Me interesa la poesía que se plantea una pregunta decisiva: ¿qué digo cuando digo «soy yo»? O lo que es lo mismo: ¿qué digo cuando digo «soy hombre», «soy mujer»...? La idea de sujeto es una elaboración, los sentimientos son históricos, tanto como las constituciones políticas y las batallas, y por eso es importante el conocimiento que procura la poesía.

En mi último libro, *Balada en la muerte de la poesía*, me propuse plan-

tearme de una vez qué sentiría yo si se muriese la poesía. Llevamos mucho tiempo diciendo que son malos tiempos para la lírica, que no hay lugar para la poesía en este mundo mercantilista y utilitario. ¿Qué pasa si desaparece la poesía? Escribí el libro para vivir esa situación, asistí a la noticia en los medios de comunicación, que son los que fundan la realidad de hoy, fui al tanatorio, hablé con los amigos, pisé el cementerio y regresé a casa con la seguridad de que el día que se muera la poesía desaparecerá algo más que un género literario. La poesía condensa lo mejor del ser humano, eso que evita que nos convirtamos en una mercancía, en un objeto de usar y tirar. La poesía puede morir en los cambios de época, pero sólo con la intención de resucitar. Cada tiempo exige respuestas al ser humano.

**Si la poesía no está en las cosas y tampoco es aconsejable –creo que diría usted– ponerse poético, ¿qué estado hay que procurar para escribir poesía, para que se dé ese logro? ¿Es suficiente con conocer algunas de las reglas del género? ¿Hay algo más? Y, si lo hay, ¿qué es?**

Es verdad que me gusta advertir que los peligros de la poesía están en una mala comprensión de la propia poesía. Hay que tener cuidado con convertir las virtudes del género en sus defectos. La inteligencia sentimental es decisiva para la poesía; pero cuidado con convertirla en un acto de pedantería o erudición hueca. La sentimentalidad inteligente, capaz de indagar sobre ella misma, es decisiva para la poesía; pero cuidado

con convertirla en un espectáculo de cursilería, en un decir sensiblero. Todo eso convierte al poeta en una caricatura de sí mismo.

Los géneros literarios deben tener sentido del ridículo. Galdós ridiculizó mucho en sus novelas a los poetas de salón que, en medio de una sociedad positivista, se ponían a declamar en un lenguaje altisonante y a hablar de cosas que nada tenían que ver con la vida de la gente. Por eso no es raro que fuese uno de los primeros escritores que descubrió la importancia de Bécquer, lo que significaba la canción lírica como cambio retórico, una respuesta a la nueva velocidad del mundo. El pudor está con mucha frecuencia en las formas, no en hablar con sinceridad de lo que siente uno.

Antes, Beatriz, he hecho una alusión negativa a la burocracia. La técnica es indispensable, es el oficio, la artesanía. Para dedicarse a cualquier cosa conviene formarse, saber. Pero la técnica no es suficiente si uno carece de mundo propio, de una búsqueda personal del sentido. Creo muy conveniente conocer las reglas del género, como es muy conveniente conocer los fundamentos de un deporte o el saber de una ciencia. Pero luego hace falta talento. Hay días en los que las cosas salen mal por mucha técnica que se tenga. Hay obras en las que no aparece el talento. ¿Por qué? Pues resulta difícil saberlo. Pero yo creo que el talento se parece mucho a la emoción. Cuando una obra de arte consigue que nuestro interior llegue a un acuerdo con el mundo exterior, con lo que vemos fuera –casi siempre tan hostil–, surge la emoción. Del mismo

modo, hay coincidencias entre lo que un individuo siente y lo que siente la sociedad, entonces surge esa respuesta poética personal que condensa una forma de ser, una educación sentimental. A eso le llamamos talento, mundo propio, que es el mundo que los demás reconocemos porque estamos capacitados para reconocerlo.

Esto supone también una búsqueda, no existen obras importantes que se deban sólo al nacimiento o a nuestra naturaleza. Hace falta formación. Pero quien se acomoda a la técnica, quien escribe con soniquete, cortocircuita la búsqueda.

**Entonces, ¿no cree lo que han dicho algunos clásicos, que la poesía es un lenguaje dentro del lenguaje, un don, el lenguaje más originario en cuanto que no es discursivo y se apoya en el ritmo y la imagen?**

Pues la verdad es que me gusta oír esas cosas y me las creo, pero después de evitar confusiones. Creo que la poesía necesita un lenguaje exacto, sin trampas, que intente llegar al origen de nuestros propios sentimientos. Por eso es tan difícil encontrar un buen poema, aunque el poeta sea muy bueno, no escrito en su lengua materna. La poesía es un género que reclama la atención más intensa del lector, sin apoyo de intriga argumental. La música es decisiva porque aprieta las palabras y les otorga la sensación de verdad. Si falla la música se pierde el sentimiento de verdad, de estar diciendo lo que se necesita decir de forma inevitable, una de las grandes exigencias del género. Y las imágenes sirven para tensar los

poemas, para simbolizar el mundo en el que se vive, para crear un territorio compartido.

Todo eso es así. Pero la palabra *don* es peligrosa porque suele ocultar la parte de taller, de artesanía, de saber que tiene el género poético. Y la pureza del lenguaje se convierte en un peligro cuando se cae en la tentación de pensar que el poeta habla una lengua diferente a la lengua de la sociedad. Nuestras palabras son las palabras de la tribu, pero utilizadas de manera personal, buscando matices que suelen pasar desapercibidos. No se trata de inventar un idioma raro, sino de comprometerse con el lenguaje de todos para buscar un mundo propio. En el fondo es la gran metáfora del contrato social, el territorio en el que se juegan las cosas importantes, las relaciones entre el yo y los otros, entre la libertad y la convivencia, entre lo privado y lo público. Todo lenguaje es un hecho social que nosotros debemos habitar como individuos dispuestos a no diluirse en un todo. Pero de nada vale, es una quimera, pensar que se puede vivir al margen de una lengua compartida. Los márgenes forman parte también del sistema.

La historia de la poesía ha necesitado responder de forma constante a esta dinámica. Como los poetas estamos obligados a matizar, a elegir con cuidado las palabras, es frecuente que nuestro lenguaje empiece a separarse de los usos de la sociedad, empiece a ser pura arqueología. El género huele así a cerrado. Entonces la poesía encuentra mecanismos para abrir las ventanas, para dejar que entre el aire de la calle. Uno

de esos mecanismos ha sido siempre la canción.

**Una pregunta que contestó Eliot y citaron desde entonces muchos, y que ahora le hago a usted: ¿qué es un clásico?**

Creo que al pensar en los clásicos conviene tomarse en serio las palabras *respeto* y *exigencia*. Los clásicos merecen respeto porque forman parte de una tradición compartida. Nos vienen dados, y eso significa que hay un acuerdo anterior a nosotros, una experiencia de nuestros mayores, un saber hecho por los años y los siglos. Negarse por principio a mirar con respeto ese saber me parece insensato, una forma de renunciar a la memoria que ha consolidado una vida en común. Hay épocas, además, que le sacan mucho partido al analfabetismo. La nuestra es una de ellas. Cuando se habla de cambio de paradigma, de revolución tecnológica, de era digital, es muy fácil justificar el analfabetismo. No leo a Cervantes y me quedo tan tranquilo porque hay un cambio de paradigma. No me parece una forma sensata de afrontar el progreso. Así que respeto.

Pero también exigencia. El respeto no puede confundirse con el tradicionalismo o con el valor hueco de las convenciones. Los clásicos se mantienen vivos cuando los lectores los miran con sus propios ojos, los hacen suyos. La virtud de un clásico es negarse a convertirse en un documento, mantener su actualidad, dar respuestas a las preguntas del presente. Si pierden su capacidad del diálogo con el presente, las clases se reducen a un documento histórico, algo que nos ayuda a com-

prender el pasado, pero que dice poco de los interrogantes sobre la condición humana en una sociedad. Me parece cierto eso de que cada escritor o cada lector reescriben la tradición, porque necesitan habitarla con sus propias inquietudes. La literatura es un ejercicio hospitalario, nace del hecho de la lectura y por eso el lector es tan importante como el autor. Habitamos con nuestra vida lo que han escrito los demás, y las palabras más hospitalarias son las palabras del clásico. Se van acumulando sedimentos. Es difícil hoy leer a Góngora sin tener en la mirada un poco la lectura que de él hicieron los poetas del 27. Las emociones que despierta *ahora* un cancionero popular son inseparables de Juan Ramón Jiménez o Rafael Alberti. La tradición es una ciudad en la que uno reconoce edificios, pero también habitantes.

---

ME INTERESA PONER EN DUDA EL INSTANTE, SALIRME DE LA LÓGICA DEL USAR Y TIRAR, Y PARA ESO HAY QUE RECUPERAR LA DIMENSIÓN NARRATIVA QUE TIENE EL TIEMPO DE LA LITERATURA. RENUNCIAR A LA MEMORIA ES TAN NEGATIVO COMO DESPRECIAR EL PRESENTE

---

Estoy preparando ahora una versión de *La orestíada*. Para sentir vivo el texto se necesita a veces reconocer las diferencias de mundo entre Esquilo y nosotros. No se trata de hacer un pastiche o una farsa, pero sí conviene

tener en cuenta que hoy no tenemos tan claras las razones de Agamenón, que la gente civilizada está un poco hasta las narices de los dioses, que nadie debió matar a Ifigenia para calmar los vientos y que Clitemnestra no es tan mala como se supone. Poner del revés a Esquilo no tiene sentido, pero introducir el matiz de la propia mirada, exigirle al texto que comprenda el tiempo en el que vive, es lo que posibilita la vida de los clásicos.

### ¿Hay tensión entre historia y poesía?

Claro que la hay, y desde muchos frentes. No es raro que se entienda la poesía como el lugar en el que se alcanza una esencia al margen de la historia. Puede pretenderse desde el punto de vista conceptual, alcanzar la exactitud, aquello que casi no puede decirse con palabras porque no pertenece a la sociedad. Casi siempre responde a una sacralización de la idea del sujeto, a un creer que hay algo interior tan esencial y tan puro que está al margen del devenir histórico. Otras veces se busca el ideal sin historia a través de la melancolía y se funda un lugar en los orígenes que esté al margen de los conflictos de la historia. El libro de Svetlana Boym *El futuro de la nostalgia* es magnífico. Negarse a la historia es querer vivir en un lugar que no ha existido nunca o que ya ha desaparecido. Pero esos mecanismos acaban estrellándose con la realidad. Boym recuerda la historia del matrimonio de Kalinigrado que después de muchos años de exilio regresó a su tierra y se quiso lavar simbólicamente el rostro en el río. Las aguas contaminadas de ácido le quemaron la piel.

Las tensiones entre la poesía y la historia tienen el interés de hacernos meditar sobre la realidad. Por ejemplo, ahora vivimos una idea del tiempo fundada por la sociedad de consumo. Es la idea del usar y tirar, el prestigio del instante, la renuncia a la memoria. En las tradiciones poéticas contemporáneas hay muchas invitaciones a sacralizar el instante: la novedad, el esencialismo, la sacralización de la moda juvenil, la ocurrencia publicitaria que tanto éxito tiene en las redes del «me gusta» inmediato... Me interesa poner en duda el instante, salirme de la lógica del usar y tirar, y para eso hay que recuperar la dimensión narrativa que tiene el tiempo de la literatura. Renunciar a la memoria es tan negativo como despreciar el presente. Vivimos una situación en la que la poesía puede aportar sus sentimientos para recuperar la dimensión histórica del tiempo.

**Antonio Machado, un poeta muy querido por usted, pensaba que el arte de la poesía es el de rescatar los elementos de la realidad sin que perdieran su vivacidad temporal. «Palabra en el tiempo», es decir, con tiempo, que es el acento de lo vivo. También lo pensaba otro gran poeta que, como usted, fue machadiano, además de granadino, Luis Rosales. ¿Qué piensa de esto?**

Sí, Machado es una buena referencia a la hora de pensar las relaciones del tiempo y de la historia desde el punto de vista del corazón humano. Con un grupo de amigos, firmé un manifiesto al principio de los años 80 en el deseo de que la poesía buscara otra sentimentalidad.

dad. Entrar en democracia no era para nosotros votar cada cuatro años; era buscar una sentimentalidad diferente, alejada de la educación clerical de la dictadura. Y era cuestionar las formas de configuración de la sentimentalidad. Para eso nos sirvió mucho la reflexión de Machado sobre los sentimientos, cuando opuso la búsqueda de una nueva sentimentalidad a las innovaciones formalistas de la vanguardia. Me parece un buen terreno para unir palabras como *identidad, historia, poesía, meditación...*

La emoción del tiempo es el acento de lo vivo, en efecto. En los poemas, cuando uno se acerca a la realidad, debe tener en cuenta varias cosas. En primer lugar, que el arte necesita convertir lo anecdótico, lo coyuntural, en algo con significación más amplia. Se trata de crear sentido, y para eso hay incluso que elaborar el yo biográfico en literatura. Si escribo un poema de amor, lo de menos es lo que yo quiera a mi mujer. El reto consiste en que el lector ponga en actuación su propia experiencia amorosa. Debemos crear efectos. Por eso hay una segunda cuestión: escribir no es sentir o ver la realidad, es construir un texto en el que se produzcan efectos y en el que esté contenida la realidad. Lo que no está en el texto no existe en el poema, por mucho que esté en el corazón de quien lo ha escrito.

Admiro a Luis Rosales. Algunos libros suyos me parecen muy importantes en nuestra poesía: *La casa encendida, Rimas, Diario de una resurrección...* Su vuelta a la temporalidad no fue tanto una búsqueda de la historia, sino un

refugio sentimental que pudiera salvarlo de las contradicciones vividas en la Guerra Civil. Pero los resultados poéticos merecen admiración. Durante años, su conocida militancia en el franquismo hizo que se leyera con malos ojos la poesía de Luis. Después, las cosas adquirieron más objetividad y algunos poetas lo defendimos como maestro. No se trataba de convertirlo en un héroe de la libertad, como pretendió alguno de sus discípulos, porque eso es mentira. Se trataba de reconocer la calidad de su obra.

**Ha escrito no sólo poesía, sin duda el eje sobre el que gravita el resto de sus tareas, sino narrativa, crítica. ¿Es el mismo diálogo con su tiempo o es otro?**

Me parece que en el mundo de un autor siempre hay unidad, aunque los géneros sean diferentes. Por ejemplo, cuando se escribe poesía se está haciendo de forma inevitable un pensamiento poético, una toma de postura sobre lo que significa el hecho de escribir. Saber lo que se escribe es inseparable de saber desde dónde se escribe. No soy muy partidario de los poetas que se consideran elegidos de los dioses, simples mediadores de una verdad que no les pertenece. Por eso creo que escribir es inseparable de un cierto saber teórico. Lo que ocurre es que cuando escribo ensayo asumo los códigos de un género, que necesita exponer la argumentación y utilizar los deseos de objetividad. Y cuando escribo un poema busco encarnar esas ideas en sentimientos, convertirlas en historia viva.

También la novela tiene sus códigos. No es lo mismo dar una visión personal

del mundo en la intensidad de treinta versos que inventar una intriga y poner de pie unos personajes, cada cual de su padre y de su madre, con distinta edad, sexo, ideología. Son códigos distintos y creo que se equivoca el novelista que se pone muy poético o el poeta que se pone muy prosaico. Yo empecé a escribir novela por dos motivos. Estaba haciendo una biografía de Ángel González contando lo que él nos contaba a los amigos sobre su infancia, su niñez en la Guerra Civil y en la posguerra. Al utilizar la voz del ensayista perdía lo que más me emocionaba de la historia, la propia emoción de Ángel contando su vida como si todavía formase parte de su presente lo que había pasado en su niñez. Por eso decidí utilizar los recursos de la narrativa, para hacer que el lector viviera con él su historia.

El otro motivo es que llevo mucho tiempo escribiendo poesía. Mi primer libro lo escribí en 1979 y se publicó en 1980. La repetición de lo ya hecho es un riesgo. No me gusta repetirme. Por eso busco otras formas de escritura, que no sólo me permiten dedicarme a otra cosa, sino que me mueven por dentro y me abren nuevos horizontes poéticos.

Usted tiene algo que nace con el Romanticismo y se acentúa con las vanguardias, cierta pasión y servidumbre con el manifiesto, con la proclama teórica, una suerte de reflexión, admonición y moral que en muchos casos históricos ha servido para defender la propia tarea, para agrupar filas. ¿Ese agitador y teórico está más cerca del poeta o del hombre político que hay en usted?

Como poeta, sólo he firmado un manifiesto (que recuerde). Fue a principio de los 80, cuando quisimos crear el movimiento que buscaba Otra Sentimentalidad. Y tenía también una clara vertiente política porque se movía en el entorno del Partido Comunista. Fue una forma de explicar a nuestros camaradas, muy dispuestos siempre a llamarte revisionista, que la emancipación de la intimidad era un compromiso más conveniente y útil para la poesía que la divulgación de consignas. Un poema no es un panfleto (ni político, ni teórico, que también se han escrito muchos panfletos semióticos, helenistas, psicoanalíticos o de cualquier tipo).

---

ESCRIBIR NO ES SENTIR  
O VER LA REALIDAD,  
ES CONSTRUIR UN TEXTO  
EN EL QUE SE PRODUZCAN  
EFECTOS Y EN EL QUE ESTÉ  
CONTENIDA LA REALIDAD. LO  
QUE NO ESTÁ EN EL TEXTO NO  
EXISTE EN EL POEMA

---

Como ciudadano, sí he firmado muchos manifiestos. Sé bien que el papel del intelectual hoy en día es muy distinto a la hora de crear opinión. Un telediario bien manipulado genera más opinión que el mejor ensayo del mejor de los intelectuales. Por eso es un poco ridículo el papel del moralista que da sermones con el dedo admonitorio. He intentado hacer política dentro de las organizaciones políticas y en los movimientos sociales. Lo que sí me gusta es acompañar, dar compañía. Hay mucha

gente que tiene su lucha, que se moviliza en protestas sindicales, que defiende la sanidad o la educación pública, que trabaja en las reivindicaciones pacifistas o en la ayuda a los refugiados, que defiende unos medios de comunicación independientes... En fin, tantas cosas. Cuando me piden la firma, aunque no valga mucho la doy porque conviene dar compañía, reconocer el esfuerzo en la defensa de valores que respeto.

---

ME GUSTA DEFINIRME CON PARADOJAS. SOY UN OPTIMISTA MELANCÓLICO, UN ROMÁNTICO ILUSTRADO, UN DESESPERANZADO CON CONVICCIONES...

---

La totalidad de su poesía se podría ver como un diálogo entre lo más individual y lo colectivo, entre la sensación y la aprehensión de lo objetivo. No le oculto que a veces he percibido en ese diálogo un desgarramiento, por mucho que usted en muchas ocasiones parezca (tal vez me equivoco) mostrarlo como un hecho natural. ¿Qué me puede decir de esto?

Tiene razón, existe ese desgarramiento y lo considero una parte fundamental de mi poética. A veces, como cantaba Bola de Nieve, no se puede tener conciencia y corazón... Los individuos somos seres sociales porque nacemos y nos educamos en sociedad. No hay nada más social que la forma en la que aprendemos a decir «Soy yo». Desde el propio hecho del lenguaje, somos personas que habitamos por necesidad un espa-

cio social. A partir de ahí hay toda una dinámica de relaciones entre el yo y la realidad que son muy contradictorias. A veces el individuo se encierra en sí mismo, aislándose de lo que ocurre en el mundo, y diluyéndose en la fantasmagoría de la nada, y a veces el individuo corre el peligro de diluirse en la sociedad, en el todo, en los totalitarismos. La nada y el todo son dos formas de lo Absoluto que rompen nuestra libertad.

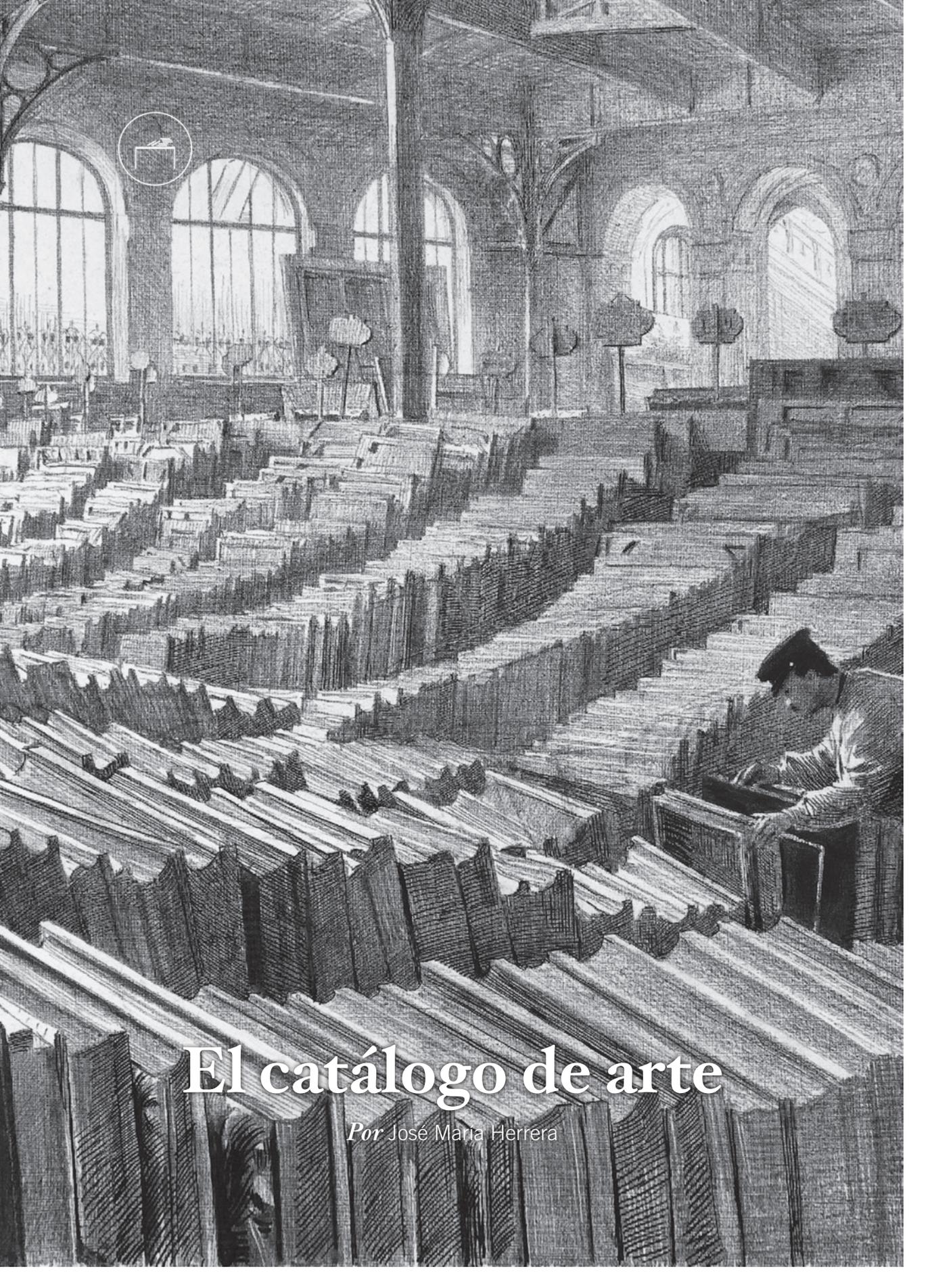
Creo que la conciencia es un espacio de frontera entre el todo y la nada. Mi poesía intenta situarse en ese espacio de frontera, luchando contra el cinismo y contra el dogma. Y, como en toda frontera, hay situaciones de tensión. Incluso hay momentos de desconfianza en el lenguaje, en su capacidad de dialogar con la sociedad. Dos libros, míos, *Las flores del frío* y *La intimidad de la serpiente* nacieron de esa desconfianza. Utilicé la canción lírica para contagiar el frío, el anonimato, la deshumanización, la sugerencia más que la meditación o el diálogo. Y en los otros libros, los que intentan el diálogo como *Habitaciones separadas* o *Un invierno propio*, siempre centra la conversación aquello que se ha perdido, la desgarradura de lo que no salió como esperábamos.

Creo que la unión entre los individuos y la sociedad es natural en el ámbito de la cultura. Pero como la sociedad está llena de desigualdades resultan naturales también el desgarramiento y las contradicciones. Me gusta definirme con paradojas. Soy un optimista melancólico, un romántico ilustrado, un desesperanzado con convicciones...

**Para terminar, ¿podría contarme cómo es un día ideal suyo, aunque todos sabemos que rara vez se cumple un día posible y feliz?**

Pongámonos en el mejor de los casos posibles. Suena el despertador sobre las siete. Desayuno bien. No tengo que salir a la calle, no tengo viajes ni compromisos. Así que me quedo en casa. Hago un poco de ejercicio en una bicicleta estática. Me ducho y me siento a escribir hasta las dos y media. Después de comer

algo que me recuerde a la cocina de mi madre, una buena siesta con amor. Organizo las horas de la tarde entre dos o tres lecturas (la clase que hay que preparar, el libro de poemas o la novela que tengo entre manos, la prensa...). Y luego salir al cine o a cenar, tomar unas copas y charlar con los amigos o con la familia. Éste es el plan ideal, pero soy incapaz de respetarlo con disciplina fundamentalista y acepto alteraciones. A veces una llamada de teléfono basta para sanarme.



# El catálogo de arte

*Por* José María Herrera

## LA ÉPOCA DEL *CONNOISSEUR*

Bernard Berenson no se había convertido aún en la última palabra sobre arte renacentista cuando un artículo suyo comentando la exposición de pintura veneciana organizada en 1895 por la New Gallery de Londres lo lanzó a la fama. Con la seguridad de un profeta investido por Dios, el joven crítico rechazó la autenticidad de buena parte de las obras exhibidas, incluidos treinta y dos de los treinta y tres tizianos orgullo de la muestra. El método para llegar a semejante conclusión lo había aprendido de Giovanni Morelli, historiador del arte italiano al que las atribuciones basadas en la tradición le parecían muy poco fiables. Su propuesta era confiar menos en la palabra de los antepasados que en el examen de los detalles inconscientes del trabajo artístico: la manera de pintar el lóbulo de las orejas o el drapeado de las telas, por ejemplo. Las huellas estilísticas, como las huellas digitales que acababa de introducir Galton en criminología, eran, a su juicio, las pistas de las que debía servirse el *connoisseur*, nombre bajo el cual se englobaba entonces a quienes, en virtud de su conocimiento o buen gusto, parecían capacitados para validar y valorar las obras de arte.

La figura del *connoisseur*, que los italianos llamaban *dilettante*, no era nueva. Desde que surgieron los primeros coleccionistas del Renacimiento, hicieron falta peritos capaces de distinguir a golpe de vista el cuadro correctamente atribuido del incorrecto, las imitaciones de los originales, la obra maestra de la mediocre, etcétera. Durante siglos este conocimiento fue inaccesible para los eruditos de cultura libresca. Las obras había que contemplarlas allí donde se encontraban, y esto

suponía no sólo costosos viajes, sino también relaciones variadas y selectas como las que podía tener, por ejemplo, Thomas Howard, conde de Arundel, a quien Walpole consideraba el padre de la afición al arte en Inglaterra. Es comprensible, pues, que artistas de renombre ejercieran tales labores para sus mecenas (recordemos el caso de Velázquez, quien viajó dos veces a Italia a fin de enriquecer la colección de los monarcas españoles) o que se ocuparan de ello representantes diplomáticos, individuos bien relacionados en un territorio que actuaban como agentes para sus compatriotas (en la Venecia del XVIII fue célebre el cónsul inglés Joseph Smith, marchante de Canaletto). La época dorada del *connoisseur* —que es también la del dandi—, defensor del buen gusto aristocrático frente a la vulgaridad burguesa, y del arte convertido en sucedáneo de la religión coincide con la vida de Berenson. Éste amasó una fortuna explotando su infalible golpe de vista (después se ha sabido que no tan certero ni insobornable como se pensaba), e igual le ocurrió a su principal rival, Roberto Longhi. Ambos desempeñaron el papel de expertos para los principales anticuarios de la época: sir Joseph Duveen y Alessandro Contini. La competencia que hubo entre ellos acabó, como era de esperar, en insinuaciones calumniosas sobre atribuciones falsas y presiones a fin de alterar los resultados de los peritajes, pero, a pesar de todo, y no existiendo estudios científicos capaces de sustituirlos, siguieron siendo la única referencia fiable a la hora de identificar y juzgar las obras. El caso de Max Friedländer, judío experto en arte flamenco y holandés que salvó la vida porque Göring necesitaba asesoramiento para organizar

su colección, pone de relieve cuánto se prolongó ese estado de cosas. El paso del estilo intuitivo –sustentado en el gusto y la experiencia personal– al proceder científico –representado por la Historia del Arte– llevó, en definitiva, tiempo y dio lugar a una larga fase intermedia de hibridación y solapamiento en la que los contornos no estuvieron en ningún momento suficientemente claros. Como escribió el propio Friedländer, quizá la encarnación suprema de esa transición, el historiador del arte es un *connoisseur* renuente y el *connoisseur* un historiador del arte a su pesar.

La historia del arte, como disciplina diferente de la estética, la crítica artística o las labores de *connoisseurs* y anticuarios, se remontaba a Winckelmann y tenía ya un pasado (Burckhardt, Wölfflin, etcétera), pero el interés científico y humanístico por el arte como reflejo de las sociedades no empezó a tener consecuencias hasta bien entrado el siglo xx. Centros como el Instituto Warburg, donde se reunieron multitud de materiales con vistas al estudio científico de la actividad artística, no fueron posibles hasta bastante tarde (se inauguró en 1926), y personajes formados allí, rivales del diletantismo estético (Saxl o Panofsky, por ejemplo), sólo comenzaron a ser influyentes tras la Segunda Guerra Mundial. Su pretensión de ir más allá de la emoción y la impresión sensorial, de trascender lo visual o meramente plástico para descubrir los ocultos significados de las obras, tardó en calar aunque, cuando lo hizo, imprimió un giro radical a la visión del arte cuyos efectos se sintieron inmediatamente en todos los órdenes, desde los museos, que dejaron de ser simples depósitos para convertirse en lugares de estudio, difusión e innova-

ción, hasta los catálogos, cada vez menos apegados a los problemas de orden material o técnico de las piezas artísticas y más interesados por sacar a la luz la compleja red de asociaciones a las que remiten. La creencia de que el arte constituye un testimonio privilegiado del paso del hombre por el mundo obligó, en fin, a admitir que el verdadero conocimiento no se reduce a una correcta atribución y que el buen gusto, arma secreta de los diletantes, no basta por sí solo, sino que hay que completarlo con un amplio y bien fundado saber.

#### HISTORIA DEL CATÁLOGO

Cuando Berenson saltó a la fama, el catálogo artístico ya existía, pero en forma de simple inventario. Éste podía ser más o menos detallado dependiendo de que se tratara de las obras de un museo, los títulos en venta de una galería (Durand-Ruel publicó en 1873 un catálogo en tres tomos con reproducciones de las pinturas que había en la suya) o los cuadros de una exposición (el que se hizo para el Salón de París de 1875 fue un éxito editorial). Lo que no existía entonces –y puede que Berenson, con las desastrosas conclusiones a las que llegaba en su artículo, acelerara su nacimiento– era el catálogo mezcla a un tiempo de elenco informativo y estudio científico. A fin de cuentas, el punto de vista que había dominado hasta entonces el mundo del arte no era el de la desinteresada complacencia de la que hablaba Kant, sino el de la codicia del coleccionista, y los coleccionistas no empezaron a sentir con urgencia la necesidad de asesoramiento científico hasta que no vieron peligrar sus inversiones debido a las dimensiones extraordinarias del fraude en el mercado artístico.

Éste, a fines del XIX, no era todavía esa cosa loca que es ahora aunque las posibilidades de ser engañado fueran similares. Por suerte para los coleccionistas, adquirir obras de prestigio, renacentistas o barrocas, seguía siendo entonces bastante barato y relativamente fácil. Iglesias secularizadas y familias venidas a menos favorecían una oferta inasimilable que mantenía los precios a raya. La contrapartida era un número extraordinario de piezas mal catalogadas, o sin catalogar, y de falsificaciones. Las secuelas de la Revolución francesa, cuando multitud de obras, sustraídas a sus legítimos propietarios, fueron puestas en venta sin criterio, eran aún patentes. El expolio sistemático organizado por Napoleón en los territorios conquistados y el caos posterior terminaron de embarullar las cosas. No es casualidad que los fondos italianos o españoles de los museos ingleses o rusos se constituyesen entonces, y que en ningún otro momento de la historia desaparecieran temporalmente tantas piezas de primer nivel (*El matrimonio Arnolfini* de van Eyck, propiedad real española, por ejemplo). Claro que, al igual que los coleccionistas compraron a bajo precio cuanto cayó en sus manos, también aceptaron sin discutir cualquier atribución. Marchantes avispaños aprovecharon la avidez burguesa por hacerse con los símbolos de la aristocracia para atribuir las obras en su poder a los autores más cotizados, una operación que a menudo consistió simplemente en manipular las firmas o en condicionar la cotización. Lambert-Jean Nieuwenhuys, anticuario belga que vendió a principios del XIX miles de cuadros procedentes del saqueo francés, probablemente haya ejercido con sus chanchullos e interesadas

atribuciones tanta influencia en la historia del arte como los sabios más prestigiosos.

Todavía un siglo después del maremagno provocado por la caída del Antiguo Régimen, masas ingentes de obras anónimas, mal atribuidas, manipuladas o fragmentadas esperaban hora para ser estudiadas, si no con espíritu científico, sí al menos conforme a los modernos criterios de los museos. El siglo escaso que estos llevaban abiertos (el Museo Real de pinturas, precursor del Prado, se inauguró en 1819) había contribuido sin duda a mejorar las técnicas de catalogación y restauración, pero los presupuestos eran escasos y los catálogos se limitaban a una información concisa sobre el autor, la fecha de ejecución de la obra y algún detalle sobre sus características físicas. Podría afirmarse sin temor a exagerar que estaban más cerca del acta notarial que de la ciencia, y, de hecho, eran una especie de escritura de propiedad, indispensable dado el carácter de botín de guerra que por aquel entonces seguía teniendo el patrimonio artístico. Quizá no sea del todo casual que el padre de la museografía, Dominique Vivant Denon, primer director del Louvre, dirigiera y supervisara el expolio artístico que llevaron a cabo por orden de Napoleón los ejércitos franceses. Conocido como *l'emballleur*, el empaquetador, fue el primero en exhibir las pinturas con un criterio racional (antes se colgaban en las paredes unas al lado de otras, sin pensar más que en el tamaño) y en entender la necesidad de disponer de catálogos razonados. Pero ni él ni nadie hizo entonces mucho más, probablemente porque tampoco se daba demasiada importancia a las obras, como atestigua la manera en que se concebía su restauración. Hoy exigimos al restaurador

que se limite a limpiarlas o preservarlas de cualquier daño, pero hasta la segunda mitad del siglo XIX lo usual era intervenir en ellas y retocarlas introduciendo incluso elementos inexistentes en el original. Si un restaurador eficaz a mediados del XX era el que conseguía borrar sus huellas; en la actualidad no se concibe una buena restauración sin un dossier fotográfico que documente paso a paso el proceso a fin de detectar cualquier ligereza, intervención abusiva o, por supuesto, fraude. Las obras de arte se han vuelto para nosotros tan sagradas que la primera regla es evitar lo irreversible.

El gran cambio en la naturaleza del catálogo tuvo lugar tras la Segunda Guerra Mundial y la derrota de Hitler, quien organizó un expolio similar al de Napoleón y, de hecho, creó una fuerza especial cuyo objetivo era apropiarse de los bienes culturales de los territorios ocupados (la ERR, Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg). Esta vez, sin embargo, los Estados intervinieron tratando de proteger el patrimonio y recurrieron para ello a los historiadores del arte en vez de los tradicionales *connoisseurs* omniscientes. Un trabajo científico concienzudo, riguroso y completo siempre será más fiable que cualquier apreciación subjetiva. Conocer la biografía de los artistas, sus fuentes estilísticas, su forma de trabajar y, naturalmente, analizar a conciencia las obras, los materiales utilizados en ellas, etcétera son los pasos previos para desterrar o al menos minimizar la arbitrariedad. Sin embargo, la consolidación científica de los estudios artísticos, ligada a la idea de que una obra de arte es la expresión más compleja, ilustrativa y duradera de una época, no supuso un freno para la falta de escrúpulos propia

del mercado: éste reaccionó rebajando, primero, sus exigencias («el objetivo del mercado –escribió Robert Hugues– es borrar todos los valores que puedan impedir que cualquier cosa devenga una *obra maestra*»), y explotando, luego, la idea de que el historiador profesional, académico, ha cometido tantos o más errores que el *connoisseur* (recordemos el gran escándalo que suscitó saber que Abraham Bredius, máximo experto en Vermeer, había dado por auténtica la falsificación de Hans van Meegeren de *Los discípulos de Emaus*, joya de la colección de Göring, y que esto llegara a saberse sólo gracias a la confesión del falsificador). Si los recursos de la tecnología –el estudio químico de los materiales, los rayos infrarrojos o las ampliaciones por ordenador– permiten ver detalles hasta hace poco inaccesibles, las categorías historiográficas, con su turbia carga ideológica (Boris Vian ironizaba a propósito de esto en un relato protagonizado por un arqueólogo que, emulando a Procusto, ajustaba el tamaño de las piezas que descubría al de las cajas donde tenía previsto transportarlas), resultaron a menudo una fuente de confusión mayor aún que los prejuicios subjetivos, las convenciones culturales o las limitaciones naturales de la sensibilidad. A la postre, y por mucho que esto disguste a los puristas, no queda otro remedio que reconocer que el mercado, con su codicia y falta de respeto por la verdad, también tiene su parte de razón, pues el arte no es patrimonio exclusivo de nadie, ni siquiera de los artistas o los sabios que se complacen desinteresadamente en su contemplación.

Tanto el mercado del arte como el estudio del arte y el arte mismo han cambiado mucho en los últimos tiempos. El papel

que éste desempeña en la sociedad, «la sociedad del espectáculo», es muy diferente del que desempeñaba en el pasado. Aunque salte con regularidad a la primera plana de los periódicos la noticia de cualquier subasta millonaria, la compraventa de obras es ya sólo una parte insignificante del tinglado. El negocio apunta en otras muchas direcciones, algunas incontestablemente nuevas. Gracias al turismo, por ejemplo, los grandes museos reciben millones de visitas y las ciudades donde radican, convertidas en destinos culturales preferentes, obtienen beneficios astronómicos. Las exposiciones atraen a tal cantidad de público que algunos han dado ya el paso hacia su explotación sistemática abriendo sucursales y franquicias. Tanto es lo que se pone en juego que no basta con exhibir colecciones permanentes, sino que periódicamente son organizadas muestras temporales, superproducciones destinadas a captar la distraída atención de un público ansioso de novedades. El lugar central que antes ocupaba el *connoisseur* es hoy del *curator*. Esta palabra que en Roma designaba a los funcionarios encargados de velar en nombre del Estado por asuntos particularmente delicados –la emisión de moneda o la vigilancia de los bienes de los prisioneros de guerra– ha llegado a nuestra lengua desde el inglés para describir el oficio de quien no simplemente monta una exposición y se ocupa de que cumpla sus objetivos –el tradicional comisario– sino que, además, expresémoslo así, hace arte con el arte. En su condición de intérprete altamente cualificado que pone en conexión obras diversas ofreciendo al espectador una visión de conjunto que difícilmente podría obtener sin su concurso, el *curator* reúne en sí las

calidades que antaño era privativas del historiador, el *connoisseur*, el coleccionista y el crítico. La forma en que realiza su oficio depende, naturalmente, de sus peculiaridades individuales y puede ir desde lo más encorsetadamente académico a la más original fantasía, pero, al margen de cuál sea su estilo personal, sus propuestas marcan hoy las condiciones en que el arte es comprendido y debatido. No es raro, por eso, que al *curator* se le exija poseer el golpe de vista del *connoisseur*, la sólida formación del historiador y la capacidad creativa del artista, todo ello supeditado a una comprensión profunda del sentido del arte, pues sus ideas, materializadas con el respaldo de una compleja red de instituciones, sirven de base para el debate público. De esa materialización forma parte esencial el catálogo, un documento que no sólo recoge los motivos e intenciones de cada muestra, sino que impide que ésta caiga en el olvido una vez clausurada, siendo el testimonio último del sentido que quiso darle quien la concibió.

#### EL CATÁLOGO COMO GÉNERO

Una historia exhaustiva del catálogo tendría que remontarse por fuerza a los inventarios de los coleccionistas. Estos existen desde hace siglos. Aunque fuera sólo a efectos legales había que dejar constancia del patrimonio. El testamento de Isabel la Católica es buen ejemplo de hasta qué punto podían ser exhaustivos este tipo de documentos. Pero no era sólo la realeza la que tenía interés en registrar adecuadamente sus bienes artísticos. En Venecia se conservan documentos notariales del siglo xv relativos a colecciones de varias familias patricias. A mediados del xvi, son los aficionados quienes sienten interés por describir las grandes colecciones. Marcan-

tonio Michiel, uno de los primeros *connoisseurs* con aficiones literarias, ofrece, por ejemplo, en su *Notizia d'opere di disegno* múltiples detalles sobre las obras de arte en poder de los Mocenigo, Contarini, Grimani, Vendramin y otras grandes casas venecianas. Aún más importantes por su influencia histórica son las biografías de artistas en las que se recopilan, describen y comentan sus obras: *Las vidas* de Vasari o *Las maravillas del arte* de Ridolfi, por ejemplo. Hablar en estos casos de catálogo es poco riguroso, pero se trata de precedentes dignos de mención. Igual ocurre con los libros o pinturas que contienen pinturas. El más célebre de los primeros es el *Liber veritatis*, cuaderno de dibujos donde Claudio Lorena reprodujo a lápiz y tinta cada pieza que pintaba, la fecha de ejecución y la persona que lo encargó a fin de combatir documentalmente las pretensiones de los falsificadores. En cuanto a los cuadros que contienen cuadros, por lo general exponentes de una colección ya existente, se trata de una tradición que se remonta al siglo xvi. Rubens y Jan Brueghel el Viejo, en la serie que dedicaron a los sentidos, representaron, por ejemplo, las obras más notables de la colección del archiduque Alberto, gobernador de Flandes. Este género de trabajos alcanzó mucha popularidad en los Países Bajos y tuvo numerosos practicantes: Willem van Haecht, el maestro de Rubens, un verdadero especialista en pintura de gabinetes; Brueghel el Joven; Gonzales Coques, etcétera. El que mayor renombre alcanzó fue quizá Teniers el Joven, conservador de la galería de otro gobernador de los Países Bajos (a mediados del xvii): Leopoldo Guillermo de Habsburgo. Teniers no se limitó a representar las obras señeras

de la colección, sino que publicó además un lujoso catálogo en papel, *Theatrum Pictorium*, donde se describen y reproducen en grabados miniaturizados por él mismo doscientas cuarenta y tres de ellas. El *Theatrum Pictorium*, primer catálogo *sensu stricto* de la historia, convierte a su autor en el padre remoto de la «curatoría». El género del museo pintado, el gabinete de pinturas o el taller del pintor disfrutó de predicamento hasta el siglo xix, cuando aparece la institución museística como tal. El virtuosismo de los artistas que lo practican alcanza cotas extraordinarias, destacando Giovanni Nannini, experto en galerías de cuadros con vistas de Roma y sus monumentos. Coincidiendo con el creciente interés por las ruinas y el desarrollo de las *vedute*, el catálogo visual fue desde el siglo xviii un objeto particularmente atractivo para los coleccionistas. Y continúa siéndolo hoy día, qué duda cabe.

El desarrollo del catálogo artístico como documento escrito (la ilustración era un lujo hasta que llegó la fotografía) estuvo vinculado lógicamente a las exposiciones de arte antiguo. Éstas se remontan al siglo xvii, cuando aristócratas romanos adoptaron la costumbre de exhibir en ciertas fechas señaladas sus colecciones de pintura en los claustros de las iglesias, pero sólo a partir del xix empezaron a elaborarse catálogos propiamente dichos. Los museos fueron los primeros en dar el paso. En el último que confeccionó Vivant Denon, ligado a la exposición de 1814 sobre los primitivos italianos y flamencos, no se limitaba a enumerar las obras expuestas, sino que trataba de conectar unas con otras y seguir, en lo posible, el desarrollo estilístico de los autores. Un año después, George Beaumont, futuro

fundador de la National Gallery, escribió su célebre *Catalogue Raisonné* para cuestionar las atribuciones de algunas de las obras exhibidas en la muestra que la *British Institution* dedicó ese año al arte flamenco y holandés. El texto, publicado anónimamente, era más un panfleto que un catálogo, pero su título constituye ya una verdadera declaración de intenciones. ¿Puede existir un catálogo que no se limite a ser un inventario de títulos? La historia del arte, con su aspiración a poner de relieve las referencias que tornan posible la comprensión de autores, escuelas y estilos, fue decisiva en este sentido. Desde su perspectiva, ya no se trataba sólo de separar las obras auténticas de las falsas, ni de prevenir sobre manipulaciones y retoques, sino también de aclarar los asuntos sirviéndose de toda clase de recursos. Es lo que se hizo en 1871 en Dresde cuando se confrontaron en una exposición la *Virgen del burgomaestre Meyer* de Holbein el Joven y la copia de Bartholomäus Sarburgh (entonces no se sabía que era una copia) a fin de establecer cuál era la original. Desde ese momento, el catálogo se vuelve cada vez más complejo. A las fuentes documentales que servían para garantizar una correcta atribución se van añadiendo meticulosas investigaciones científicas (fotografías, radiografías, análisis químicos de materiales y pigmentos, estudios del cuarteado de los colores con el tiempo, etcétera) y exhaustivos elencos bibliográficos. Todo esto agrega valor a las obras y convierte el catálogo en un producto doblemente interesante. Por un lado, se trata de un libro científico dotado del atractivo añadido de la ilustración; por otro, funciona como documento que pre-

serva la experiencia estética suscitada por una exposición.

En su condición de libro, el catálogo está a medio camino de muchas cosas: el ensayo, el estudio científico, la biografía, etcétera. Las fronteras entre los géneros se disuelven y esto lo convierte en uno de los productos editoriales típicos de nuestra época. Antes, cuando toda la información que contenían estaba directamente ligada a una exposición, el carácter documental primaba sobre cualquier otra consideración, pero hoy, gracias al abaratamiento de los costes de impresión y el fácil acceso a las imágenes, sirven también para ampliarlas, complementarlas y explicarlas. Frente a quienes creen que el catálogo debe ceñirse a su objetivo primitivo –si es el catálogo de las obras de un autor o de las piezas de una colección o un museo, incluir exclusivamente éstas; si lo es de una exposición, conformarse con registrar los títulos exhibidos, etcétera–, va abriéndose paso la idea de que, en su condición de libro, debe disfrutar de plena independencia y, por lo tanto, funcionar como un espacio de libre creación. De hecho, no es descartable que en un futuro sea frecuente encontrar catálogos de exposiciones nunca ejecutadas, proyectos de imposible realización debido al alto coste de reunir y asegurar las obras, pero que tendrían sentido por sí solos en la medida en que ofrecen una visión nueva de cualquier tema. El elemento creativo de los autores, apoyado en imágenes de las más diversas procedencias, prevalecería sobre todo. Los editores innovadores ya apuestan, de hecho, por este tipo de publicaciones ilustradas, quizá las únicas en las que el papel sigue teniendo ventaja sobre digitalización.



# El hombre leopardiano

*Por* Blas Matamoro



1

Entre 1817 y 1832 escribió Giacomo Leopardi las 4.526 páginas que constituyen su *Zibaldone di pensieri*. Como es sabido, no es éste el título de un libro sino el nombre del volumen encuadernado donde el poeta anotó sus reflexiones, comentarios, críticas, observaciones y cuanto más quiera enumerarse. No se trata de unos diarios, a pesar de recoger puntuales fechas. Poco y nada tienen de confidencial ni de crónica al día. Carecen de forma y esta carencia es su género.

Si de género se trata, me inclino a considerarlo por el lado de la música más que por el de las letras. Diría que se trata de una rapsodia textual y la rapsodia es, en efecto, el género musical de las piezas que no reconocen ninguna forma previa, que se conforman al hacerse. Se las suele asociar a fuentes regionales o pintorescas: rapsodia española, húngara, rumana, etcétera. Importa, y mucho, que se haya optado por una denominación que evoca a los rapsodas clásicos, poetas narrativos, capaces de relatos épicos. Un eco de grandes historias despiezadas y olvidadas hay en las rapsodias y también en los apuntes de Leopardi. No es un escritor de sonatas ni sinfonías sino de una rapsodia verbal. Inconclusa, como tantas otras célebres páginas de la música.

Podría decir al igual que Montaigne, fundador –cofundador con Pero Mexía– del moderno ensayo: «Je suis moi-même

le sujet de mon libre». «Soy yo mismo el sujeto de mi libro», siendo que sujeto es el agente, el que actúa, y el tema, el objeto actuado. De tal modo, según acontece en las rapsodias, donde hay un tema emboscado que se muestra de modo aparentemente casual para desaparecer y reaparecer, el sujeto que compone está a la caza de este tema en cierta medida esquivo y apresable. Para el caso de estas páginas, el hombre en tanto ser humano, esquivo y apresable a la vez, sujeto involucrado en el decir y, al tiempo, lo dicho por él.

Leopardi se pasó la vida lidiando con los sistemas de pensamiento establecidos, los filosóficos, sólo capaces –nada menos– de producir cosas con sólo nombrarlas, inventar cosas inventando nombres de cosas. Esta pelea enmascara la nostalgia de un perdido orden racional de las cosas, es decir, el colmo del sistema. Más bien, Leopardi luchó contra los sistemas que aspiraban a la filosofía de lo perenne, lo inmutable, pero aceptó proponer su propio proyecto de sistema, que no es un constructo sino una dialéctica, una gimnasia intelectual: destruir todo absoluto relativizándolo y absolutizar lo relativo obtenido para destruirlo por absoluto y así sucesivamente. Lo dicho, ni una sonata ni una sinfonía sino una rapsodia sobre tema a determinar por ese mismo enfrentamiento de modos igualmente musicales: el mayor es el absoluto y el menor, el relativo. En-

tre ellos, un juego de modulaciones por medio de esas tonalidades que la música denomina, justamente, relativas. El símil no es forzado. Leopardi era un melómano y ha dejado cuantiosas páginas sobre el acto de escuchar y la objetividad de las músicas, de muy especial inteligencia.

Ahora bien, ¿cuál es el lugar de la verdad en su discurso? Tal vez el que ocupa una exclamación: «¡Oh, infinita vacuidad de lo verdadero!». Un ideal inalcanzable, como todo lo vacuo, la definitiva y estática coincidencia del ser y la cosa en la palabra. Una de las decisivas desesperaciones leopardianas. Por eso, feliz es quien ignora la verdad y es éste un principio natural, algo dado, y reflexionar y querer saber hace desdichado al hombre moderno, por ejemplo, el mismo Leopardi. No puede dejar de dirigirse a esa tentadora vacuidad: «El objeto de la cognición es la verdad; el objeto de la creencia es una proposición creíble». Aquí se abre otra pregunta: ¿por qué quien no cree sigue discurrendo?

La respuesta yace en la distinción entre la verdad que tenemos por tal y las verdades en las que creemos, un efecto retórico, propio del arte de persuadir, lo que los antiguos retóricos, justamente, llamaron el arte suasoria. Alcanzar la verosimilitud, lo que nos parece verdadero aunque esencialmente no lo sea, que Leopardi ejemplifica en el orador Bourdaloue. Lo bello y lo bueno, por ejemplo, son convicciones que varían según lo hacen las distintas sociedades y que no existen como categorías universales, válidas para todos y para siempre. Por lo mismo, son contradictorias: conocer es asentir y discutir. «Lo verdadero consiste esencialmente en dudar y quien duda

sabe, y saber lo más que se puede saber». O sea, quien duda, al menos desde Descartes, quiere saber y no quiere dudar. Finalmente, según dirá Ortega a su tiempo, se instala a vivir en su creencia, que es convertir la idea en vivencia. La búsqueda de la verdad es la historia de las veracidades que construyen la memoria del ser humano.

Lo anterior desagua en la que es, quizá, la más fuerte categoría leopardiana: la *assuefazione*. En el epígrafe la he traducido por adaptación pero resulta ser bastante más compleja. Cuando se decide a definirla, Leopardi lo hace con la fórmula *seconda natura* (segunda naturaleza, algo que si bien no nos ha sido dado, nos damos a nosotros mismos como si fuéramos los Dadores, los iniciadores del don). En efecto, la *assuefazione* deriva de sí misma, a sí misma se funda y, en consecuencia, es absoluta, si por absoluto se entiende aquello que se desprende de todo y se sustenta a sí mismo. De tal modo, cabe hablar de una cierta naturaleza humana, distinta de la Naturaleza por excelencia, dentro de la cual actúa. Lo dicho, una naturaleza segunda. Por eso cabe decir que el hombre es un ser *assuefabile*, susceptible, conformable, cuyos talentos se adquieren por adaptación y costumbre. *Assuefarsi* es, en definitiva, aprender a ser humano. Con ello avanzamos hacia Ortega: a los hombres no nos es dado serlo sino que hemos de llegar a serlo.

La leopardiana *assuefazione* no es la simple acomodación a los cambios, siempre accidentales, de la historia, una mecánica adaptación a las innovadoras condiciones del ambiente, siempre accidentes históricos. Ser sensible a la no-

vedad y tornarla costumbre, norma de cultura, la cual condicionará, a su vez, a la costumbre adquirida, será el hábito del hábito y también la condición de su crítica. Este ejercicio adaptatorio constituye un cuerpo educativo que se infunde y difunde entre los humanos, de mayores a menores. El hombre es un animal que, como tal especie única, nada tiene de innato y todo debe aprenderlo. Sus adaptaciones se convierten en sistemas de normas –lo que hoy podríamos denominar cultura– que se objetivan y se transmiten por la enseñanza. A la vez, tienen siempre un espacio de apertura a la accidental novedad, que es reconocida, adaptada y convertida, a su vez, en habitual.

El hombre es un aprendiz de lo humano y lo es por excelencia y por ministerio de la palabra: Babel. No el lenguaje, anchísima abstracción, sino la palabra, es decir, la pluralidad babilónica de las lenguas. Entonces, nada sabemos de nacimiento, somos lo que aprendemos, lo que aprendemos a entender, lo que nos dicen y lo que aprendemos a decir de modo que se entienda lo que decimos. Incluso nuestra preciada diferencia, el uso de la razón, es algo que se adquiere. Ni los niños ni los primitivos son razonables. Son racionales en potencia pero no realmente razonables. En términos estrictos, los humanos carecemos de facultades innatas como sí las tienen los demás vivientes, sean plantas o animales. En nosotros, todo depende del aprendizaje, que es cultural, es decir, que varía entre sociedades y épocas. Somos racionales pero de variables formas de una supuesta razón que nos

ha sido dada como mera virtualidad de modo universal.

Ciertamente, somos susceptibles aunque hay también unos pocos genios «sublimes, libres e irregulares». No nos acostumbramos a ellos pero marcan los límites de nuestra propia adecuación. Hay una relación dialéctica entre ambos extremos, lo repetitivo y lo único, que se necesitan para identificarse y distinguirse. Leopardi era capaz hasta de quedarse atónito ante sí mismo advirtiéndolo que estaba cumpliendo con una norma general.

Reflexionar, en efecto, es quedarse perplejo ante lo inhabitual. Para entender hay que esperar, quedarse a la espera. Se da un juego entre lo extraordinario, que se encamina hacia la costumbre para tornarse norma, y la expectación ante la novedad. Este vaivén dialéctico es el de la historia, que cambia gradual y lentamente. Es una obra mediocre, propicia a los espíritus medianos, talentosos en cuanto a la habituación, que consiste en geometrizar el espíritu del tiempo, convertirlo en formas, en normas.

## 2

Para Leopardi, en rigor, no puede decirse lo que el hombre sea, acaso un ser que, al separarse de la naturaleza, ha perdido todo modelo. Recoge, en este sentido, la tradición humanística del Renacimiento, digamos la de Pico della Mirandola, que va dando pasos de escala hasta un contemporáneo del poeta, Hegel, cuando plantea la apertura a lo indeterminado del espíritu, espacio de la libertad creadora por medio del concepto. Indeterminado y, si se quiere, infinito en tanto inconcluso. No se puede

nunca conocer del todo, será siempre, como quiere Ortega, de una ontología imperfecta. Hay una excepción, inalcanzable, la hipotética omnisciencia divina. Divino es, en efecto, el deseo humano, pero los objetos en que busca saciarse también son humanos y, en esa medida, son todos ponderados, insuficientes. La Antigüedad humanizó a sus dioses pero sólo alcanzó a divinizar a los hombres, en una suerte de intercambio tautológico. Queda en pie la utopía desiderante encarnada en un sentimiento de infinitud ajeno a la razón, una suerte de anhelo perfeccionista. El hombre es, pues, un animal deseante y su deseo actúa como sostén de la vida: desea estar vivo. Y este deseo, para un ilustrado de origen como Leopardi, legitima lo que puede denominarse dignidad humana.

Leopardi se plantea, en consecuencia, la cuestión del límite entre el género animal al que pertenece el hombre en tanto especie única. Es una pregunta que invoca al enigma y queda en calidad de tal, es decir, de pregunta. El hombre civilizado cocina y se viste lo mismo que el salvaje, sin poderse fijar la frontera más acá de la cual el uno se resguarda del otro. Sólo la historia, la ineluctable historia, acerca una respuesta, apenas audible para el hombre civilizado que no quiere ser salvaje, quiere ser más corrupto que el otro y acumular incisos de diferencia. ¿Es la corrupción algo inherente a una posible naturaleza humana?

El asunto se ensancha cuando entra en juego la individualidad. Los hombres somos disímiles y no tan sólo desiguales como ocurre en la naturaleza. Además, el hombre no solamente vive sino que también existe. Su existencia es autó-

noma de su vida como animal. En él se concilian la ontogenia del individuo y la filogenia de la especie: un hombre es él mismo y es, a la vez, todos los hombres. En tanto individuo es *egotista*, vive su naturaleza como su mundo. «El hombre no habla ni puede hablar más que de sí mismo». Su grandeza es irracional y su medida es racional, algo carente de intelecto, de capacidad de distinguir, y de vergüenza moral. La razón mide pero no valora.

La aspiración humana a la perfección se torna inútil desde aquella ontología imperfecta. Más aún, el heroísmo del gran hombre es incompatible con la perfección, es un actuar sin límites que nunca alcanza su plenitud. Una sociedad perfecta sería la inaceptable realidad del hormiguero, un ideal de organización definitiva incompatible con el deseante cuerpo humano.

Este desequilibrio entre el anhelo y la realidad del ser humano es la condición de apertura al mundo, su posibilidad creadora. Más que al mundo, a los mundos, una pluralidad que hace dudar a los hombres de ser una especie única, quizás inconmensurable en un mundo general infinito. Es, nada menos, una realidad que «rebaja y sublimiza» al hombre.

Tal desequilibrio es el que, años más tarde, Freud definirá como el malestar en la cultura. El hombre es libre por ser indeterminado, es libre de querer realizar su deseo, pero la sociedad es opresiva por necesidad y coarta sus primarios empujes para hacer posible la convivencia. Es cuando aparece un deje romántico en Leopardi, cuando advierte que, en aquel sentido, el mundo no está hecho para el hombre, que le es extraño por es-

tar alienado. Le cabe perfeccionarse por medio de la ya citada *assuefazione*, conformación, producción de formas en la persistente y continua accidentalidad de la historia, que constituye la variable cultura de las naciones. Cultura es libertad, cultivo de lo innecesario, en oposición a la naturaleza, donde todo es necesario. Lo humano resulta ser una infinita serie de combinaciones accidentales, lo que denominamos civilización. En fin, si fin hay, una obra enorme y provisoria. La obra de un animal enfermo que busca la verdad en la pasión. O, con otra fórmula: la *filía* aristotélica, que es la búsqueda de uno mismo en el otro y del otro en uno mismo.

Por momentos, Leopardi intenta entender el anhelo de perfección –la perfección de la naturaleza, reino de la ontología perfecta de los demás seres vivientes– como un residuo de memoria mítica, la de haber sido alguna vez naturales y perfectos. Un hombre primitivo, a la manera del buen salvaje rusioniano, al cual le bastaba un mínimo de razón, la indispensable para considerarse superior y dominador de las otras especies vivas. Se rompió la homogeneidad específica, el hombre se consideró distinto y hasta el día de hoy, en plena modernidad, se sigue preguntando en qué reside tal distinción.

En este punto se da la cuestión crucial y paradójica de la condición humana. La naturaleza ha hecho al hombre razonable, capaz de tedio y hedonista, o sea innatural. Si se guiara por la pura razón, como postula Kant, sería virtuoso pero se mataría a sí mismo. Con escepticismo, Leopardi aconseja no fiarse del juicio, aun del más competente, ni del inmediato

uno mismo. El hombre ha de desconfiar de sus propias habilidades. Somos profundos cuando sentimos, hasta llegar a la brutalidad, la sinrazón y la insensibilidad. Sólo somos felices cuando logramos ser indiferentes ante la verdad, la vacua verdad, y nos conformamos con lo que consideramos armonioso con nuestra naturaleza, la que aceptamos como tal, lo conseguido en lugar de lo dado. Si se quiere, una forma de estoicismo que parte de no preguntar a la naturaleza por qué nos ha hecho tal como somos / no somos. La respuesta no es de este mundo, la proporcionan las religiones, con las cuales Leopardi nada quiere tener ni saber.

La insistencia con que aparece en él la palabra naturaleza es problemática y está lejos de resultar inequívoca. Puede la naturaleza ser inmaterial, o sea, incommensurable, al revés que la razón, que mensura todo lo sensible que consideramos materia. En esto, Leopardi la identifica con el Dios de los panteístas, lo cual le granjea la fama de ateo. Dios: totalidad de la naturaleza, todo su ser y todo su saber, algo fuera del alcance del hombre. Dentro de ese orden puesto y supuesto, el hombre tiene consigo mismo una relación de inmediatez animal, una suerte de egoísmo orgánico y primitivo. También, un cierto orden natural propio desde el cual encara a la naturaleza toda: la naturaleza humana. El hombre es naturalmente humano y hasta puede identificar lo natural con algún vago sentimiento de *naturalidad*, de espontánea autenticidad.

En ciertas ocasiones, la naturaleza adquiere un rasgo de providente, pues provee al hombre, como a los demás seres vivientes, de los medios para sub-

sistir cumpliendo con un secreto fin, el de mantener viva la vida, más allá de la mera accidentalidad. Los seres perfectos se subordinan al hombre, ser desequilibrado por su imperfección, y así, aunque problemática, la Tierra es ahora su lugar. Es cuando el solitario de Recanati se pregunta por qué alabamos a la naturaleza, con lo que volvemos al panteísmo, a una deuda spinoziana. La dádiva, con todo, es dramática: la vida natural es una guerra en la cual una especie destruye a la otra por mor de subsistir; la vida es amor propio y odio al otro, perpetuo combate. La vida, que se funda en sí misma, es construcción destructiva.

La escena fuerte de esta lidia es la existencia paralela de la naturaleza y la razón. La primera es graciosa, la segunda es bella y, al igual que la bondad, es placentera (¿Platón?). Pero seguir vivo es una costumbre, ninguna razón, algo propio del ser *assuefabile*. Por eso la naturaleza sustituye a la razón, en tanto lo contrario nunca ocurre. Lo natural es impulsivo y fuerte, al revés que lo racional. Cuando ambas se enfrentan, sólo cabe una conciliación religiosa, que Leopardi, desde luego, excluye. Razón y vida continúan siendo incompatibles. No obstante, la verdadera enemistad de la naturaleza no es con la razón sino con la ciencia, la humana esperanza por conocer. Entre medias, se abre paso la moral, que consiste en perfeccionar humanamente la naturaleza, no en someterla a una razón que le es extraña.

La contienda es dramática pero no trágica. Es humana la aspiración a saberlo todo, es decir, reconciliarse con la naturaleza porque la razón es natural aunque

paradójicamente innatural por su propia naturaleza. El lugar de encuentro es la ciencia natural, el gran desafío del siglo. La mayor dificultad es que la naturaleza es una y tiene una legalidad inmutable y fija, en tanto la humanidad está seccionada entre primitivos y civilizados. Los unos son más bárbaros y menos corruptos, los otros (nosotros), al revés. ¿Quién es más o menos humano?

La razón leopardiana es en sí misma inocente, anterior a la moral, como la naturaleza. Pero es también espiritual, es decir, negativa, una infinitud de búsquedas que perfora lo compacto natural. Razonar es contradecirse y lo más racional del hombre es admitir esta contradicción que, dentro de sí, carente de apoyos sobrenaturales, ha de ejercerse para sostenerse en su humanidad.

«Vivir para vivir. El real objeto de la vida es la vida». Una sucesión de construcciones, destrucciones y reconstrucciones que en su devenir ratifica que la vida es una y, como tal, está sola. «E navigar m'è dolce in questo mare».

3

Leopardi ha sido un severo crítico de la modernidad pero lo fue como hombre moderno, asumiendo lo ineluctable de la historia humana que había llegado hasta él, convencido de que el mundo no puede subsistir si no se toma a sí mismo como fin. Es decir, prescindiendo de toda trascendencia, toda sobrenaturalidad, toda sumisión a instancias mágicamente superiores al hombre, fueran celestiales o fatalmente naturales, algo que Karl Jaspers considera definitorio del hombre occidental, un ser a quien el mundo le resulta indispensable.

De variable modo, el escritor se sitúa en la Europa de su tiempo, es decir, en el epicentro de la globalización, que para Leopardi es la uniformidad de un mundo centrado en las naciones colonizadoras europeas. Todos imitan al dominador que, a su vez, cobra una gran experiencia mundana unida a un conocimiento de las cosas muy positivo y regulado pero que resulta siempre pobre medido por sus ambiciones. Un plan de vida, casi una antropología individualista, egoísta, competitiva, eficaz en cuanto a los bienes privados y ajena al bien común. Nunca el hombre ha hecho más ni ha sabido más, pero, en un contexto de infinitud, cuanto haga es siempre poco y oscuro. «Tendemos a un infinito que no entendemos».

Una situación de fechas contribuye a explicar a este pensador encerrado en una opípara biblioteca, en medio del campo marquesano, en un caserón patriarcal aislado de una pequeña ciudad provincial y que, sin embargo, intuyó el cuadro de situación de su tiempo y desde su lugar. Europa venía de una experiencia catastrófica: revolución, terror, guerras napoleónicas. Cundía eso que Ortega llama el alma desencantada, perpleja ante la obra de una dictadura racionalista y virtuosa a la cual escapa la materialidad de la historia humana. Dicho bruscamente: la vida.

Leopardi provenía de una formación ilustrada, en especial del materialismo ateo de Holbach y Helvetius. La experiencia del trauma revolucionario le quitó cualquier confianza en los cambios bruscos y los intentos de geometrizar la vida social desde el partido único de los justos. También caducó su fe en el pro-

greso moral del hombre promovido por el progreso científico positivo. Saber más nos hace más humanos y más poderosos pero no éticamente mejores porque nuestra calidad no se mide y tampoco creemos ya en una instancia sobrehumana que pueda medirnos desde fuera del mundo histórico. Con todo, la modernidad –que para Leopardi empieza con una escena mítica, la expulsión del Paraíso, cuando Adán y Eva se cubren públicamente los genitales, comenzando a distanciarse de la naturaleza–, al admitir la existencia del mal, también habilita la acción de la libertad humana, que es la de elegir entre lo bueno y lo malo. Él la denomina corrupción porque en ella interviene lo maligno, pero se trata de la radical condición libre del hombre moderno, legislador de sí mismo. Más aún, al relativizar todo dentro de la historia, el hombre moderno consolida su libertad crítica. Todo se torna discutible, empezando por el gran edificio de las religiones, especialmente en relación con ellas.

En Leopardi, la autocrítica moderna del hombre moderno excluye, desde luego, cualquier retorno a un pasado áureo y deseable, la alternativa propia de una Europa dominada por la Restauración, la Santa Alianza y, particularmente en Italia, por el fulcro vaticano. No obstante, la comparable endeblez de un mundo sin dioses le hace, a rachas, idealizar un pasado definitivamente pasado y modelo de equilibrio, armonía y solidez. Grecia, Roma, todo lo que Leopardi no era ni fue nunca.

En efecto, la Antigüedad, así mentada sin mayores detalles, ofrece el modelo de un universal heroísmo que la modernidad ha convertido en universal egoísmo.

La grandeza eterna / la efímera pequeñez. La vida antigua no era vista como un peso ni una desgracia, según el disvalor que le ha dispensado el cristianismo. Era inocente, un idilio que Hegel definirá como la zoología espiritual, hacer el bien sin saber qué es ni por qué se hace. A su vez –Max Weber ha discurrido lo suyo al respecto– la imagen de la vida como una deuda simbólica que debe pagarse con trabajo hace creativa y dinámica, fluida e inestable, a una modernidad que recuerda la estática del monumento clásico. En verdad, un mito que sirve para describir más didácticamente el mundo moderno visto por un hombre moderno como lo fue Leopardi.

Nos ha dejado un cumplido retrato de dicho ejemplo antropológico, si cabe esta fea fórmula, que bien puede considerarse cuidadoso por ser un autorretrato. Un incrédulo que acentúa el perfil malvado del hombre. Descreído, dubitativo, dado a darse explicaciones racionales, indiferente, moralmente débil por falta de símbolos y creencias. Fácil al desengaño. Pensativo y, en consecuencia, expuesto al error y a la desdicha que ignoran el salvaje y el niño, que nada conocen. Afecto a un ideal de madurez que contribuye a la constructiva maduración del mundo. Relativista en cuanto a la grandeza o la pequeñez de las cosas; capaz de medir por sí mismo, de aplicar valores propios a los objetos, ser autónomo en cuanto a leyes y formas.

¿Qué hacemos, en este contexto, con el progreso, otro de los grandes señuelos del siglo leopardiano? De su formación ilustrada, Leopardi conservó la admiración por lo que denomina el gusto político moderno, las Luces alumbrando la

tiniebla de supersticiones y prejuicios. En este sentido, existe el progreso, es connatural al mundo histórico y permite al hombre fiarse –con el riesgo de desilusionarse, pero fiarse al fin– en su pertenencia/pertinencia al mundo.

Entonces, hay progreso social pero que no garantiza la felicidad humana sino todo lo contrario. La ignorante condición natural del primitivo está, en tal orden, más cerca de la dicha. El racional anhelo de perfección crea el malestar de la racional imperfección real. Lejos de la naturaleza, nada es necesario y todo es posible, el mundo carece de fundamento y se asoma a la nada. La verdad es pasajera, un ideal que encarna en verdades históricas con fecha de caducidad, meras y útiles convenciones. Sometiendo a la naturaleza desde la razón el hombre distancia el progreso, así positivamente entendido, de la felicidad. Ninguna sociedad hará felices a los hombres. Si acaso, los hará cada vez más enterados y potentes pero no más dichosos. Al contrario, la escasez de instrumentos ante la magnitud de lo desconocido, acentuará su desazón y su desdicha.

Este panorama es sombrío, románticamente sombrío, más allá de las reservas que Leopardi tenía ante el Romanticismo, que consideraba una enfermedad alemana. Por lo mismo y en plan paradójico, tal es su principal valor, acaso el mayor de la modernidad. El hombre moderno es consciente de su nulidad en cuanto se ve desprovisto de apoyos y fundamentos divinos y naturales. Se ve forzado a contar con la razón para corregir sus imperfecciones valiéndose del único instrumento que nos diferencia de los demás animales. Además, nada acep-

ta en cuanto a conocimientos o ideas innatas. Todo debe aprenderlo. El hombre es lo que llega a saber educándose, *assuefandosi*.

Con todo esto volvemos al cruce leopardiano entre razón y naturaleza donde se sitúa el hombre moderno, un ser que no quiere ocupar el lugar que la naturaleza le ha adjudicado en el sistema animal de la vida, sino que se propone habitar el que él mismo se ha construido. Al alejarse de la naturaleza, se ha precarizado. Al prescindir de los dioses, ha volatiliizado el fundamento y vuelto leve, frágil y eventualmente frívolo su devenir. Hay una gran pregunta metafísica que Leopardi no se formula porque la respuesta no es posible en la secularidad de lo moderno: ¿ha sido un acierto o un error la modernidad? Venga Dios y lo vea. Pero Dios no vendrá. O bien se ha muerto y dejado un hueco infinito y vertiginoso, o bien se ha jubilado como *deus otiosus* y dejado el mundo en las débiles y ambiciosas manos de los hombres, que allá se las arreglen solos.

4

El mundo moderno ha perdido su fundamento, es un mundo infundado. Esta oquedad de base carece de medida y apunta a la sinrazón. Sobre ella, lo existente es imaginario y produce desengaño, una suerte de indolencia indolora. Una verdadera filosofía debería ocuparse, justamente, en desengañar al hombre en lugar de ofrecerle postulados y conclusiones o, en el extremo opuesto, frivolidad y efímeros placeres.

Estas observaciones permiten perfilar a un Leopardi nihilista, el que prefiere el sueño a la vigilia porque se ejercita

para la muerte, o advierte en la vigilia el estado de vacuidad del alma que llama hastío o tedio (*noia*). Una metafísica radical, completamente improbable, se plantearía no existir, decidir no nacer y ahorrarse las penalidades de la vida. U optar por una vida futura extraterrena, una opción ajena a Leopardi. De todos modos, entre Montaigne y Dostoievski, la libertad ha sido vista como la indiferencia ante la muerte, cuando ésta no es amenaza ni esperanza. Y de Novalis a Camus, se ha propuesto como supremo problema filosófico el suicidio. Todos estos extremos acaban con la libertad porque la indiferencia ante lo existente impide elegir y quien no puede elegir no es libre. Tal es la paradoja de un radical y estricto nihilismo.

La salida leopardiana tiene un matiz estoico. Parte del amor propio. En cada uno de nosotros, la vida se ama a sí misma y hace que cada quien, a su vez, se ame a sí mismo. Es un amor indefinido aunque no infinito porque ocurre en los límites de la materia a partir de un sentimiento de serena desesperación ante la pequeñez del saber y la nadería del mundo pero que se serena con el ciceroniano contento consigo mismo, un gozo de medida intuitiva que se obtiene renunciando a conocer. Es una suerte de primitivismo afectivo que, sin embargo, asienta la socialidad. Quien se ama a sí mismo ama lo que tiene y empieza a advertir que los demás hacen algo similar y conforman el conjunto de los bienes propios que son el bien común.

Esta afirmación de la vida tal como es, o sea, como nos es dada, habilitó a Leopardi para zafarse de un radical nihilismo. Mejor dicho, para quitarle radi-

calidad a la nada y echar raíces en tierra. Ya Nietzsche, que algo entendía de esto, dejó dicho que Leopardi era una suerte de nihilista imperfecto porque se lamentaba de la vacuidad de mundo y, lo que es peor, tenía razón para lamentarse. Un nihilista auténtico es auténticamente indiferente, se encoge de hombros y no se lamenta por nada. Leopardi sí lo hace, sufre y propaga su dolor, dándole validez de saber. Es, en este sentido y en otros –su filosofar en privado, mientras lo público quiebra, su contento morigerado en el cultivo del jardín casero–, un estoico, quizá con algo de cristiano y, en todo caso, de un cristianismo sin Iglesia.

5

Si hubiera que sintetizar una posible antropología leopardiana, yo diría que es la del hombre como ser deseante. En efecto, el hombre no sólo es sino que existe, según ya se dijo. Y esta existencia se da en el presente, una fluidez temporal que tiene un pasado (la memoria) y un futuro (la esperanza, la espera que vence al temor inherente al estar vivo, o sea, al ser mortal). Fecunda en ilusiones, la espera/esperanza lo es menos que el terror, ambos hijos de la abolición moderna de la trascendencia, que ha tornado intrascendente la existencia misma. «El ignorante difiere del sabio en la esperanza». ¿El sabio lo es por esperanzado o por desesperado? Sabemos la respuesta del ignorante, pero Leopardi lo deja fuera de juego, su doctrina de la felicidad no es la leopardiana. En cualquier caso, el estoico se entrega, al menos, a la paciencia. De lo contrario, lo arrebató el temor. Los desesperados, los que nada tienen que perder porque todo lo han perdi-

do, nada temen. Son libres, aunque su libertad sea abstracta por carecer de objeto. Leopardi entreabre aquí una puerta a cierto misticismo contemplativo, de conformidad con el vacío, pero no la transpone.

Su recinto es otro, el deseo, del que también se ocupa un contemporáneo suyo, Schopenhauer, bajo el nombre de *Wille* (voluntad o, mejor dicho, querer). El objeto del deseo leopardiano es «un placer abstracto e ilimitado». El del querer schopenhaueriano, el Todo, lo Absoluto, también lo es: ilimitado por ignorarse sus límites y abstracto porque para aceptarlo como totalidad han de abstraerse sus partes puntuales. A ninguno de los dos les satisface ningún objeto determinado. En realidad, no se desea la cosa sino el placer de poseerla, que es infinito. La ausencia de placer produce *noia* porque no persigue lo bello sino lo sublime, lo que siempre está más allá. La satisfacción de esta cacería en pos de la sublimidad sería una *plenitud indeterminada del alma*, una experiencia mística que los hombres modernos, Leopardi entre ellos, no pueden cumplir. Si fuéramos animales o vegetales, no nos aburriríamos, pero nuestro alejamiento de la naturaleza nos veda esa plenitud de lo inmediato, es decir, la compactidad de lo concreto (y pido nuevamente disculpas por estas fealdades verbales, que Leopardi, gran poeta, jamás cometería). Los seres naturales son lo que son, el hombre no lo es nunca y por eso, valga la repetición, existe como humano.

Entonces, es el deseo el que crea la cosa que se ilusiona en considerar satisfactoria. Para Leopardi, el ejemplo máximo –muchos lo compartimos– es el

amante. Hace grande lo pequeño y toda grandeza le parece pequeña en relación con el amado. Y si el placer que lo guía admite la determinación y en ella se ancla, en cambio, el deseo mira más allá del objeto placentero, acaso hambriento de goce y no de mero placer. El más allá no tiene límites y se postula como infinito aunque no lo sea. Se siente, no se mide, ni siquiera se conoce porque la facultad humana de conocer es ilimitada, no correlativa ni pertinente al infinito que tanto estimula al poeta Leopardi. Algo infinito es mensurable pero no abarcable.

Aquí hay un rincón leopardiano que debe examinarse con cierto cuidado y que explica cómo Leopardi anticipa a Freud, ambos ligados por el eslabón Schopenhauer. El deseo se ilusiona dando por supuesto que conseguirá su objeto –luego habrá de decepcionarse y desesperarse al comprobar que no es así– porque en su memoria conserva, o cree conservar de modo fantástico, el haber sido un sujeto satisfecho: el niño. De tal modo, Leopardi no sólo freudiza de antemano sino que anticipa a Proust y a Bergson: el objeto deseable es una remembranza, un recuerdo de haber sido pleno y hartado. De nuevo, inmediato y compacto en el hallazgo del objeto satisfactorio.

La memoria es esencial en la antropología leopardiana porque es una de las características definitorias de lo humano: la facultad intelectual de la *assuefa-*

*zione* que lo habilita como ser deseante. El deseo leopardiano lo es siempre de lejanías: recuerdo, espera. Más aún, sólo es bello el pasado, no el presente, que es verdadero. El pasado no es verdadero pero es veraz y acaba siendo verosímil, por lo cual resulta deseable. El futuro, por su parte, es proyección del pasado y no del presente, una suerte de rememoración por realizar de un objeto nunca realizado. Al placer de desear se une otro inherente también al hombre: *el placer de narrar el placer*.

Con esto llegamos al tiempo y ya es hora de terminar. «El tiempo, único y verdadero triunfador en todas las cosas terrenas». El tiempo, padre de la nada, donde ocurre el recuerdo como placer y el olvido como gozo. Un doble juego que podemos atribuir a la historia. Leopardi fue un hombre severamente crítico de su tiempo histórico pero, además, lo fue desde su lugar en dicho tejido histórico, salvando su laicidad en medio de una reacción eclesial que pretendía lo que él repudiaba: explicar lo infinito. Al hacerlo, se encontró con el arte, la poesía, que era lo suyo, y la música, que no era lo suyo. Compuso una rapsodia verbal que responde a las contradicciones del pensamiento con la ufanía del decir certero que se vuelve bello porque, como diría Leopardi, es bello lo que conviene como forma a su materia y, al convenir, convence, según hacen los poetas y los músicos.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Leopardi, Giacomo. *Zibaldone di pensieri*, edición de Anna Matia Moroni, introducciones de Sergio Solmi y Giuseppe de Robertis, Mondadori, Milán, (1937) 1999.
- Citati, Pietro. *Leopardi*, Mondadori, Milán, 2010.

- Origo, Iris. *Leopardi*, traducción de Paola Ojett, Rizzoli, Milán, 1994.
- Nietzsche, Friedrich. *Fragmentos póstumos*, IV, 24, traducción de Diego Sánchez Meca, Tecnos, Madrid, 2006.

# EL HUESO DE LO REAL

## Los poemas de Olvido García Valdés

*Por* Armando López Castro



El intento de nombrar lo real implica a la vez una aproximación a lo desconocido y el deseo de que hable en uno. En la mayor parte de los contextos religiosos, desde el budismo zen hasta los ritos afrocubanos, el estado de oración ha sido descrito no como un hablar, sino como una cesación del hablar para dejar paso a la palabra («El escritor no es el que habla, sino el que deja hablar al lenguaje», dice Novalis en uno de sus *Fragmentos*). Tal cesación conlleva una ley de no interferencia de la palabra, una *exposición* a lo que el poema quiera decirnos, lo cual exige un estado de espera o disponibilidad ante lo poético. Ahora bien, ese estado de recepción o escucha no es privativo de las modernas hermenéuticas, sino que aparece ya en los comienzos de nuestra lengua, según escribe Berceo en *Milagros de Nuestra Señora*: «Sennores e amigos, lo que dicho avemos / palabra es oscura, *exponerla* queremos: / tolgamos la corteza, al meollo entremos, / prendamos lo de dentro, lo de fuera dessemos». Porque *exponerse* a lo real, a cuanto nos supera, equivale a abrirse a lo incondicionado, cuya ambigüedad consiste en permitir lo ausente, en dejarlo venir. La escritura entraña así un riesgo latente, pues la palabra poética obra en lo más negro y aparece como un trazo nuevo en la transparencia del blanco, para que todo sea nacimiento.<sup>1</sup>

Se escribe para hacer posible la realidad que nos habita, para hacer visible el misterio de las cosas, para recuperar la emoción que nos une al mundo. Y puesto que en las palabras se intensifica la realidad, que tiene siempre algo de extraño o sorprendente, lo que hace el lenguaje poético es mostrar una realidad

trascendida a nuestra imaginación, una realidad que se destruye para que nazca otra de ella. Así sucede con el mito de Ícaro, que habla simbólicamente de la elevación y la caída, doble movimiento inherente a la escritura poética, pues la caída o descenso a las sombras, como se ve en el mito de Orfeo, es la condición necesaria para ascender a la luz. En ese espacio intermedio de indistinción habita la imaginación poética, que se ofrece como metáfora de la repetición creadora. Si la función de la poesía es restituir las palabras a su lugar de origen para reconocer su sentido primero, el punto inicial de la creación, nada mejor que instalarse en el temblor de lo nocturno para ir naciendo, en ese murmullo apenas audible que sostiene la palabra, como si fuera su *aura* o lugar natural. Así lo vemos en el poema «Del jardín», incluido en la primera sección de *La caída de Ícaro* (1982-1989), donde la noche concentra todos los tiempos y alumbra presencias no desveladas, una voz lejana que viene de otro mundo:

*«Y la noche. / Afuera, la noche, el hormigueo, / y solo y lejano, el aullido / como un banco de niebla esfumándose. / Se te agolpan entonces / el tren que no tomaste y los paseos / por calles enlosadas / y aquella puntería atroz / de una lata jugando / tan antiguamente / que parece otra vida. / Todos los tiempos son la noche, / y la sensación de hormigueo / es siempre la misma. Sólo cambia / el nombre que la motiva / y tu piel.»*

«En el principio era la noche», dice uno de los textos órficos. Y la instalación en ese fondo sin tiempo («La luz tiene edad. La noche no», afirmó René Char)

sirve para concentrar los fragmentos vividos en el instante del tiempo estético («Todos los tiempos son la noche»), para mantener abierto el sentido de una ausencia. En este sentido, la identificación de lo nocturno con lo fecundante («Afuera, la noche, el hormigueo»), mantiene abierto el manantial de la posibilidad, pues lo que bulle o germina no está condicionado por nada. Nombrar lo que no existió («El tren que no tomaste») o se perdió en el recuerdo («Aquella puntería atroz / de una lata jugando / tan antiguamente») es el objeto de toda poesía, que se configura como expresión de lo posible. Hasta no llegar a ser otro, que nos constituye y del cual formamos parte, somos seres a medias, y lo que hace la palabra es rescatarnos de la división y reconciliarnos con la unidad. Si el poema se singulariza no por su contenido o por su forma, sino por la identidad de pensamiento y expresión, lo que garantiza la revelación de tal singularidad es el nombre, que deja aparecer lo germinal y da voz a sus formas cambiantes («Sólo cambia / el nombre que la motiva / y tu piel»), como si la palabra poética, abismo y cuenco, buscara la unidad para poder ser. La noche es siempre lo otro y lo que hace la unión de la noche con la palabra es buscar el saber del amor en el cuerpo del poema, el don de lo perdido, el don del ser a la vida.<sup>2</sup>

El símbolo del pájaro, intermediario entre lo de arriba y lo de abajo, participa de una metamorfosis orientada hacia la liberación. Mediante la conversión de la gravedad en ligereza, de la que forma parte también la experiencia poética, el pájaro vive en el aire, espacio de libertad, despreocupado de cercos y fronte-

ras. Gracias a su vuelo podemos acceder a la lengua del origen, que era la lengua que Adán hablaba en el Paraíso según cuenta una tradición islámica, la «lengua ritmada» que permite establecer una relación con la unidad del nombre divino («Al germinar en nosotros, la semilla divina se transforma en pájaros», escribe Paulino de Nola en el siglo v). Y esa lengua original deja a lo largo del tiempo un vacío que debe ser llenado. En ese vacío creador, que de forma constante renueva el dinamismo de su origen, se manifiesta la escritura de *Ella, los pájaros* (1989-1992), en donde la palabra se aligera de toda condición y se abre de lleno a la inocencia. La identificación del título revela que ese canto de los pájaros le había sido confiado, que esa voz era la suya, resonando en el inmenso vacío y dejando pasar lo que ella dice. En ese punto extremo de la espera, ella habla tal vez para salvar algo, para escuchar su antigua voz en la caja resonante del pájaro:

*«En este lugar es sobrio el color / de los pájaros / -tordos, gorriones, alondras-, / excepto a veces / el de la abubilla y el jilguero / o algunas lavanderas a la orilla del río. / Bosques de cardos / invaden las cunetas, enormes, / de muchas variedades y formas. / Me gustan / los que al final del tallo / -sólo una varilla delgada- / abren su botón de luz / y hacen ese ruido al acercarse, / cuando al atardecer los mueve / el viento. Esa luz / y esa música. Crepitan. / En casa, en la pared, / hay dos mujeres, una se llama / Elena, tiene un lazo / en la blusa y los ojos más tristes / en el rostro. La otra / se sienta al borde de la cama / en una habitación de hotel. Ha leído / una carta que conserva en las manos. / Son tan distintos / el gorrión y la alondra, /*

*pero yo amo la pureza / del silbido del tordo, / sobre todo en invierno; / están en las antenas / un poco alicaídos o barbudos / y silban en el aire / transparente. La tierra / entonces es marrón / y ni sauces ni almendros / tienen hojas».*

En el vuelo del pájaro, el ojo y el oído, la mirada y el canto, se completan recíprocamente. El pájaro respira y canta en el viento de la libertad. De ahí la preferencia del hablante por «la pureza / del silbido del tordo», que lleva su originalidad de manera simple, natural, escapando al tiempo y a la historia. Y, dado que el pájaro es portador de un signo, al decir aquí la voz femenina que los tordos «silban en el aire / transparente», nos sitúa en un ámbito poético que nos hace ir más allá de lo inmediato y trata de iluminar una realidad desconocida, pues en poesía la trascendencia nos conduce a la transparencia. Sólo en el poema, experiencia de la unidad, es posible escapar a la contingencia del yo y hallar la identidad en ese fondo absoluto donde la persona tiene sus raíces. En su acto de percepción simultánea, lo disperso se unifica y todo está vinculado («el color de los pájaros» y el «bosque de cardos», «la mujer de la casa» y «la del hotel», «el invierno» y «la primavera») no mediante un plan retórico, sino a través de la realidad lingüística que el poema va creando.

Por eso aquí, los recursos expresivos más destacados sirven para poner de relieve un acuerdo entre situaciones distintas, pero que resultan homologables en el poema: la ruptura lingüística del guion o paréntesis («-tordos, gorriones, alondras-», «-sólo una varilla delgada-»), que actúa como comentario del

tema principal; la abundancia de deícticos («En este lugar», «ese ruido», «Esa luz / y esa música»), que sirven para particularizar la expresión; el uso de abundantes encabalgamientos, que dan flexibilidad rítmica al discurso, y la presencia de símbolos sagrados como «el viento», que no conoce límites y todo lo traspasa. Si una de las claves de la escritura de Olvido García Valdés es la trascendencia de lo anecdótico, su capacidad para superar lo efímero y convertirlo en expresión de lo eterno, se entiende no sólo la preferencia del hablante por «el silbido del tordo», lleno de simplicidad y desnudez, frente a «la alondra», que encarna la felicidad del amor, según vemos en la famosa escena de *Romeo y Julieta*, o «el gorrión», famoso por su libertinaje y picardía, sino también porque su carácter migratorio permite a la voz poética desplazarse de lo rural a lo urbano, tratando de conciliar lo familiar y lo extraño en el poema, donde la memoria se hace vida. Desde el espacio limitado de la casa, imagen del cosmos, lo que hace este poema es devolvernos a un largo pasado, a la expansión de la vida interior, donde las variaciones del canto son intercambiables y la palabra se hace morada de eternidad.<sup>3</sup>

En su búsqueda de lo absoluto, la poesía es un intento de dar caza a la vida. La cacería es una imagen del erotismo, un movimiento de incorporación, lleno de matices sexuales que se refieren al objeto al que se da caza y en el que tiene lugar un cambio o metamorfosis del cazador en animal. Esa actividad de la cacería se inscribe en una amplia operación poética, llena de riesgos, como dicen Gil Vicente en su conocido villan-

cico («Halcón que se atreve / con garça guerrera / peligros espera») o san Juan de la Cruz en su célebre romance («Tras de un amoroso lance, / y no de esperança falta, / bolé tan alto, tan alto, / que le di a la caça alcance»). Mas en este poema «la caza de amor no es de altanería», es decir, de ascenso a un reino superior y distinto como es el de la poesía, sino que obedece a un deseo de permanecer en el fondo, de dejarse capturar por lo no visible como sucede en la pintura de Klee, al que aquí se le rinde un coherente homenaje:

*«Nadaba por el agua transparente / en lo hondo, y pescaba gozoso / con un pequeño arpón peces brillantes, / amigos, moteados. / Aquella agua tan densa, nadar / como un gran pez; vosotros, / dijo, me esperabais en casa. / Pensé entonces en Klee, / en la dorada. Ahora leo: / estás roto y tus sueños / se cuelan en tu vida, esa sensación / de realidad es muy fuerte; estas pastillas / te ayudarán. / Dorado pez, / dorada de los abismos, destellos / en lo hondo. Un sueño subterráneo / nos recorre, nos reúne, / nacemos y morimos, mas se repite / el sueño y queda el pez, / su densidad, la transparencia».*

El poema es una invitación hacia el centro oculto de la experiencia. Ese «dorado pez», que aparece desplazado en la escritura del poema, es el pez dorado de la pintura de Klee, que es una imagen del centro del mundo, repetida obsesivamente en la serie de grabados *Animales asombrosos* (París, 1912) y en *Ideogramas* (París, 1916-1918). Y ese pez, que de por sí es un símbolo de lo abisal y va asociado a la restauración cíclica («Nacemos y morimos»), retiene en su absoluta

quietud el sueño de la formación creadora («Un sueño subterráneo / nos recorre, nos reúne»), toda la materia latente que busca manifestarse. Y la función de la poesía consiste en revelar ese fondo oscuro, por eso lo no visible se deja ver como luz («Destellos / en lo hondo»), cuya «densidad y transparencia», cualidades de lo poético, remiten a un sueño ambiguo en el que los opuestos no dejan de confundirse. Muerte y resurrección que encarnan un doble movimiento: el del descenso con su simbolismo nocturno, acuático, y el del ascenso con su simbolismo diurno, aéreo. Ese fondo de lo indeterminado, en el que habita el pez, con el que el hablante del poema pretende identificarse («Nadar / como un gran pez»), es el territorio de la escritura poética, una experiencia radical, extrema, en la que acaban por confundirse lo decible y lo indecible.<sup>4</sup>

Por ser una experiencia límite, la poesía no es sólo lo que es, sino también lo que no es. La mejor manera de leer los poemas de Olvido García Valdés es aceptar lo insólito, lo sorprendente que no se comprende por imprevisible, pues su poesía, cuya revelación nunca se nos entrega de inmediato, nos desafía y nos pone a prueba haciéndonos recorrer un camino que va de lo aparente a lo esencial. Y la encargada de recorrer tal distancia es la mirada de la contemplación, propiamente poética, que penetra el objeto, y así no se le resiste. Se trata de una visión de lo desconocido, invisible del mundo, de un ver no viendo («No hemos venido a ver, sino a no ver», escribió san Juan de la Cruz), que sube de lo que ve a lo invisible. Un mirar que penetra lo visible para ver más

adentro («Lo visible es siempre superficie de una profundidad inagotable», dice Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción*) ligado al conocimiento, como si la luz ahuyentase lo oscuro y dejase pasar las palabras en el espacio sin nombre del poema. De la mirada a la visión se mueve la escritura *Del ojo al hueso* (1997-2000), cuyo lenguaje, que no termina de constituirse, busca poner de manifiesto la oscuridad, decir lo de fuera y lo de dentro desde la ambigüedad de la sombra, cuyo enigma, incapaz de reducir su espesura, sirve para enlazar espacio y pensamiento en la revelación del poema. ¿No es la sombra la que concentra la visión de la totalidad y nos hace permanecer dentro de ella? He aquí, en pocos versos, toda una poética:

«Diríjense a la estancia / más apartada. En la penumbra, captén / del lejano jardín, del que todas / las salas les separan, la menor / claridad. ¿Perciben / los reflejos como línea / del horizonte? En ningún otro sitio / conmueve tanto el oro con sus sombras».

En *El elogio de la sombra*, ensayo escrito en 1933, escribe Junichiro Tanizaki: «No es que tengamos ninguna prevención *a priori* contra todo lo que reluce, pero siempre hemos preferido los reflejos profundos, algo velados, al brillo superficial y gélido». En efecto, la sombra se configura aquí como una relación sin ataduras, como centro viviente donde hay un movimiento que no se interrumpe y todo discurre de acuerdo con su fluir natural («Verdad dice quien sombra dice», escribe Paul Celan en su poema «Habla tú también», de *De um-*

*bral en umbral*). El lenguaje del poema, sustentado por la exhortación de las formas verbales en subjuntivo («diríjense», «captén»); la fórmula dialogal de la interrogación («¿Perciben / los reflejos como líneas / del horizonte?»), que indica una experiencia compartida, y el símbolo del «lejano jardín», recuerdo del paraíso perdido y espacio de intimidad en donde el tiempo ha quedado abolido, tienden a privilegiar ese espacio fecundante de la sombra («el oro con sus sombras»), la negación insondable de «la penumbra» en su dimensión vacilante, que es el lugar buscado por el poema.<sup>5</sup>

Desde el comienzo de nuestra existencia, todo es incertidumbre, todo se hace imprevisible. La muerte es una práctica demasiado cotidiana, por eso no la vemos y no podemos expresarla. Su penumbra resplandeciente envuelve nuestra vida y aparece como telón de fondo sobre el que se recorta la realidad de la vida. Se es viviente en mutua convivencia con la muerte. Y, si ahora estamos muertos, o privados de lo que teníamos, es porque antes estuvimos vivos. ¿Hay algo más importante para la vida que saber que existe la muerte? ¿Es justo que la muerte venga a interrumpir lo que todavía está vivo? De esta continuidad participa la escritura de *Y todos estábamos vivos* (2001-2005), en donde la inclusión del título en plural revela ya una experiencia compartida, y cuyo tono melancólico traduce el deseo de perder en lo vivido, de salvarlo y hacerlo inmortal. El Libro de los Muertos, uno de los fundamentos de la religión egipcia, nos dice que la vida continúa después de la muerte, que ésta es una invitación a nacer en lo esencial («Vamos a la muer-

te para renovarnos», dice Lao-Tse). La muerte, percibida como lo innombrable, se hace presente en el lenguaje poético, que manifiesta el deseo de expresar lo imposible, aquello que despierta nuestra inquietud. Sólo la inquietud, nacida del asombro ante lo desconocido, puede mantener vivo y activo el pensamiento, la palabra devuelta a su desnudez integral, como vemos en este singular poema:

*«Entre lo literal de lo que ve / y escucha, y otro lugar no evidente / abre su ojo la inquietud. Al lado, / mano pálida de quien convive / con la muerte, cráneo hirsuto. Atendemos / a la oquedad, máscaras que una boca / elabora; distanciada y carnal, / mueve el discurso, lo expande / y desordena, lo concentra, lo apacienta / o dispersa como el lobo a sus corderos. / El sonido de un gong. Es literal / la muerte y las palabras, las bromas / luego de hombres solos, broma y risa / literal. Todo sentido visible, todo / lo visible produce y niega su sentido. / Si respiras en la madrugada, si ves / cómo vuelven imágenes, contéplalas / venir, apaciéntalas, deja que estalle / la inquietud como corderos».*

Lo propio de la inquietud, que nace de un sentimiento de hallarse incompleto, es la búsqueda de lo invisible («Se toma lo visible con mano firme, se lo coge como un fruto maduro, pero su peso es nulo porque, apenas colocado, se lo obliga a significar lo invisible», escribe Rilke en una carta a Sophy Giauque, refiriéndose a la poesía japonesa). Para el poeta, la realidad es «un fruto maduro», visible o cierto, y lo que hace la poesía, al apoderarse de la vida, es hacerlo invisible, dotarlo de irrealidad. Al decir aquí el hablante que «todo / lo visible produ-

ce y niega su sentido» lo que pretende es que el lector se concentre sobre la negación de la muerte, sobre su actividad destructora, capaz de generar una nueva vida.

Tal vez por eso se presenta aquí la muerte ligada al lenguaje («Es literal / la muerte y las palabras»), y es ella también la que «mueve el discurso», según expresa el dinamismo de las formas verbales en presente («Lo expande / y desordena», «lo concentra», «lo apacienta / o dispersa»), puesto que la función de la poesía, en cuanto actividad artística, consiste en durar más allá de la vida, en superarla o sobrevivirla. Ahora bien, si la inquietud, ligada al deseo, está abierta a cuanto llega de fuera, la quietud, desde su pasividad constitutiva, permite sentir la unidad del mundo. De este modo, sólo el que tiene paciencia para soportar la espera puede alcanzar la totalidad, el ser en plenitud. De ahí las formas verbales en imperativo que aparecen al final del poema, las cuales, además de reforzar el patetismo proporcionando animación al discurso, nos instalan de lleno en el ámbito de la revelación poética («Deja que *estalle* / la inquietud como corderos»), pues lo poético siempre se percibe como «estallido» o explosión de un sentido, como alumbramiento de un fondo oculto. De hecho, el poema es una plenitud de presencia, una experiencia irreal, construida mediante la ficción, donde la muerte y la palabra se hacen intercambiables.<sup>6</sup>

A diferencia del hombre, ser de los límites, el animal se ofrece entero, tal como es («Me parece que el animal es el que viene como es», dice la poeta en una de sus entrevistas). El escritor aprende a vivir en el silencio de la soledad, donde aparece

el rayo del conocimiento, y en su intimidad se forma la voz, que ya no distingue, a tientas por las sombras vacilantes y nacientes, entre lo de aquí y lo de allá, entre la partida y el retorno. El oscuro alumbramiento de la voz es el que propone una alianza entre la dispersión del lenguaje humano, marcado por la diferencia, y la comunicación no verbal de los animales. En *Lo solo del animal (2006-2012)* el acento se pone en aquellos seres que no tienen palabra, que no tienen más que la existencia, pero que conservan el equilibrio de la naturaleza. Haciendo visible esa inocencia del mundo animal, cuya reserva retiene todas las cosas en estado latente, la voz conjura lo extraño y nos da la emoción de estar en el mundo. Y dado que el lenguaje poético es el que más se acerca a la verbalización de lo íntimo, lo animal que habita en uno perdido en los ecos de voces irreconocibles, reclama todo aquello de lo que no hablamos, la unidad de aquel tiempo lejano que perdimos o no fuimos capaces de alcanzar. Lo que habla por debajo de la voz, expresión de la experiencia compartida, deja siempre abierta la posibilidad del reconocimiento. El que escucha la voz del animal en su intimidad quiere escuchar lo que es esencial, la comunicación espontánea que agite y emocione al lector:

*«Así debió de ser: saludó a los vecinos / que encontraba, una palabra a cada / uno amable y oportuna (así dijeron) y / entró luego en el río; la autonomía / de la voz que habla y nada dice / del alma y sus cuidados. A veces / lo recuerda cuando alguien / responde a la empatía / afable de la voz, no al hormigueo / de la hueca aspereza que resguarda / (plegaria / la claridad del verde, hoja menuda), o quien /*

*no habla para que la voz no / diga, dentro del animal la voz».*

En el fondo, la poesía es una voz que no se dice, que está por oírse, de ahí el dejarla que se expanda y resuene. De esa voz que se forma en lo interior y cuya visión inspira el lenguaje se destaca su singularidad («La autonomía / de la voz»), su sintonía («La empatía / afable de la voz») y su impersonalidad («Para que la voz no / diga»), cualidades propias de la palabra poética, que sostiene la unidad de la naturaleza. Para el poeta, esa relación entre la naturaleza y el alma se percibe como el resonar de un mismo ritmo. Por eso aquí esa voz natural va asociada a la imagen del río («Entró luego en el río»), cuyo fluir continuo va hacia lo que desconoce o a la renovación primaveral («La claridad del verde»), según pone de relieve la ruptura lingüística del paréntesis, que sirve para introducir un cambio de sujeto y actúa como explicación del tema principal. En realidad, todo se dirige hacia el silencio de los versos finales, en donde la voz ha llegado a tal grado de interiorización («*Dentro del animal la voz*»), de identificación de lo animal con lo humano en lo impersonal, que se abandona todo lo que la voz debería decir para dejar que hable por sí misma. Para una escritura en continuo movimiento, pues ni el yo ni sus máscaras son siempre los mismos, resulta estimulante que el lector se deje llevar por una voz natural, ligada a la invocación de «la plegaria», cuyo sueño verde de la unidad perdida no se queda en lo que vemos, sino que en el proceso de constituirse, en la génesis de su formación, vive el ritual de lo desconocido.<sup>7</sup>

En *Un lugar donde no se miente* (2014), larga conversación de Miguel Marinas con Olvido García Valdés, señala la escritora asturiana: «La poesía posee su propio carril, juega con una química y con una física que produce cristalizaciones, que hacen que determinadas cosas cuajen, tiene sus raicillas raras». En esta búsqueda de las raíces, que se propone como un retorno a lo desconocido, la voz se ofrece como diálogo con lo otro, como acogida de todo aquello que pueda ser expresado. Desde este punto de vista, la escritura está en armonía con el cuerpo, pues se trata de vivir en ella el universo entero, y el escribir supone un proceso de aprendizaje en que lo racional queda en suspenso y la inmediatez del instante, de lo que se hace presente en la simplicidad de la mirada, adquiere plena realidad. La escritura poética nos habla a cada momento de lo eterno y lo que venimos a escuchar en ella es la voz sagrada de la naturaleza, que entra en la palabra y se instala en ella:

«Escribir el miedo es escribir / despacio, con letra / pequeña y líneas separadas, / describir lo próximo, los humores, / la próxima inocencia / de lo vivo, las familiares / dependencias carnosas, la piel / sonrosada, sanguínea, las venas, / venillas, capilares».

En este poema de *Caza nocturna*, uno de los preferidos de la poeta, lo que se percibe, en su sostenido encabalgamiento, es un esfuerzo de atención por dejar que el cuerpo, el de la vida y el del poema, se exprese tal cual es, sin que la intensidad de lo próximo se vea amenazada por temor a condicionamientos externos. El hecho de escribir con trazo simple («Despacio, con letra / pequeña y líneas separadas»)

no sería más que una forma de atenuar el miedo a lo desconocido, de humanizar lo real. Porque para escribir, como para vivir o para amar, no hay que acumular, sino desprenderse, dejar que la mirada se aproxime a la inocencia del origen («La próxima inocencia / de lo vivo»), pues sólo una mirada originaria, inocente, podría habitar el mundo.<sup>8</sup>

Por eso creo que el desprendimiento, práctica de la espera donde el oído se agudiza hasta el extremo, es la atmósfera palpante que envuelve la escritura de la poeta asturiana, donde hay un deseo de quedarse en el fondo, de no salir a la luz, para no verse amenazada por la aciaga letanía de la muerte («Me da miedo la luz, / lo quieto de la luz, / el hueso de tu sien / contra la mía», escuchamos en uno de los poemas de *Ella, los pájaros*). En ese territorio poético de lo indeterminado, donde el alma es una con el cuerpo («El alma es el cuerpo», se dice ya en uno de los poemas de *Exposición*), la palabra se hace forma de lo intacto y deja que lo informe se exprese en su materialidad («Lo que toca lo deja intacto», afirma Eduardo Milán en su iluminador «Prólogo»). De este modo, al manifestarse como la totalidad invisible, como el aliento de vida que se echa de menos, la palabra poética de Olvido García Valdés se aproxima a lo real con la temida infinitud del alma, como había hecho su admirada santa Teresa, con la conciencia de que la introspección es una forma de aproximarse al hueso o núcleo de la realidad, de que la palabra, siempre fugaz y siempre eterna, es una expresión de unidad con todo lo nombrado, un aliento que nos penetra hasta lo más profundo de nuestro ser y hace posible el reconocimiento de lo esencial.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Sobre el tópico de «la corteza y el meollo», que trasluce la dialéctica de apariencia y realidad, escribe N. Ordine: «Debe rebasarse necesariamente la corteza para descubrir, tras la apariencia, la verdadera esencia de las cosas. El envoltorio, en definitiva, no cuenta. Un precepto que vale para juzgar no sólo las palabras, sino también las cosas y los hombres» (*La utilidad de lo inútil*, Acanalado, Barcelona, 2013, 41).
- <sup>2</sup> El descenso a las sombras tiene que ver con la posibilidad del renacer a otra vida. Sobre ello escribe N. Frye: «De ahí que muchos temas de descenso, desde el de Cristo a los infiernos hasta las búsquedas psicológicas de Freud y sus sucesores, se centran en el tema de la liberación, de la renovación o del resurgir de las figuras de los padres que se encontraban enterradas en un mundo de amnesia o de memoria suprimida» (*La escritura profana*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1980, 141). En cuanto al análisis de los poemas, sigo la edición de *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)* de 2008 de Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores en la que los dos primeros libros, *El tercer jardín* (1986) y *Exposición* (1990), aparecen fundidos en *La caída de Ícaro (1982-1989)*, y la antología *La poesía, ese cuerpo extraño* (Universidad de Oviedo, 2005), ambas preparadas por la autora.
- <sup>3</sup> Como dijo Saint John-Perse, «las aves conservan, entre nosotros, algo del canto de la creación». De este lenguaje rítmico de los pájaros, llamado también «lengua angélica», ha hablado R. Guénon en su ensayo «El lenguaje de los pájaros», en *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada* (Paidós, Barcelona, 1995, 47-50).
- <sup>4</sup> *Caza nocturna* es un libro axial en la escritura de Olvido García Valdés, una llegada y una aparición. El viaje hunde aquí sus raíces en la noche de la materia, que se configura como centro germinador. A esta fluidez del fondo, morada de ambigüedad, se ha referido M. Canteli en su ensayo «El raro fluir de lo intransitivo: Olvido García Valdés» (*Del papeo: 7 poéticas*, Libros de la Resistencia, Madrid, 2014, 119-142).
- <sup>5</sup> Si el poeta escribe para llegar a desconocerse, para desrealizarse o irrealizarse en la penumbra, su lenguaje alcanza su verdadera dimensión gracias a su carácter indirecto, oblicuo, a base de reflejos. Aludiendo a esa penumbra o vacío de significación, señala S. Kovadloff: «El poeta se expresa cuando lo inefable derrama su sombra en la palabra. El poema se ha logrado si su textura es la de la palabra en penumbra» (*La nueva ignorancia*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2001, 86).
- <sup>6</sup> El espacio vacío, «la quietud» que acoge el misterio de la muerte, se percibe poéticamente como lo innombrable, como lo indecible que se oculta en el lenguaje. Aludiendo a esta relación entre la muerte y la palabra, afirma E. Bossi: «La lírica puede desvelar ocultando; decir sin nombrar. Ésta es la única forma de hablar de la muerte» (*Leer poesía, leer la muerte*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2001, 21).
- <sup>7</sup> Escuchar esa voz interior, donde el lenguaje surge espontáneamente, equivale a escuchar un ritmo amplio, dilatado, en conexión con la respiración. Sobre ello escribe J. Doce: «Pero en esta nueva entrega la respiración se ensancha y sutaliza de manera extraordinaria, como si pudiera poner en todo momento el dedo en la llaga, completar la música de lo que ocurre» (*Las formas disconformes. Lecturas de poesía hispánica*, Libros de la Resistencia, Madrid, 2013, 166).
- <sup>8</sup> En la escritura de Olvido García Valdés, la palabra trata de instalarse en el corazón de la vida, de hacerse una con la realidad que nombra. A este propósito, señala V. Gallego: «A esta profundidad del alma, en la pura epidermis del amor, del abrazo cósmico, los nombres transparentan y el tacto infalible del conocimiento siente por primera vez lo que es el cuerpo: abrazados a sus iguales, los cuerpos se funden para abarcar la entera realidad» (*Vivir el cuerpo de la realidad*, Kairós, 2014, Barcelona, 82-83).



# Cuando Harry encontró a Gaby

## Henry James y Gabriele d'Annunzio en Roma

Por Amelia Pérez de Villar



Cuando Henry James pisó suelo romano por primera vez, a finales de 1869, Gabriellino d'Annunzio tenía seis años. Poco después de la segunda visita del amigo americano, en 1873, el joven Gabriele se trasladaba desde su Pescara natal a Prato, en la Toscana, para comenzar la enseñanza media en un prestigioso liceo: el Reale Collegio Cicognini, regido por los jesuitas y famoso por la calidad de su enseñanza, sus horarios rígidos, sus severos maestros y sus duros castigos. No recalaría en Roma hasta 1881, año en que se publicó una de las grandes novelas de James, *Retrato de una dama*. El escritor norteamericano vivía entonces en Inglaterra, su país de adopción.

Debido a la actividad profesional y comercial del padre de la familia, James vivió, entre 1855 y 1860, en Londres, París, Ginebra, Boulogne-sur-Mer y Newport (Rhode Island). Aunque había estudiado principalmente con tutores, durante sus estancias en Francia fue al colegio, adquirió un buen dominio de la lengua francesa y se descubrió europeo de corazón. Cuando regresaron a Newport en 1860, Henry trabó amistad con el pintor John La Farge, que le dio a conocer la literatura francesa, especialmente a Balzac, a quien James consideraría a partir de ese momento su maestro. Tras instalarse la familia en Boston, el joven James comenzaría a asistir a la Facultad de Derecho de la Universidad de Harvard, sólo para darse cuenta de que las leyes no eran lo suyo. Seguía interesado en la literatura y en Europa, adonde volvería a pasar algo más de un año entre 1869 y 1870. Es exactamen-

te en marzo de 1869 cuando Henry James (nacido en Nueva York el 15 de abril de 1843) se establece en Londres. Allí conocerá a Ruskin, Dickens, Matthew Arnold, William Morris, Aubrey de Vere y George Eliot. Había llegado con la firme intención de realizar un estudio en profundidad de «lo inglés» y, según Edmund Gosse, «hubo dos aspectos de esta cuestión que le llamaron la atención sobre el resto: la belleza rural de las antiguas propiedades campestres y la magnitud [de la capital británica], lo que el propio James definió como “la inconcebible inmensidad” de Londres». Tuvo su residencia en Half Moon Street, una calle discreta de la City, situada entre el Dorchester y el Ritz, cerca de Picadilly Circus y de Pall Mall, que desemboca en Green Park. A cinco minutos a pie de su morada, St. James Street y Park Lane. Por esta área deambuló con fruición de *flâneur* hasta su muerte en 1916, convertido ya en súbdito británico. El verano de 1869, debido a su delicada salud, lo pasó en la campiña inglesa; ya repuesto, reanudó su peregrinación por otras ciudades de Europa, sobre todo Francia, Suiza e Italia, que visitó a finales de ese año. Regresó a Estados Unidos en abril de 1870, pero al poco tiempo de su vuelta, en 1872, se daría cuenta de que su lugar estaba en el viejo continente. En otoño de 1875 se trasladó a París, donde vivió en el Quartier Latin y donde conoció a Zola, Alphonse Daudet, Maupassant y Turguéniev entre otros (aparte de dos viajes a Estados Unidos, pasaría en Europa las tres décadas siguientes: hasta el final de su vida). Pero en París sólo estuvo un año: fue en In-

glaterra donde estableció su residencia definitiva, donde sin duda sentía que pertenecía.

Sabemos por sus cartas a su hermano William que Roma le causó una profunda impresión. «Aquí estoy, en la Ciudad Eterna. Y al fin vivo, por primera vez». No publicaría su famoso artículo *Roman Holiday* (traducido por Miguel Ángel Martínez-Cabeza para Abada Editores bajo el título *Vacaciones en Roma*) hasta 1873, fecha de su segunda visita, pero ya había calado en él el germen de «lo europeo». «Lo europeo» no en contraposición a «lo inglés» sino a «lo americano», porque si no... ¿por qué habría elegido ese título para su obra? *Roman Holiday*, en inglés, es una expresión que no pudo elegir al azar: conocía sin duda el poema *Childe Harold*, de Byron, donde se hace referencia a ese concepto (estrofa IV, verso 141) que recupera la forma de diversión de los antiguos romanos en los espectáculos de gladiadores que se celebraban en el Coliseo: experimentar el goce mientras se contempla el sufrimiento ajeno, o entretenerse mirando la destrucción: son estos significados que recogen, respectivamente, el *Collins English Dictionary* y el *Webster*, o el *American Heritage Dictionary of the English Language*. Pero James otorgó a la expresión *Roman holiday* el sentido con el que ha llegado hasta nosotros, sus lectores de hoy: el que William Wyler le dio en la célebre película protagonizada por Audrey Hepburn y Gregory Peck, donde ella interpreta a una princesa que se hace pasar por plebeya para disfrutar de la vida (de hecho, en Latinoamérica se tituló *La princesa que*

*quería vivir* y no *Vacaciones en Roma*, título aquel que se ajusta mucho más al espíritu de la expresión inglesa) no tanto contemplando el sufrimiento ajeno, pero sí sin importarle lo que el resto haga, diga o piense. Como la princesa Ana, al término de esta aventura iniciática el joven James regresó a su país de origen: en su caso, porque no había conseguido establecerse como escritor en Roma, ni como corresponsal en París para el *New York Tribune*. Al comprobar que le era imposible vivir allí de su trabajo, volvió a casa, lo que marca uno de los rasgos que definieron su carrera: el afán inquebrantable de profesionalizar su actividad de escritor.

Fue a su regreso de Estados Unidos –en 1873, ya establecido en Europa– y en su segunda visita a Roma cuando escribió *Roman Holiday* y otros artículos sobre los alrededores de la ciudad. Un año después el pequeño Gabriele se establecía en Prato. James venía del llamado Nuevo Mundo buscando el romanticismo de la vieja Europa, aquellos restos de autenticidad que en América no se encontraban. D’Annunzio emprendía su propio viaje iniciático a una edad mucho más temprana buscando lo contrario: una libertad y una modernidad que, aunque también conectaban con la tradición clásica, le permitirían salir de la cerrazón pueblerina de Pescara. James buscaba raíces; d’Annunzio, ramas: árboles verdes con copas frondosas que apuntaran al cielo, donde precisamente el cielo era el límite. Estará allí cuatro años, sin volver a Pescara. Al final de cada curso escribe a los orgullosos padres comunicándoles sus logros. Al término del tercer año

una ley elimina la obligatoriedad de los exámenes de acceso a segundo ciclo, y el aplicado alumno decide invertir el tiempo en componer un libro de bocetos e impresiones y lanzarse a la traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio, según cuenta a su madre en una carta escrita el 23 de julio de 1877. En ese año «The Great Old Man» publicó *El americano*, novela que combina la comedia y el melodrama y narra las aventuras y desventuras de un hombre de negocios estadounidense en su primer viaje a Europa, donde busca un mundo que nada tenga que ver con la realidad de la escena americana de finales del XIX: descubrirá lo mejor y lo peor de Europa, toda su belleza y también su fealdad; la novela incluye también el cortejo de una joven viuda de familia aristocrática... ¿Les suena?

Entretanto, d'Annunzio empezaba a sentir el mismo impulso que había llevado a su padre a enviarle a Prato: también la Toscana se quedaba pequeña para tan magno genio. D'Annunzio, aunque conocido por sus innumerables conquistas (la mayoría sin cortejo previo, o al menos sin dedicar mucho tiempo al asunto) y por sus problemas con los acreedores, hacía también gala de una notable inteligencia y de una enorme capacidad de preparación. Cuentan sus biógrafos que se iba quedando con los cabos de vela de sus compañeros, cuando éstos daban por finalizada su sesión de estudio diaria: eso le permitía prolongar la propia. Se acostaba casi al amanecer. Fueron todas ellas circunstancias que preconizaron lo que sería su vida futura: las vacaciones escolares de ese año 1877 las pasó d'Annunzio en casa del coronel

Coccolini, su protector florentino, donde conocería a su hija Clemenza, primer amor del protopoeta. Con ella inicia la tradición de asignar un nombre ficticio a sus amantes, y la convertirá en Clematide o Malinconia, según el momento. A partir de ahí, su intelecto, su capacidad de trabajo, su afán de superación como escritor y su amoralidad, sobre todo en la relación con las mujeres, serían los elementos sobre los que fue afianzando su fama y su carrera. Que nadie olvide nunca, a la hora de juzgarle, que no es posible dejar de lado uno solo de esos elementos. En su biografía *Il vivere inimitabile*, extraordinario trabajo de Annamaria Andreoli, encontramos este párrafo esclarecedor sobre el d'Annunzio adolescente:

*«Gabriele sabe resultar irresistible. A tan temprana edad parece ya consciente de que no hay en el mundo espectáculo más impactante que la juventud, en la que estalla la alegría de vivir; la juventud entusiasta de sí misma y de lo que el futuro le depara [...]. Hasta en los peores momentos, cuando la fortuna parece abandonarle, sufre penas de amor o las deudas le abocan a una fuga indigna [...], la gloria y la vida le deleitarán siempre, hasta en su vejez, nunca exenta del todo de sobresaltos propios de la juventud».*

Esto contrasta brutalmente con lo que nos cuentan de James sus biógrafos: F. W. Dupee, que editó varios volúmenes de cartas suyas, muestra a un hombre que no hizo nunca caso a quien le animaba a contraer matrimonio, que tenía un pánico neurótico al sexo y jamás dejaba entrever sus sentimientos

y emociones, pero que escribió cartas cargadas de afecto rayano en el erotismo a hombres más jóvenes que él. Por ejemplo, al escultor americano Hendrik Christian Andersen, al que conoció precisamente en la Roma que nos ocupa en 1899: «Te tengo, mi querido muchacho, el más sincero afecto y cuento con que tú lo sientas en cada latido de tu alma». Ese «afecto», puesto así en aras de una traducción correcta, es en el original jamesiano *«love»*, una palabra de la que en inglés se hace un uso abusivo y que nos deja la puerta abierta a varias interpretaciones. Interpretaciones que, por cierto, se van estrechando a medida que uno avanza en la lectura de esas cartas. Su biógrafo Leon Edel cuenta las dificultades para relacionarse con la señora Wister, de nombre Sarah (a quien visitaba, por cierto, en la Villa Medici, otro enclave dannunziano) «sin tener una relación, y admirarla sin parecer, en exceso, un admirador». A su amigo, declaradamente homosexual, Howard Sturgis, le escribió: «Te repito, hasta caer en la indiscreción, que podría perfectamente vivir contigo. Entretanto, lo único que me queda es intentar vivir sin ti». Así esa concepción del célibe neurótico dio paso a otra: la del homosexual reprimido. Materia, ésta también, de controversia entre críticos, controversia que entre los críticos nunca surgió con d'Annunzio: extrañamente aficionado a las mujeres delgadas, más que andróginas, algo hombrunas, siempre más altas que él... se conoce que tuvo más de una *liaison* con mujeres bisexuales o declaradamente lesbianas, a veces incluso a pares –como aquellas prostitutas gemelas a las que

contrató para reavivar su pasión menguante por la Duse– dado que los pares le fascinaban, pero no con hombres. Si las hubiera tenido, seguramente lo hubiera gritado a los cuatro vientos.

En dos hombres tan opuestos encontramos más de una coincidencia: ambos eran la viva imagen del dandy, cada uno a su modo: James con su perfil aristocrático y su chistera; d'Annunzio con su calva, su bigote y su corta estatura, que podían haberle convertido prácticamente en una caricatura. Ambos llegaron a Roma, y luego a París (centro entonces no sólo de Europa, sino de todo Occidente, tomado como concepto) huyendo de lo mediocre, de una vida de tintes provincianos. En el caso de d'Annunzio, el paso era obvio. En el de James, es la consecuencia de una perversión de la mentalidad americana: Europa encarnaba lo antiguo y lo feudal, una civilización bella y rodeada de un halo de misterio que atrae y repele a un tiempo por su componente de corrupción y decadencia, frente a lo que dejaba atrás: la sociedad americana, los Estados Unidos y sus gentes tal y como aparecen retratados en su obra, nos muestran una serie de virtudes y una libertad propias de un carácter y una moral más moderna y avanzada que la europea. Ambos sentían fascinación por Napoleón, pero mientras Richard Wagner significó para James poco o nada –rechazó incluso una invitación a conocerlo personalmente– d'Annunzio, mitómano irredento, se sintió inspirado por su obra. James se asoma a la Europa atrasada como quien contempla un cuadro antiguo; d'Annunzio nos muestra la vergüenza que le provocan las escenas

de la Italia profunda, ocultas apenas tras un sutil velo de fascinación. D'Annunzio celebró el carnaval romano, inmortalizado en sus crónicas. James abomina de él. James protesta porque los cardenales y la realeza van sin séquito en Italia, mientras narra los fastos del jubileo de la reina Victoria en Londres, donde retrata a una monarquía tan supuestamente cercana al pueblo como la de Vittorio Emanuele... Se diría, sin embargo, que lo que molesta a James no es tanto la accesibilidad como la falta de boato. En Via Condotti, durante el carnaval romano, pudo ver a la princesa Margarita. «Cualquier día habría esperado media hora para verla [...] pero no tuve la suerte de reconocer ningún preparativo a tal efecto». D'Annunzio lamenta en su artículo «Demoliciones y restauraciones», publicado en el *Piccolo Corriere* el 12 de mayo de 1885 (publicado en castellano en 2013 por Fórcola Ediciones en el volumen *Crónicas romanas*) la destrucción de palacios y haciendas romanas para dejar paso a la modernidad, mientras canta las lindes del carnaval y de la moda de París. El bullicio que ensalza d'Annunzio es el que molesta a Henry James («un norteamericano poco sofisticado se queda pasmado ante el número de personas de toda edad y condición a quienes no les causa el menor rubor ingenuo ir por las calles disfrazados de actores secundarios») que no pierde ocasión de criticar lo vulgar de las diversiones romanas, la presencia continua («democrática», la llama él con algo parecido al desprecio) de tipos populares: mendigos, soldados, monjes, turistas y paletos... Únicamente encuentra solaz y deleite

en rincones escondidos, inesperados –de los que sin duda Roma, aún hoy, contiene miles– que sólo él parece valorar: una iglesia con «una fachada tan modesta que apenas se reconoce». Son continuas sus quejas, sobre todo, por la modernización (la secularización, lo llama él) de la Roma de 1873 frente a la que conoció en su primera visita, a finales de 1869, época del Primer Concilio Vaticano. Da la impresión de que llegó buscando un mundo no ya más antiguo, sino manifiestamente peor: más atrasado, más sucio, más pobre, y comprueba consternado que se ha quedado sin material para su obra, que la Roma que contempla ya no es la Roma literaria de Hawthorne. El deslumbramiento inicial, el que plasma en aquella carta a su hermano William, ha dejado paso a la decepción: ha caído la máscara del esnob que se siente traicionado por el paso veloz de una modernidad que avanza con botas de siete leguas y se lleva por delante eso que él, precisamente él, ha venido a contemplar con sus propios ojos desde el otro lado del Atlántico.

Bien mirado, es una actitud lógica en alguien de su condición: quien ha nacido y crecido como James en un ambiente acomodado y avanzado y ha tenido la suerte de recorrer, como él lo hizo, algunas de las principales ciudades europeas y educarse en ellas, no contempla de la misma manera una postal del viejo mundo que un hombre como d'Annunzio, que si bien gozaba en aquel momento de ciertas posibilidades materiales, había crecido con las estrecheces mentales de lo provinciano, del campo, del pueblo llano. En su deta-

llada narración de la experiencia de los milagros de Casalbordino, d'Annunzio se muestra entusiasmado en sus cartas a Barbara Leoni, sorprendido ante la visión de un horror indescriptible; ese entusiasmo, fruto de la inmediatez, se condensará y destilará después, cuando la experiencia se convierta en un inserto del *Triunfo de la Muerte*: ahí ya no lo muestra tan pintoresco como en su correspondencia, y la sorpresa cede al horror que le provoca el atraso, la incultura y la enfermedad. Cierto es que ponerse en el lugar del protagonista de la novela, Giorgio Aurispa, le sitúa en un nivel superior de rigor crítico, y los años transcurridos –y las experiencias acumuladas, así como la situación personal de d'Annunzio, su endeudamiento, sus huidas y sus transferencias amorosas– le proporcionan también una distancia que le lleva a valorar de otra manera aquel fresco de culto casi animal. ¿Cómo hubiera reaccionado James ante la visión de los peregrinos de Guardiagrele, arrastrándose en pos del esperado milagro que acabara con sus enfermedades, con su dolor, con su mutilación, con su deformidad? Seguramente habría adquirido entonces una conciencia clara de lo que era la Italia más atrasada en aquel momento, y no se hubiera lamentado por lo que la modernidad se llevaba por delante. Tal vez se habría curado de su esnobismo. Pero James no era un naturalista ni un realista a la francesa, ni lo quería ser –a pesar de la influencia que él mismo confesó que los escritores franceses de la época habían ejercido sobre él– y de la Roma de 1873 regresó a Inglaterra: un lugar mucho más afín a su personalidad, don-

de el carácter de sus gentes era menos ruidoso, el colorido de la ciudad menos estridente, lo moderno era menos obvio y el clasicismo estaba más domesticado que en la cuna de la cultura clásica.

En 1875 James regresó a París, como ya hemos visto, donde pasó un año viviendo en el Quartier Latin y volvió a ver a Zola, Daudet y Goncourt. Su influencia se plasma, por ejemplo, en *Las bostonianas* y en algunas otras novelas que publicó en la década de 1880. Pero, aunque seguía los preceptos de Zola, su actitud y su tono se acercan más a la ficción de Alphonse Daudet. Publicó en estos años *Transatlantic Sketches*, *A Passionate Pilgrim* y *Roderick Hudson*, con influencias de Hawthorne –a través del cual, por cierto, había conocido Roma como fuente de inspiración para un novelista–.

En 1877 visitó a su amigo Charles M. Gaskell en Wenlock Abbey, su casa de Shropshire. El entorno romántico y oscuro de la casa le inspiró un ensayo sobre abadías y castillos y, según parece, una de sus obras más célebres: *Otra vuelta de tuerca*. También sembraría en él el afán de trasladar su residencia al campo: en torno a 1898 se mudaría a una casa de campo que adquirió en Rye, Sussex, donde terminó de escribirla. En el curso de estos años ingleses James continuó estudiando el estilo de los realistas franceses, sobre todo de Zola, cuyo estilo influiría en él en los años venideros, a medida que se apartaba de Hawthorne y se enriquecía, también, con el de George Eliot e Ivan Turguénev. Entre 1879 y 1882 vieron la luz *Los europeos*, *Washington Square* y *Retrato de una dama*. A causa de la

muerte de sus padres hizo dos visitas a los Estados Unidos en 1882 y 1883, que serían las últimas.

Si nos atenemos a su obra y a la de sus biógrafos, da la impresión de que vivió sus años londinenses instalado en una posición de espectador. Iba yo a escribir «una cómoda posición de espectador», pero puede que no lo fuera tanto: al principio vivió en una habitación alquilada en Bolton Street, vieja y desvencijada, aunque en 1886 se mudó a un piso luminoso y flamante situado en el 34 de Vere Gardens, Kensington. Allí comenzó a escribir *The Tragic Muse*, novela que le supuso un esfuerzo y una insatisfacción tal que decidió volver al relato. Experimentó también la decepción por la falta de éxito de ventas de sus obras, lo que le hizo volverse hacia el teatro, donde el fracaso fue, más que manifiesto, estrepitoso. Si bien es cierto que eso no le hundió, y que al día siguiente del 5 de enero de 1895 del fracaso teatral de *Guy Domville* salió a la calle impertérrito como el más puro británico, James escribió siempre presionado por la necesidad de ganar dinero con sus obras –dinero que, por otra parte, no necesitaba– y por el afán personal e intransferible de alcanzar un determinado rasero estilístico. Dice Edmond Gosse, sin embargo, que ese fracaso teatral le impulsó luego a librarse de ciertas ataduras y que comenzó a escribir con más libertad, algo que tal vez se perciba en sus últimas obras.

La vida y la literatura de Henry James parecen haberse desarrollado en una contradicción constante: era un americano que vivía en Europa, un habitante –y beneficiario– del Nuevo

Mundo que iba en busca del Viejo; un admirador de los naturalistas que, sin embargo, no quería profundizar más allá de la carne, independientemente de que la profundidad psicológica de sus personajes fuera inigualable; era un rico que vivía en habitaciones alquiladas pero tenía acceso a los *clubs* londinenses más exclusivos. Si se consideraban sus orígenes desde el punto de vista europeo, era un *outsider* que procedía de una familia provinciana de clase media y que intentó acceder a todas las clases sociales: en su ficción vemos desde escenarios obreros hasta entornos aristocráticos, y no faltan las ocasiones donde habla de un americano de clase media que trata de abrirse paso en la sociedad de las grandes ciudades europeas. Trabajaba para ganarse la vida a pesar de tener una fortuna familiar relativa, y no contaba con la experiencia de una educación exclusiva, entendida como se entendía en la Europa de entonces, así como tampoco la de la universidad o la vida militar: por todo ello carecía del trasfondo en el que crecía un hombre de su edad y de su época. Por otro lado, con arreglo al gusto de la cultura angloamericana de la era victoriana, era un hombre «femenino», lleno de prejuicios y sobre el que siempre pesó, como hemos visto, una sombra de homosexualidad. No se adentró en los bajos fondos de la sociedad que describieron sus contemporáneos franceses o el propio Dickens, en Inglaterra, y –según cuenta su secretaria, Theodora Bosanquet, en su obra *Henry James at Work*– «cuando salía del abrigo de su estudio al mundo exterior y miraba a su alrededor veía un lugar de tormento

donde aquellas criaturas que ocupaban el lugar de las aves de presa no dudaban en clavar sus garras en la carne temblorosa de los niños descarriados o indefensos... Sus novelas son una muestra continuada de la maldad, un ruego apasionado y reiterado que pide libertad para que esas gentes oprimidas puedan desarrollarse sin la amenaza de la barbarie estulta y despiadada». Empeñó su esfuerzo estilístico en una escritura innecesariamente complicada, compleja y oscura. Edith Wharton, que le admiró profundamente, dice de él que tiene párrafos absolutamente incomprensibles, algo que como traductora suya he de corroborar al cien por cien. E. M. Forster también tildó su estilo de difícil y oscuro, y decía que abusaba de las frases largas y excesivamente latinas. No puedo estar más de acuerdo con él: la mayor parte de sus párrafos tienen un paréntesis dentro del cual hay otro paréntesis, y es muy complicado verterlo a cualquier idioma si el traductor no conoce bien la sintaxis latina –a veces, incluso el léxico– o, al menos, la italiana y la francesa. Borges lo criticó por «la falta de vida» de sus novelas. Colm Tóibín dijo que sus personajes ingleses «no funcionaban», no eran creíbles. Y Virginia Woolf expresa en una carta a Lytton Strachey esta opinión respecto a él: «Por favor, dime qué veis en Henry James. Tengo aquí sus obras, las leo y no logro encontrar más que agua de rosas con un ligero tinte... urbano y pulido, sí, pero resulta tan corriente y descolorido como Walter Lamb». H. G. Wells lo imaginaba como «un hipopótamo laborioso que intentaba atrapar un guisante atrapado en un rincón de su

jaula». Posiblemente, una descripción atinadísima.

D'Annunzio no conoció a James personalmente. Les unen algunos parajes romanos, como la Via Gregoriana, donde estuvo la primera residencia de James en Roma (en casa de los Tweedy, después de abandonar el Hotel de Rome, en el Corso) y la primera habitación que d'Annunzio tomó tras separarse de su esposa en 1890, pero muchos años separan esa vecindad; compartieron el Pincio, las colinas albanas y la Villa Borghese, también en distintos momentos. En lo literario, un gusto por los franceses de fin de siglo, de los que el italiano sacó otras enseñanzas que rentabilizó mejor o, al menos, de diferente manera y con otros resultados... Es fácil juzgar lo que uno y otro consiguieron o no en vida un siglo después, cuando ambos están muertos y la Historia, o la Historia de la Literatura, nos ofrecen una biografía y unos resultados inmóviles como un daguerrotipo. Pero su correspondencia, la de uno y otro, muestra un poco de la cocina de su actividad. James se carteo con Stevenson, Edith Wharton y Joseph Conrad, entre otros, y sus misivas exhiben una medida casi británica. Las de d'Annunzio con sus editores, o con Barbara Leoni, nos enseñan el afán de superación de un hombre sin complejos. ¿Quién tenía más talento? Poco importa, porque no es lo que nos ocupa aquí y ahora. Tienen en común que los dos querían vivir de su escritura, James tal vez por imposición puritana, d'Annunzio por necesidad material. James no consiguió erigirse en el corresponsal periodístico que le hubiera proporcionado de modo

inmediato las habichuelas. D'Annunzio fue reportero a destajo y gracias a eso ganó dinero, cierta fama, muchas tablas con la pluma y algún que otro contacto. Se quejó de que su labor periodística le imponía una *miserabile fatica quotidiana* que dejó de lado en cuanto pudo para entregarse a escribir su gran obra, y para ello se retiró al campo o a la costa, pasó días sin comer dedicado a la escritura, renunció al vaivén social que tanto le gustaba y programaba escrupulosamente sus jornadas de trabajo, entreveradas de descansos que llenaba con alguna actividad deportiva. Ambos sufrieron, sin duda, ante el papel en blanco, tratando de expresar como querían aquello que llevaban dentro, pero es posible que d'Annunzio sacara más partido a su inspiración, que obtenía de lo que observaba a su alrededor con ojos bien abiertos y sin intención alguna de criba. Puede que sea ahí donde radique la principal diferencia entre ambos: James siguió siendo el espectador, d'Annunzio (como Zola o como Dickens) no se conformó con eso, y aún acogiendo las influencias también de los naturalistas y los realistas franceses, fue capaz de pasarlas por el tamiz de la experiencia propia, de someterlas a una visión más personal y, sobre todo, de trasladarlas a aquel lugar al que pertenecía, con todo lo que conllevaba: la Italia del cambio de siglo.

D'Annunzio no conoció a James, pero James conoció a d'Annunzio: lo hizo a través de su obra. En 1902 James había escrito un concienzudo ensayo sobre la obra y el estilo del escritor italiano donde analiza profundamente e *in extenso* algunas de sus novelas y pie-

zas teatrales, y en el que deja patente la admiración que siente por él. Ambos fueron visitantes solitarios del Cementerio Inglés, en el que James estuvo en su primera visita a Roma, en 1869, y en la última, en 1909. En esta ocasión, a las tumbas de Shelley y Keats se añadía la de su amiga Constance Fenimore Woolson, que se había suicidado en Venecia. D'Annunzio estuvo en el Cementerio Inglés de Roma sin su amada Barbarella, la que ocupaba su corazón y su cama en aquellos tiempos, en agosto de 1887: el día 3 de ese mes publicó en *La Tribuna* el artículo «En el Cementerio Inglés». De la visita da cuenta a la amada en su epistolario, *No dejaría nunca de escribirte* (Fórcola, 2015). A su crónica afloran «los cipreses grandes y solemnes, llenos de cigarras, entre las tumbas blancas», pero es injusto establecer una comparación entre lo luminoso de d'Annunzio, en esta época joven y enamorado, y lo sombrío de James, ya añoso y colmado de frustraciones.

Fue, por tanto, 1887 el año en que d'Annunzio y James coincidieron en Roma. Fue el año en que se publicaron *Los papeles de Aspern*. D'Annunzio no había publicado aún ninguna novela. De ese año conservamos numerosas misivas en las que da cuenta de su *work in progress*, de cuando estaba redactando *El placer*. Sabemos de su matrimonio reciente, de su paternidad y de su recién estrenada historia de amor. De su forzado equilibrio entre la búsqueda de la obra de arte y la miserable fatiga cotidiana. En 1891, diez años después de su desembarco en la Ciudad Eterna, d'Annunzio parte para Nápoles acu-

ciado por las deudas y por el recuerdo herrumbroso de un amor marchito. Nunca volverá a vivir en Roma. De allí irá a Nápoles, donde ha seducido a otra mujer (que, por cierto, espera un hijo suyo) y donde pesa sobre ambos la acusación de adulterio, penada en Nápoles con cárcel. Huyen ambos. También esa historia terminará pronto: parece que James tuviera dificultad en iniciar relaciones amorosas: d'Annunzio la tenía en terminarlas; las suyas se iban solapando mientras aumentaban sus deudas y su fama como literato.

En 1909, fecha de la última visita de James a Roma, d'Annunzio tenía ya un pie en Francia. El norteamericano recorrió parte de Italia en automóvil con el explorador italiano Filippo de Filippi. Visitaron Nápoles. El adelantado d'Annunzio, amante de todo lo moderno y futurista (1909 es la fecha del *Manifiesto* de Marinetti), había probado ya las mieles de la conducción automovilística. También ahí fue pionero. Pero quién quería oír hablar de coches de motor ya instalados en el nuevo siglo...

Tras cesar en 1904 su relación con Eleonora Duse –digamos, para simplificar, debido a su infidelidad con Alesandra di Rudini y a la publicación de *El fuego*, donde deja al aire los pormenores de su relación con la actriz teatral– tras perder su *villa* de Settignano, la Capponcina, y después de dar el salto a la universalidad literaria gracias a la traducción al francés que Georges Hérold hiciera de aquella primera novela suya, *El placer*, podemos decir que d'Annunzio se ha instalado cómodamente en el centro de su vida: cosechando triunfos, ganando dinero a manos llenas y dilapi-

dando más de lo que gana, coleccionando amantes y huyendo de ellas y de los acreedores, le encontramos asistiendo, vestido de punta en blanco, a la inauguración del circuito aéreo de Montichiari, en Brescia. Había ido a presenciar un concurso de vuelo en el que participaban el francés Louis Blériot (primer hombre en volar sobre el Canal de la Mancha con un monoplano con motor Anzani de 25 CV), el norteamericano Glenn Curtiss y el italiano Mario Calderara, alumno de Wilbur Wright. D'Annunzio subirá brevemente al aeroplano de Curtiss y, posteriormente, realizará un corto vuelo con su compatriota Calderara. «Lo abandonaría todo, todo, para dedicarme a la aviación», manifestó d'Annunzio al bajar del aparato.

No podían encontrarse, más allá de los libros. No podía ser más que unilateral aquel encuentro. James buscaba archivos, d'Annunzio experiencias. James quería encontrar el origen de un clasicismo tan alto como su frente aristocrática. Para d'Annunzio, el cielo era el límite. No es justa una afirmación que James hace de él en *Novelistas*:

«*Le percibimos hasta tal punto como seguro poseedor de esa herencia de circunstancias favorables que su sentido de la responsabilidad intelectual resulta casi desproporcionado. Este es uno de sus rasgos más interesantes: el modo en que el juego del instinto estético, por pura extravagancia y como último refinamiento de la libertad, se pone la corona de la dedicación y del esfuerzo.*»

Pero sí podemos quedarnos con este otro párrafo, que seguramente está a la altura de cualquiera de los dos:

«Encontramos en él [...] una expresión de la realidad tan elevada que nuestras habilidades nunca llegarían a alcanzarla. Adquiere de inmediato el valor de ofrecernos, sólo con desplegar su lógica, la medida de nuestras propias

carencias en ese sentido: nuestra timidez, nuestras miserias y nuestros fracasos. Arroja una luz sobre la conciencia estética de nuestra época mucho más directa e inevitable de la que se ha alcanzado –según yo lo veo– en otros ámbitos».

#### BIBLIOGRAFÍA

- James, Henry. *Novelistas* (trad. de Amelia Pérez de Villar). Madrid: Páginas de Espuma, 2012.
- James, Henry. *Vacaciones en Roma* (trad. de Miguel A. Martínez Cabeza). Madrid: Abada Editores, 2012.
- James, Henry. *Critical assessments* (ed. de Graham Clarke), Vol. 2.
- D'Annunzio, Gabriele. *Crónicas Literarias y Autorretrato* (trad. de Amelia Pérez de Villar). Madrid: Fórcola Ediciones, 2011.
- D'Annunzio, Gabriele. *Crónicas Romanas* (trad. de Amelia Pérez de Villar). Madrid: Fórcola Ediciones, 2013.
- D'Annunzio, Gabriele. *No dejaría nunca de escribirte* (trad. de Amelia Pérez de Villar). Madrid: Fórcola Ediciones, 2015.
- Pérez de Villar, Amelia. «Más alto, más allá», en *Litoral* (Número dedicado a *El arte de volar*), Málaga, 2013.



► Biblioteka Vijećnica, Sarajevo. Karel Parik, 1891

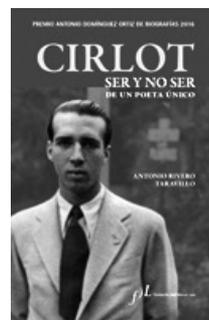


**Antonio Rivero Taravillo:**

*Cirlot. Ser y no ser de un poeta único*

Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2016

300 páginas, 21.90 €



## Cirlot: el poeta y su mundo

*Por* MANUEL NEILA

Cuando el biógrafo sintoniza de veras con el biografiado suele producirse el extraño milagro de la literatura. Eso es lo que sucedió con la excelente biografía que Antonio Rivero Taravillo dedicó hace algún tiempo a Luis Cernuda, uno de los mayores poetas del siglo xx, y eso es lo que vuelve a suceder ahora con el ensayo biográfico que dedica a Juan Eduardo Cirlot, una de las figuras literarias más heterodoxas del pasado siglo. Reputado celtista, el poeta y ensayista melillense es autor de las antologías *Antiguos poetas irlandeses* y *Canciones gaélicas*, lo que le facilitó sin duda el acceso al mundo imaginario del poeta catalán. Ha publicado siete libros de poemas, incluido el reciente *El bosque sin regreso*. En prosa, es autor de media docena de ensayos y libros de viajes,

así como de la novela *Los huesos olvidados*, que narra la visita de Octavio Paz a España durante la Guerra Civil. Ha traducido, en fin, numerosos libros, entre los que destacan la *Poesía completa* de William Shakespeare y la *Poesía reunida* de W. B. Yeats.

Como biógrafo, Rivero Taravillo muestra una actitud recelosa –desde el punto de vista temático– e inconformista –desde una perspectiva formal–. Podía haberse decantado por autores prestigiosos, complacientes con el orden social vigente y las formas de mentalidad dominantes, pero ha optado por hombres difíciles, disconformes con el orden establecido, como Luis Cernuda o Juan Eduardo Cirlot. Formado en la escuela de Verlaine y Darío, las preferencias de Rivero Taravillo caen del lado

que caen; es decir, del lado de los poetas raros y curiosos, de los hombres fracasados y desconocidos. Tampoco gusta el biógrafo de repetir fórmulas empleadas por él mismo con anterioridad, por eficaces que hayan resultado; de ahí que, tras el éxito obtenido con la biografía de Luis Cernuda, cuando acomete el ensayo biográfico de Juan Eduardo Cirlot, cambie de registro y decida realizar «no estrictamente una biografía al uso, cosa que, limitada a las circunstancias más externas, a la mera anecdótica, a él le habría repugnado».

Juan Eduardo Cirlot fue uno de los críticos de arte más significativos de nuestro país. Al mismo tiempo, fue un poeta casi secreto, tanto en Cataluña como en el resto de la península. Su carácter retraído y complejo —que le permitió compatibilizar la simbología nazi con los arcanos de la cábala, los emblemas medievales con la mitología celta— le procuró la incompreensión de muchos de sus contemporáneos. Sus preocupaciones intelectuales —entre las que se contaban la mística sufí, la música dodecafónica, la literatura visionaria y la pintura abstracta— tampoco le permitieron armonizar con las corrientes intelectuales y estéticas de su época. Una personalidad semejante no tenía fácil acomodo en el panorama cultural de su generación literaria, la de los poetas españoles de posguerra, ni entre los *arraigados* ni entre los *desarraigados*, para emplear la certera terminología acuñada por Dámaso Alonso. Su lugar estaba, hoy lo sabemos, del lado de los *extrañados*, en el que acabarían: Miguel Labordeta, Francisco Pino, Carlos Edmundo de Ory o José María Fonollosa, así como los poetas cordobeses del grupo Cántico: Juan Bernier, Ricardo Molina, Pablo García Baena o Mario López.

Tras la muerte del poeta, que tuvo lugar el 11 de mayo de 1973, la recuperación de su obra ha venido produciéndose de manera lenta pero segura, debido sobre todo al empeño de sus dos hijas, Lourdes y Victoria. La primera fase de esa recuperación se remonta a los años 70, en que aparece *Poesía de J. E. Cirlot. 1966-1972* (1974), preparada por Leopoldo Azancot, en colaboración con el propio poeta, y la sección que la revista *Poesía* le dedicó el invierno de 1989-1990, con las aportaciones y al cuidado de sus hijas. Después vendrían la antología *Obra poética* (1981), en edición de Clara Janés, que cinco años después publica el ensayo *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal* (1986), y la reedición de algunos de sus libros fundamentales, como *El mundo del objeto a la luz del surrealismo* (1986) y *88 sueños* (1988). Otros hitos importantes en este proceso de recuperación han sido la exposición y el catálogo de IVAM, bajo el título de *El mundo de Juan Eduardo Cirlot*, que tuvo lugar entre el 19 de septiembre y el 17 de noviembre de 1996, así como la publicación de toda su poesía en tres volúmenes, además de otras obras importantes, a cargo de la editorial Siruela, durante la década pasada.

Dada la naturaleza ensayística del libro, Rivero Taravillo apenas se detiene en la infancia y mocedad de Juan Eduardo Cirlot, lo imprescindible acaso para informarnos de su pertenencia a una familia de tradición castrense y destacar la variedad de los orígenes de sus antepasados, a lo que el propio Cirlot atribuirá más adelante su «falta de catalanidad». De carácter inquieto y apartadizo, el pequeño Cirlot estudia el bachillerato con los jesuitas de la calle Caspe, a quienes debe su pasión por la antigua Roma y su interés por el mundo egip-

cio. La ajustada situación económica de la familia, y la desconfianza del padre por los libros, le empujaron hacia los estudios administrativos, de modo que muy pronto empezó a trabajar en una agencia de aduanas y en el Banco Hispanoamericano; pero enseguida halló en los estudios musicales una manera de compensar la falta de formación universitaria. Su pasión por la cultura y su voluntad de aprendizaje se concretaron pronto en lo que él llamó «ciertos descubrimientos de 1936», como fueron la pintura de Picasso, la imaginación surrealista, la música contemporánea de Stravinsky, de Weber y, sobre todo, del ruso Alexander Scriabin.

El interés del biógrafo va haciéndose mayor a medida que se adentra en la juventud del poeta. Durante los siete años que van de 1936 a 1943, Cirlot sobrellevó con espíritu castrense los desmanes de la guerra, primero en Barcelona, después en Madrid, y las penurias de la posguerra, en Zaragoza. A esta época pertenecen sus primeros escritos y el descubrimiento del surrealismo, de la mano de Alfonso Buñuel, hermano del afamado cineasta, en cuya biblioteca frecuentó los libros y revistas del arte de vanguardia y, en particular, del surrealismo. El verano de 1943 regresó a Barcelona, y conoció al novelista Benítez de Castro, que le introdujo en el periodismo. También son de esta época sus primeras publicaciones poéticas: *La muerte de Gerión* (1943), *En la llama* (1945), *Canto de la vida muerta* (1945), y *Donde las lilas crecen* (1946). A finales de esta década, el etnólogo y musicólogo alemán Marius Schneider le inició en simbología, lo que se dejará sentir en sus poesías, publicadas por cuenta propia, como el resto de sus obras poéticas: *Diariamente*, *Elegía sumeria*, *Lilith*, todas

ellas publicada en 1949. Este año entró en contacto con el grupo surrealista francés, en particular, con André Breton, con el que mantuvo correspondencia, y se edita *Igor Stravinsky*, su primer ensayo.

Ese mismo año entró a formar parte del grupo *Dau al set* (1949-1953) con Tàpies, Ponç, Cuixart, Tharrats, Brossa y Puig. Pero a medida que se consolidaba su madurez personal, remitía su dedicación a la poesía, que era sustituida por su labor como crítico de arte contemporáneo. La publicación de *El poeta conmemorativo* (1951), *Segundo canto de la vida muerta* (1953), *Tercer canto de la vida muerta* (1954) o *El palacio de plata* (1955), por citar los mejores, no corrigieron su sentimiento de marginación, que se acentúa en 1957, a raíz de que el libro *Cuarto canto de la vida muerta* fuera postergado en el premio Ciudad de Barcelona, como el de otro poeta extrañado, el pucelano Francisco Pino. Su dedicación se desplaza, como subraya Rivero Taravillo, hacia el ensayo, a razón de varios libros y opúsculos por año, y hacia el estudio de los símbolos, en volúmenes como *El ojo en la mitología* (1954) o su conocido *Diccionario de símbolos tradicionales* (1958), del que realizó una segunda edición ampliada bajo el título de *Diccionario de símbolos* (1969). Al mismo tiempo, colabora en diferentes periódicos y revistas, principalmente en *La Vanguardia*, con artículos sobre arte, cine y música.

Llegados a este punto, Rivero Taravillo refrena el ritmo del relato, amplía sus reflexiones, hasta el punto de dedicar la segunda mitad de libro al último sexenio del poeta: su etapa de plenitud personal y artística. Repara en el giro poético que experimenta Cirlot entre los años 1966 y 1972: su tratamiento personal del soneto, su prác-

tica del simbolismo fonético, su descubrimiento de la poesía permutatoria. Es el momento del *ciclo Bronwyn*, «que no es exagerado calificar como uno de los grandes logros de la poesía en español de la segunda mitad del siglo XX»; un momento señalado por la impronta del mundo medieval, la atracción por la simbología y por la mística sufí, centrado en la figura de Bronwyn, protagonista de *El señor de la guerra*, de Franklin Schaffner, e interpretada por la bellísima Rosemary Forsyth. Paralelamente, Cirlot continúa con sus estudios sobre arte contemporáneo –recuérdese *El arte del siglo xx* (1970)–, con sus lecturas de los presocráticos, Nietzsche y Heidegger –que aparecen reflejadas en un pequeño libro de aforismos, *Del no mundo* (1969)–, al tiempo que dedica una serie de artículos literarios a sus poetas preferidos, entre los que cabe destacar: «El pensamiento de Gerard de Nerval», «El pensamiento de Edgar Poe» y «La poesía de Georg Trakl».

Poeta raro y desconocido donde los haya, Juan Eduardo Cirlot gozó en vida del aprecio de unos pocos. Ángel Valbuena Prat elogió su poesía en *Historia de la Literatura*

*Española* (1957). Guillermo Díaz-Plaja, que tuvo el acierto de incluirlo en la antología *El poema en prosa en España* (1956), le consideró «una de las fuentes líricas más auténticas e irrestañables de nuestro tiempo; una de las mentes, también, más lucidamente entregadas a su menester poético». Aunque una personalidad tan enigmática y fascinante como la suya no estaba llamada a convertirse en un escritor multitudinario, su presencia es cada día más patente. Cuando en 1958 muere Manuel Segalá, su antiguo compañero de tertulia, Cirlot propuso honrar al antiguo amigo como ha de hacerse con un poeta: «Publicar lo inédito, ordenar una antología, editar una corona de textos a su memoria». Se anticipaba así a la suerte que, andando el tiempo, le esperaba: Leopoldo Azancot publicó oportunamente sus inéditos, Clara Janés seleccionó con holgura su poesía y Juan Manuel Bonet agavilló una corona de textos a su memoria. Antonio Rivero Taravillo celebra ahora el centenario de su nacimiento con este excelente ensayo biográfico, que fue distinguido con el último Premio Antonio Domínguez Ortiz de Biografías.

**Manuel Arias Maldonado:**

*La democracia sentimental. Política y emociones en el siglo xx*

Página Indómita, Madrid, 2016

448 páginas, 24.90 €



## Democracia hoy

*Por* PALOMA DE LA NUEZ

Pocas cosas producen tanta melancolía como ser liberal. De hecho, es esta una de las pocas emociones que se asocian con el liberalismo, tildado a menudo –y sobre todo en los tiempos que corren– de calculador, racionalista, frío y sin corazón. Acusación injusta que, por eso mismo, puede ser rebatida acudiendo a la historia del pensamiento liberal y a sus más insignes representantes, pues no en vano muchos de ellos dejaron escritas bellas frases en las que se apela a las emociones liberales (que haberlas, haylas) y a la defensa apasionada de la libertad, si es que de lo que se trata es de rebatir a los hoy partidarios de «sentimentalizar» nuestras democracias asimilando parte de su discurso.

Hasta cierto punto es comprensible que, como reacción a la teoría política excesivamente abstracta y racionalista de las últimas décadas del siglo xx (pensemos en Rawls o Habermas, por ejemplo), y asimismo como reacción al modelo del *homo oeconomicus* de la economía liberal, se haya producido un cambio de paradigma que, con el nombre de «giro afectivo», es ya omnipresente en las ciencias humanas.

Pues bien, lo que ofrece el libro de Manuel Arias es una explicación clara, rigurosa y amena de cómo y por qué se ha producido este fenómeno de la «sentimentalización» de la política; qué consecuencias está teniendo y cómo podríamos afrontarlas si es que queremos contrarrestar la desven-

taja «propagandística» de nuestra democracia representativa.

Nuestro autor no oculta su preferencia por un tipo de democracia y de ciudadanía de hondas raíces liberales en la que «experimentar ciertas emociones no equivale a tener razón», por eso no sólo explica las causas que han producido esta situación (desde la transformación del capitalismo liberal en capitalismo sentimental hasta el desarrollo e impacto de las nuevas tecnologías), sino que discute también las teorías y propuestas que, sobre todo desde la ciencia política (más las que provienen de otros ámbitos científicos como los de la Psicología o la Biopolítica), se están elaborando para comprender lo que pasa y ofrecer soluciones. En la descripción y discusión de estas propuestas (las de C. Sunstein, G. Marcus, M. Nussbaum, S. Krause, C. Hall, por citar sólo algunas) queda de manifiesto el dominio del autor de la teoría política clásica y contemporánea, de autores (¡muchas mujeres!) y de doctrinas. Está al día de las últimas novedades y no falta nada verdaderamente importante, como se aprecia, asimismo, en la vastísima bibliografía que el autor ha manejado sin por ello hacer pesada ni aburrida la lectura. Todo lo contrario: el autor escribe con soltura, elegancia, sutil ironía y buen humor, no en vano Montaigne y Rorty son parte de sus lecturas obligadas. Además, el libro está dividido en cuatro partes precedidas cada una de ellas por un «Preámbulo» en el que se recogen las ideas fundamentales de los capítulos que incluyen, lo que facilita la comprensión del texto sobre todo para aquellos lectores que no estén muy familiarizados con estas cuestiones.

De todos modos, conviene recordar que este paradigma que se impone ahora no es

ni tan nuevo ni tan original. Lo que ocurre es que, fundamentalmente por la influencia de los recientes descubrimientos de la Neurociencia, parece haber quedado confirmado algo que para muchos era una intuición de puro sentido común: que los seres humanos no somos tan racionales como la mayor parte de los pensadores de la tradición occidental habían creído y defendido, sino que la razón y la emoción se hallan intrínsecamente unidas y que no percibiríamos ni pensaríamos ni decidiríamos bien si no fuera así. (Recuérdese, sólo por citar un ejemplo, que ya los ilustrados escoceses sin el apoyo de sofisticadas técnicas neurológicas, advirtieron de que la razón era esclava de las pasiones).

En realidad y, a pesar de lo que se escribe sobre el pensamiento liberal, casi todos los representantes de dicha doctrina han reconocido la falibilidad humana y los límites de la razón: desde Locke hasta Hayek. De hecho, es por ese escepticismo respecto a la razón por lo que uno se hace liberal: porque la concepción de la naturaleza humana, de la que no se pueden extraer las pasiones, conduce a una visión más realista de la convivencia social. Lo que sí es nuevo es la posibilidad de confirmar esta relación emoción/razón gracias a los adelantos técnicos y científicos, aunque todavía estemos muy lejos de comprender correctamente el funcionamiento del cerebro y de la mente y de disponer de una teoría completa de las emociones.

Pero aunque el liberal no se hace ilusiones, tampoco es un pesimista hobbesiano. Los seres humanos son como son, pero han hecho grandes cosas y las pueden seguir haciendo. Lo que ocurre es que para ello debe uno dejarse guiar más por la razón que por lo que Manuel Arias prefiere

llamar «afectos», en los que integra –en un afán clarificador y simplificador que el lector agradece– las emociones, sentimientos y pasiones.

En ese empeño por aclarar bien las cosas, el autor nos recuerda lo enormemente complicada que es la subjetividad humana. Afectos hay de todo tipo y no existe todavía una clasificación que englobe y catalogue todas las categorías y todos los matices. Las emociones son ambiguas (la ira, la compasión, el amor... pueden tener efectos positivos o negativos) y algunas, incluso, son inconscientes, por lo que ni siquiera sabemos que están ahí ni cómo actúan. Por si fuera poco, Damasio (uno de los neurólogos que más ha influido en este giro afectivo en el que estamos inmersos), advierte de que las emociones son la parte más infantil de nuestro cerebro. Los que se dejan guiar por las emociones más que por la razón no piensan bien y se unen con facilidad, sin reflexión previa, a aquellos que apoyan sus creencias y comparten sus puntos de vista, al estilo de lo que ocurre en las «tribus morales» o «nichos emocionales» que promueven esas redes sociales cuyos efectos tan bien describe Arias Maldonado.

Por eso, la «sentimentalización» de la política es también su infantilización. El ciudadano sentimental no se comporta como un adulto, no asume sus responsabilidades (para eso está en gran medida el Estado), no lee, no piensa; se deja guiar por sus afectos porque resulta más fácil y más gratificante. En esta atmósfera emocional no es extraño que el ciudadano se comporte como un niño que cree que la realidad se puede plegar a sus deseos y apoye masivamente a los que proponen soluciones que, aunque imposibles (nacionalismos y populismos varios), satisfacen sus nece-

sidades sentimentales y son, desde luego, más atractivas que las que ofrecen «respuestas imperfectas a problemas insolubles». Ya advertía Ortega, en una época en la que las masas intensificaban el «emotivismo», que la madurez se alcanza cuando uno comprende que la realidad es la que es. Sin embargo, nuestro autor se muestra relativamente optimista porque cree que todos estos descubrimientos que demuestran la implicación de la razón y la emoción, todo lo que se ha escrito sobre los sesgos de la racionalidad (Kahneman *et al*) sirven en última instancia para que nos conozcamos mejor como seres humanos, para hacernos más realistas y saber a qué atenernos.

Su objetivo declarado consiste en reformular el principio de autonomía para un sujeto postsoberano; una especie de tipo ideal y modelo normativo cuyas características serían las de un individuo que ya no responde completamente al ideal ilustrado de sujeto autónomo y racional capaz de controlar su vida, pero que no deja de ser un ciudadano sensato, moderadamente escéptico, dotado de una fina ironía que, sin renegar de los afectos allí donde sean necesarios, gestiona reflexivamente sus propias pasiones (si acaso no es esto una contradicción en los términos) y que, por eso mismo, deja sitio a los afectos sin dejarse dominar por ellos. Es decir, un ciudadano autoconsciente capaz de convertirse en su propio psicoanalista.

Sin embargo, al lector le parece que este individuo postsoberano se sigue pareciendo mucho al ilustrado de toda la vida, aunque con algunos matices, puesto que en el fondo sigue convencido de que el progreso de la humanidad se debe mucho más al ejercicio libre de la razón que a la influencia de las emociones.

Asimismo, Arias Maldonado confía en los medios que aún existen para encauzar la «sentimentalización» de la vida social y política, aunque puede que haya que revisarlos: por ejemplo, la educación y todas nuestras instituciones, aunque también incluye otros mecanismos más informales y modernos, además del arte, el cine y la literatura. Lo que ocurre –y aquí es donde vuelve la melancolía a campar por sus fueros– es que el lector tiene la sensación de que todo lo que se propone, digamos, como antídoto necesario frente al avance del sentimentalismo ya se ha inventado: ¿no eran las instituciones políticas la respuesta a la limitación del conocimiento y la razón humana?, ¿no eran las normas, los hábitos y usos sociales modos de controlar, encauzar y dirigir nuestras emociones para facilitar la convivencia?, ¿no era ya la educación pública y humanística una forma de crear ciudadanos responsables, reflexivos y participativos?, ¿no ha sido siempre el arte una de las mejores maneras de describir, comprender y educar la sensibilidad humana?, ¿no eran la sociedad civil, el amor, la amistad y la familia los ámbitos en los que era legítimo y necesario desarrollar los afectos?, ¿no era incluso el deporte un medio de expresar y canalizar determinadas emociones inscritas en la naturaleza humana?, ¿no era un mérito de la economía capitalista el convertir los vicios privados en virtudes públicas y las pasiones en intereses?

En fin, como ocurre a menudo en las relaciones sentimentales, en palabras de Márai, «lo que ya no hay que conquistar acaba por aburrir», aunque también es cierto que los que viven permanentemente emocionados anhelan el sosiego que producen los afectos moderados. En ese sentido, podríamos decir que la democracia liberal –que funciona relativamente bien o por lo menos mejor que otras alternativas– no emociona mucho precisamente por eso. Puede que sea esta una contradicción humana sin solución y que tengamos que asumir que únicamente lucharemos por nuestros valores cuando los veamos seriamente amenazados y, desgraciadamente, puede que no haya que esperar mucho. La situación actual del mundo, sobre todo vistos los últimos acontecimientos en Europa y en Estados Unidos, puede que requiera de nosotros, más pronto que tarde, que recuperemos el repertorio afectivo del liberalismo y defendamos apasionadamente nuestros principios y modo de vida, y quizás sea eso lo que consiga preservarlos.

En definitiva, para aquellos que estén preocupados por la situación actual de nuestras democracias, quieran entender qué está pasando y consideren aún que merece la pena «mantener viva la promesa de la modernidad ilustrada», este libro, inteligente y brillante, es imprescindible.

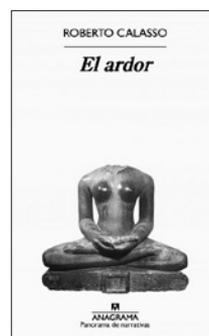
**Roberto Calasso:**

*El ardor*

Traducción de Edgardo Dobry

Anagrama, Barcelona, 2016

544 páginas, 29 €



## Lo invisible de lo visible

*Por* JESÚS AGUADO

Roberto Calasso (Florencia, 1941) se vuelve a sumergir en la India con *El ardor* después de que lo hiciera en *Ka*. Si es que alguna vez salió de ella, ya que es un país y una cultura sin los cuales apenas pueden entenderse el resto de sus libros. En *La ruina de Kasch*, por ejemplo, hay constantes alusiones a los Vedas y al ritualismo hindú a la hora de analizar la ceremoniosa sociedad presidida por Tayllerand, los ilustrados y los románticos. También en sus libros sobre Kafka (*K.*) o sobre Baudelaire (*La Folie Baudelaire*) la India aparece como un lejano telón de fondo que contuviera y explicara lo que en la obra de ambos desborda los límites epistemológicos occidentales, razón por la que ambos, un poco para devolverle el favor, son citados con

frecuencia en *El ardor* a declarar en favor de las tesis del autor cuando estas se vuelven demasiado oscuras para nuestra mentalidad (y no sólo a ellos sino también a Goethe, Descartes, Kierkegaard, Proust, Lautréamont, Nietzsche, Musil, Strindberg, Flaubert, Bloy, Céline o Simone Weil entre otros). En *La literatura y los dioses*, en un fabuloso capítulo titulado «Los metros son el rebaño de los dioses», Calasso aborda uno de sus asuntos preferidos y expuesto con largueza tanto en *Ka* como en el presente libro: cómo sirven las sílabas contadas de los versos como vehículos para que tanto dioses como humanos puedan viajar hasta el cielo, es decir, hasta qué punto la poesía —que encaja en un patrón rítmico regular las arritmias e irregularidades

del mundo— es imprescindible para alcanzar estadios superiores de conciencia (y de ser sin más) y para sanar las heridas conaturales a la existencia meramente terrenal.

*Ka* y *El ardor* coinciden, además, en hacer del sacrificio el centro de sus pesquisas. Pero mientras en el primero Calasso usa como catapulta reflexiva hechos mitológicos extraídos, sobre todo, del *Mahabharata*, la gran epopeya del hinduismo, en el segundo el texto del que parte es el *Satapatha Brahmana*, un tratado de ritual védico del siglo VIII antes de Cristo. Dos modos de abordar un mismo asunto: en el primero de ellos es lo invisible lo que se hace visible (encarnaciones o avatares, enfrentamientos bélicos entre clanes y entre dioses y asuras, las selvas y las ciudades como escenarios de acontecimientos provocados o reflejados desde lo alto) para que los seres humanos tengan una referencia moral y metafísica a la que aferrarse y hacia la que enfocar sus acciones; en el segundo es lo visible lo que aspira, mediante la realización de actos certeros y de una honda comprensión de estos, a ser aceptado por lo invisible. Ambos libros, de hecho, se articulan en torno a esta grieta o bisagra donde lo invisible y lo visible intercambian cualidades, temperaturas y preguntas. Porque es eso, precisamente, lo que Calasso echa en falta en la civilización contemporánea (y le afea con rotundidad en el último capítulo de *El ardor*, «Antecedentes y consecuentes»): que, en su ciega carrera hacia una secularidad auto-consagrada (la sociedad haciendo de sí misma la totalitaria y excluyente religión única a todos los efectos), haya cegado esa grieta o arrancado de cuajo esa bisagra, lo que tiene como consecuencia, entre otras, la decadencia estética (abundancia de procedimientos técnicos e ignorancia de las

potencias que los mueven) y ese «tejido de alucinaciones» que atraviesa el mundo actual.

Roberto Calasso vuelve a presentarnos en *El ardor* a viejos conocidos ya presentes en *Ka* (muy especialmente a Prajapati, ese dios creador que no está seguro de existir, que confía el despliegue de lo creado a Vac, la Palabra, y que se reserva para sí lo ignoto, la incertidumbre y los restos) y a pensar partículas (*iva*, que significa «en cierto modo» o «por así decir» y que es usada para acentuar la indeterminación de lo que se afirma y, al evocar sus valores latentes, para lanzarlo más allá del lenguaje), conceptos (la equivalencia, lo conectivo, la afinidad, lo continuo, lo discreto) o animales (la vaca, cuya huella es el patrón de los versos, o el antílope, cuyo territorio marca la frontera entre lo salvaje y lo civilizado). Pero su intención diverge de manera esencial, ya que de lo que se trata ahora no es tanto de comprender desde dentro una mentalidad antigua con varios milenios a sus espaldas sino de limpiarla de sus excrecencias arqueológicas y, al hacerlo, exportarla más allá de sí misma y convertirla en una mentalidad futura, en eso que podrá volver a religarnos a los visibles con los invisibles.

¿Cómo podrá lograrse eso? En primer lugar, regresando al lugar donde comenzó todo: ese espacio fundacional que abre el sacrificio, ese claro despejado y dispuesto según ciertas reglas meticulosas y estrictas hasta la exasperación (las que atañen a los sacrificantes, a los sacrificados, al altar, al poste sacrificial, a los asistentes, a la época propicia, a las invocaciones, a las libaciones, a las vestimentas, etcétera) dentro del cual lo invisible y lo visible se compran y se venden, entre grandes tensiones y desconfianzas, beneficios, promesas, respues-

tas, humores, palabras, estados de ánimo, ontologías o reinos. En segundo lugar, poniendo en manos del fuego (el del fuego sacrificial y el fuego generado por las prácticas ascéticas de la mente y del cuerpo) la resolución de las disputas suscitadas por ese feroz intercambio (origen de todos los que le sucedieron: el económico, el amoroso, el social, el intelectual) al que se avienen a regañadientes, forzados por su Sí, lo visible y lo invisible. Y, en tercer lugar, reaprendiendo a utilizar las imágenes como lo hacían esos tatarabuelos nuestros del subcontinente indio (esos hombres absortos, según Calasso): no como rodeos para ase-diar lo alingüístico o como símbolos para ponerlo a salvo en una celdilla mental, sino como conectores entre esos mundos disímiles, incluso enemigos, de lo visible y lo invisible que se necesitan el uno al otro, por mucho que les pese, para existir.

El saber, si no arde (si no palpita, si no se quema, si no se esfuerza hasta la deflagración), no es saber. Pero el saber no arderá si antes no es confrontado con una sabiduría que traspasa los límites de la mente, que deshilacha los enunciados de la palabra o que se deja aplastar por las pezuñas de una manada de animales. Eso es lo que hemos perdido según Calasso: el ardor que justifica cualquier cosa dicha, susurrada o callada; el saber que se ofrece como libación al fuego de un sacrificio; esa ardorosa sabiduría que caracterizaba a los hombres védicos (y a Baudelaire, Flaubert, Proust o Kafka) y que estaba hecha de gestos tan precisos que el *Satapatha Brahmana*, que está compuesto de varias miles de páginas (por lo general bastante aburridas pero iluminadas por la irresistible pasión hermenéutica de Calasso), se ve obligado a dedicarle decenas de ellas a cada uno. El ardor de un sa-

ber que quema lo que toca, lo convierte en cenizas y lo acaba barriendo (esparciendo, dispersando, enviando de regreso a la nada) para que no quede rastro de él.

Siguiendo el rastro de esta intuición, el autor se extasía (no puede expresarse de otra manera) con esos hombres que, más que escribir los himnos védicos, los vieron, y que por eso son denominados videntes, y cuyo fervor describe, con treinta siglos de antelación, las incandescencias que tienen que seguir cultivando los creadores de hoy en día para hacerse un hueco en el seno de lo Real. O con los renunciantes, que son el prototipo y el arquetipo del sujeto en sentido occidental porque, al desechar las normas externas para amamantar su ser interior, prefiguran la actitud del artista y del estudioso modernos (aquí Calasso parece estar esbozando, embelesado y tímido a partes iguales, una suerte de autorretrato indirecto). O con esa gran cantidad de mitos donde la Mente y la Palabra, adoptando distintos disfraces, se disputan la supremacía de lo inteligible, que incluye de manera inseparable también lo ininteligible. O con esos pequeños detalles (cuántos ladrillos, qué orientación, de qué madera el poste sacrificial y cómo tallarlo, qué hierbas arrancar y apisonar en forma de cojín para acomodar a los dioses, cómo deshacerse de las sobras, etcétera) sin cuyo exacto cumplimiento el sacrificio se volverá contra sí mismo y hará que un acto propicio derive en una hecatombe. O con esa sutil erótica védica que ve en el altar una mujer y en el fuego su amante y que entiende el grito que sigue a la oblación como el de alguien que llega al orgasmo. O con los propios *brahmana*, ese conjunto de textos abordados con pereza incluso por los indólogos más avezados pero que a Calasso conmueven por

su intento de fundar una sociedad sin caída para nada que no sea religioso y por- que detecta en ellos el secretísimo y remoto nacimiento de la prosa. O con el *soma*, esa sustancia embriagadora que, de forma paradójica, volvía precisos, exactos, a quienes la ingerían, ya fueran seres humanos o divinos, y les otorgaba el don de la palabra verdadera (y que por eso está tan vinculada a la poesía). O con los especialistas del ramo (Malamud, Dumont, Eggeling...) y antropólogos (Mauss, Durkheim, Lévy-Bruhl, Dumézil, Granet...), con los que se enfada como un niño y con los que se pelea cuerpo a cuerpo y diacrítico a diacrítico como si no quisieran compartir parte de su tesoro con él.

Roberto Calasso despliega grandes recursos (la historiografía, la mitología, el sánscrito, la etimología, el comparativismo) para reivindicar una visión sacrificial desaparecida del mundo contemporáneo y sin la cual, según cree, lo nuestro no tiene solución. Por eso sus mejores párrafos y frases los dedica a pensar, a partir del análisis de las diversas partes del *Satapatha Brahmana*, qué sea eso del sacrificio. Veamos algunas por orden: «Todo sacrificio es un barco lleno que se dirige al cielo», «El sacrificio es el acto mediante el cual el mal es conducido a la conciencia», «El sacrificio es más poderoso que los dioses», «El sacrificio es una herida [y] una culpa, y el intento de sanarla», «El sacrificio es palabra», «La premisa de todo acto sacrificial es metafísica: al entrar en el rito se entra en la verdad, al salir del rito se vuelve a la no-verdad», «El sacrificio es un viaje para los dioses, su único medio para alcanzar el cielo», «El sacrificio es un perro acurrucado», «El sacrificio era una catástrofe controlada», «El sacrificio es un don que de-

be ser destruido», «El sacrificio es un juego en el que las cosas no son nunca del todo lo que son», «El sacrificio es un personaje», «El sacrificio es la alternancia de dos gestos: dispersar y recoger», «El sacrificio es un suicidio interrumpido, incompleto», «El sacrificio coinciden con la vida misma» o «El sacrificio es un animal dispuesto a huir». Se podrían citar muchos otros pasajes, pero lo esencial está aquí: quien queda excluido del sacrificio atraviesa la vida como un fantasma, que es justo el diagnóstico que el doctor Calasso, con su verbo encendido (ardoroso, ardiente) de gran literato (algo que disfrutamos en nuestro idioma gracias a la magistral traducción de Edgardo Dobry), hace de nuestro modelo de civilización. Este «encuentro fatal y explosivo de una liturgia con una ebriedad» en un tiempo en que los hombres «construyeron un Partenón de palabras» le sirve al autor para darnos uno de sus mejores libros.

Pero, ¿es esto una novela? Como algunos de sus libros anteriores (*Ka* o *La ruina de Kasch*, por ejemplo), este está publicado en una colección que se llama *Panorama de narrativas*. Y en la contraportada de *El ardor* se afirma que tiene «el magnetismo propio de una poderosa novela». Uno puede entender, por un lado, que haya razones comerciales para hacerlo (abriendo el libro a otra clase de lectores es más probable que muchos se acerquen a él y acaben adquiriéndolo, incluso si detectan que lo que tienen en las manos no es en realidad una novela) y, por otro lado, que se juegue a difuminar los límites entre géneros, una práctica que ha dado, por cierto, extraordinarios frutos en los últimos ciento cincuenta años. En esa misma colección se han publicado, por citar algunos títulos memorables, el *Diccionario Jázaro*, de Milorad

Pavic, *La vida instrucciones de uso*, de George Perec, *El navegante del diluvio*, de Mario Brelich, o *Breviario mediterráneo*, de Predrag Matvejevic, todos los cuales pueden navegar en distintas aguas sin ahogarse. Quizás las *Bodas de Cadmo y Harmonia*, del mismo Calasso, que fue el libro que le convirtió en un referente mundial, e incluso *Ka* también podría hacerlo, pero no *El ardor*, que no es una novela se mire por donde se mire y se usen los criterios críticos que se usen. Es, de hecho, un arduo ensayo repleto de tecnicismos y de discusiones teóricas de corte muy académico destinado a entendidos (a los que se conjura con casi

noventa páginas de notas, índices y bibliografía). No sólo a ellos, aclaremos, ya que leer a Calasso es algo que produce grandes alegrías poéticas: por su inteligencia prodigiosa, por su estilo clásico, por su ritmo, por su capacidad para contar bien las historias que se entrecruzan, por su arquitectura impecable. Alegrías que hubieran sido las mismas –o más, si eliminamos la suspicacia de la posible manipulación mercadotécnica– de haber salido en la colección gris de la misma editorial (la de *Historia de Lince*, de Lévi-Strauss, para entendernos, que quizás sea, bien pensado, más novela que *El ardor*).

**Terry Eagleton:**

*Cultura. Una fuerza peligrosa*

Traducción de Belén Urrutia

Taurus, Barcelona, 2016

200 páginas, 18.90 €



## Nuevas notas para la definición de la cultura

*Por* JUAN ÁNGEL JURISTO

En 1948, T.S. Eliot publicó *Notes Towards The Definition of Culture*, donde el autor de *The Waste Land* se planteó definir qué era eso de cultura y su diferencia con otras modalidades –semejantes pero no iguales– como el concepto de civilización. El libro, ambicioso, abunda en frases afortunadas: «Si tomamos la cultura con seriedad, vemos que la gente no necesita solamente comer con una cocina determinada... La cultura solamente puede definirse como algo digno de vivirse»; y acercándose a la idea de Toynbee: «Ninguna cultura puede aparecer o cambiar si no es bajo el aspecto de una religión», religión, *ça va de soi*, capaz de dar respuesta a todas las necesidades simbólicas de una sociedad, por lo que, en su imaginario, estarían mal vistas tanto las distin-

tas sectas como las concepciones alejadas de este *corpus* y que intentan disolverlo, tales el secularismo o el cosmopolitismo. Algo similar sucede con las clases sociales: Eliot no quiere una sociedad rígida de castas, pero sí de una delimitación clara de las clases, capaces de exorcizar el igualitarismo y la consiguiente sociedad monocolor... una concepción de la cultura que, al igual que Alfred Kroeber, abogaba por constituirse en una entidad por encima de lo orgánico, un poco al modo de la Iglesia Romana, y hecha *ex profeso* para la sociedad británica que debería formarse después de la Segunda Guerra Mundial. A este respecto convendría que se comparara este ensayo con los correspondientes de George Orwell sobre este período: hablan de lo mismo, pe-

ro Eliot desde una óptica conservadora y Orwell desde su particular visión socialista.

En 1958, Raymond Williams, profesor de formación marxista, y perteneciente a esa magnífica pléyade de profesores británicos de la misma cuerda ideológica, como Maurice Dobbs, Herbert Read, Eric Hobsbawm –que lograron introducir libertades en una concepción ideológica que tiende a la rigidez normativa por su esencia misma– publicó *Culture and Society. 1780-1950*, que luego amplió en *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, donde, en oposición a las tesis eliotianas –que pone como actividades características de un pueblo el *derby*, el queso *wensleydale*, el tablero de dardos, la música de Elgar, la remolacha en vinagre– califica a esta lista de caprichosa, que se reduce a «deportes, comida y un poco de arte» y contrapone con igual motivo la bolsa, la siderurgia o el London Transport, es decir, frente a la concepción simbólica de Eliot, Williams se pregunta si no habría que incluir en la noción de cultura el aspecto material de un pueblo y no limitarlo sólo a sus aspectos simbólicos, como hacía Eliot.

En 2016, Terry Eagleton publicó *Culture* en Yale University Press, donde intenta retomar la noción de cultura y darle un nuevo sesgo. El crítico literario y profesor Eagleton, a quien debemos libros deliciosos como *El portero*, un memorable libro de memorias; *Por qué Marx tenía razón*; o *Esperanza sin optimismo*, es discípulo de Raymond Williams, pero sus intereses son muy amplios, dedicándose últimamente a estudios teológicos y psicoanalíticos, aunque las doctrinas freudianas siempre fueron de su interés. En *Cultura*, cuya edición española ha sido publicada por Taurus, Eagleton pretende poner orden en una pala-

bra que es ambigua y exige múltiples interpretaciones, más en inglés, cuya acepción comprende el concepto nuestro de cultivo y costumbre, aunque –bien mirado– nosotros mismos hemos aceptado el significado en inglés cuando decimos, por ejemplo, «la cultura española de la fiesta», aumentando también nuestra confusión.

Eagleton, ya digo, intenta explicar, delimitar y ordenar en esta orgía de múltiples significados: entre los más habituales, la nula diferencia entre cultura y civilización (salvo matices nimios), que lleva a tópicos inmarcesibles: los alemanes son gente de cultura mientras los franceses son más civilizados, vale decir, a los alemanes les da más por la filosofía y la ciencia mientras los franceses son únicos elaborando vinos legendarios como el Châteauneuf-du-Pape, perfumes y todas clases de *delicatessen* y *groceries*, es decir, una monstruosidad como elegir entre Wagner y Dior, malentendido que no sólo se da entre los conceptos de cultura y civilización, sino entre cultura, civilización y naturaleza. ¿Se trataría, pues, de una delimitación sólo semántica? La cosa no está clara y el profesor Eagleton trata de poner orden, lejos tanto del afán normativo de Eliot como del meramente descriptivo, y a este respecto las listas de elementos de cultura que cita Eagleton, lejos de la seriedad del catálogo de las naves, semeja un posmoderno popurrí que Eagleton domina gracias al humor, virtud de la que los británicos han hecho uso hace siglos: «La civilización contiene numerosos fenómenos que carecen de finalidad concreta, como Sarah Palin, criar *whippets* o producir treinta marcas distintas de dentífricos». O esta joya: «El Partido Republicano de Estados Unidos es una organización híbrida que incluye a republicanos liberales y miembros

del Tea Party, un hecho que seguramente será bienvenido por quienes consideran la diferencia y la diversidad bienes inequívocos. Sin esos republicanos que creen que Barack Obama pertenece a los Hermanos Musulmanes, y que Al Qaeda es una rama de la CIA, la uniformidad del partido sería mucho más aburrida».

La cultura, su concepto, es un hecho acontecido en la Modernidad. Eagleton establece un puente entre el concepto de cultura del filósofo político Edmund Burke y el –poco conocido en Gran Bretaña– pensador alemán Johann Gottfried Herder porque, para Eagleton, posee un sentido de la cultura esclarecedor para nuestros días y logra así, por lo menos, establecer ciertas diferencias de concepto entre cultura y civilización. A continuación, Eagleton, en un maravilloso *tour de force*, nos coloca a Oscar Wilde en el centro mismo de la controversia, rindiéndole homenaje al considerarlo un enorme crítico de la cultura y, luego, se ocupa de algunas fantasmagorías de la concepción posmoderna de la cultura: «Para algunos pensadores posmodernos, el florecimiento de una multiplicidad de culturas es tanto un hecho como un valor. De acuerdo con esta visión, la existencia de diversas formas de vida, desde la cultura gay, la cultura de la moda, la cultura del karaoke, hasta la cultura *sij*, la cultura del *burlesque* y la cultura de los Ángeles del Infierno, es en sí misma algo encomiable... De hecho, la diversidad no es un valor en sí mismo. Desde luego no lo es cuando se trata de partidos neofascistas», para concluir en las razones que llevaron a la Modernidad a establecer la idea de cultura, desde la idea de cultura como crítica estética, que arranca del Romanticismo, o la idea de cultura como utopía de la revolución industrial, hasta

el auge del nacionalismo revolucionario, el multiculturalismo, la búsqueda de un sustituto de la religión y la aparición de la industria cultural. Como programa es fascinante.

La revolución de Burke y Herder consiste en la importancia que establecieron sobre el lenguaje y que, por tanto, la cultura tiene que ser experiencia vivida, lo que les hace precursores de Nietzsche y Wittgenstein, que, al igual que Herder, sostenía que las palabras sólo tienen significado cuando están inscritas en una forma de vida. Herder, también, como precursor de Bajtin en el sentido que éste da cuando dice que todo discurso es dialógico. Es mérito del profesor Eagleton haber puesto de manifiesto la importancia de este pensador alemán en la conciencia de los anglosajones, quienes sólo lo conocen como teórico de los nacionalismos del *xix*, al igual que la interpretación que ofrece del conocido Burke, por otros motivos. Pero lo que resulta fascinante, por lo menos para mí, es la importancia concedida a Oscar Wilde en un tema tan sesudo en apariencia. Eagleton se detiene en dos obras del irlandés: *La importancia de llamarse Ernesto* (o *La importancia de ser formal*), que las dos cosas significa *The Importance of Being Earnest*, y, desde luego, *El alma del hombre bajo el socialismo*.

El anarquismo estetizante de Wilde fascina a Eagleton, pero sobre todo le permite ofrecer la idea cabal del arte como concepto de mejora en la idea de cultura, algo propio del Romanticismo pero que produjo más tarde una crítica del industrialismo que el esteticismo promovió a religión. Wilde no sólo creía en la preponderancia de la obra de arte, sino que hizo de él mismo una obra de arte y, para Eagleton, eso es determinante. Fue la representación más cabal para los británicos de esa reli-

gión del arte, como lo es para los franceses el ejemplo de Mallarmé que André Gide en sus *Interviews imaginaires* –publicado por Jacques Schiffrin en Pantheon Books de Nueva York en 1943– cita como lo más destacado del poeta del simbolismo, por encima incluso de su obra: Mallarmé como sumo sacerdote de la religión de la palabra. Gide se sintió fascinado con ese ejemplo. Valéry también.

La bestia negra del profesor Eagleton es el relativismo cultural, al que crucifica con donaire: «El relativismo cultural es una posición inverosímil. Sólo un racista puede pensar que pueda ser correcto violar y asesinar en Borneo pero no en Brighton»; o esta otra: «Que Vladimir Putin acostumbre a hacer asesinar a sus oponentes políticos puede constituir una narración fascinante, pero no deberíamos tener la ingenuidad epistemológica de confundirla con la verdad. En lugares así la disconformidad puede ser reprimida violentamente, pero no objetivamente».

Por otro lado, finalmente, Eagleton recurre a Freud para realizar la crítica de la cultura, en especial, el concepto de malestar en la misma, indisoluble de nuestra condición, a juicio del vienés. Ese malestar es propio de nuestra cultura y la ciencia de ese malestar se llama psicoanálisis. Eagleton señala que Freud es el crítico más implacable de la condición romántica de la cultura y que en este sentido ni siquiera Karl Marx se libra de esa condición porque sencillamente no veía que podíamos ser opacos con nosotros mismos. Ello le sirve para

desmontar el lado cultural, falso, del capitalismo de nuevo cuño, es decir, las nuevas tecnologías asociadas al ocio, el espectáculo, el papel de los iconos de nuestro tiempo, en resumen, la aparición de una nueva forma de estética del capitalismo, estética meramente instrumental y que poco o nada tiene que ver con el goce que proporciona el arte o la liberación personal del mismo. Se trataría de una mercantilización de lo espiritual sin paliativo alguno, ya que todo sería en el fondo inmaterial y sujeto a banalidad. El deterioro de las universidades, así como el hecho de que cada vez sea más raro que alguien posea una biblioteca personal, habla bien a las claras de esa tierra baldía en que Eagleton cree que se ha convertido la industria cultural. Es más, Eagleton cree que ello demuestra que una sociedad bien puede pasarse sin el concepto de cultura que teníamos en el pasado. Para desgracia nuestra.

De todo ello Eagleton infiere que no es la cultura, sin embargo, lo más urgente que defender en los conflictos que se nos avecinan. Cree que los que hinchaban ese concepto deberían callar.

Estamos aquí muy lejos de los planteamientos romano-anglicanos de un T. S. Eliot. Vivimos momentos de incertidumbre. De ahí la pertinencia de estas nuevas notas, aunque conviene afirmar que las virtudes de este libro son sus defectos: ameno, didáctico, breve, carente de tesis y tendente a la mezcla de todo tipo, al modo de sus graciosos catálogos. Será pasto de los *mid cult*.

**Julia A. Kushigian:**

*Crónicas orientalistas y autorrealizadas*

Verbum, Madrid, 2016

130 páginas, 21.99 €



## Orientes y otros

*Por* CARMEN DE EUSEBIO

Dado que este libro ofrece entrevistas con Borges, Carlos Fuentes, Juan Goytisolo, Elena Poniatowska, Severo Sarduy y Mario Vargas Llosa, me dije inmediatamente que sería de mi interés. Son todas inéditas menos las de Sarduy y Vargas Llosa, que salieron en su día en revistas. Sus temas son el orientalismo y el *Bildungsroman* o novela de formación. En los casos de Borges, Juan Goytisolo y Poniatowska las transcripciones son literales, y cuando digo esto lo digo literalmente, es decir, que si el entrevistado comete hablando errores de concordancia, duda entre el artículo masculino o el femenino, cambia en mitad de una frase de orientación o repite dos veces una palabra, la entrevistadora y autora de este libro lo respeta. ¿Por qué? Yo creo que si Dios bal-

buceara y se le revelara a un creyente (esto es lo habitual), sería comprensible que el depositario de tal revelación transcribiera con toda fidelidad los balbuceos, pero ¿con un mortal? Quizás la profesora Kushigian, autora de *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition*, admira terriblemente a todos los entrevistados, tanto que es incapaz de corregirles los errores del habla y los titubeos. O toma sus entrevistas habladas como si fueran un vídeo en el que no se corrige la repetición si Borges dice ocho veces: «Esto, esto, esto...». El resultado afecta también a la sintaxis porque a veces no se entiende la frase por ausencia de comas, puntos. Bien, leamos cada entrevista destacando lo interesante y, de paso, también las extravagancias, así tal vez, quizás, o no,

de ninguna manera, otros o los mismos editores tendrán un poco de más cuidado a la hora de editar lo que les proponen.

Severo Sarduy (Camagüey, Cuba 1937 - París, 1993) tenía sangre china, como también Cabrera Infante, así que llevaba un Oriente interno. Se exilió en París, donde vivió más años que en su país. Allí se impregnó de *Tel Quel*, y de orientalismo. Le fascinaba el budismo, de manera muy viva, con acento personal, sin perder el humor. La entrevista fue realizada en el Café de Flore de París, donde el novelista cubano tomó muchos *bloody marys* a lo largo de su vida. En la entrevista nos habla a petición de Kushigian de los elementos carnavalescos en *Maitreya*. En esos casos siempre se cita a Bajtín, del que, por cierto, hoy se sabe que fue descarado plagiarlo. Afirma Sarduy que «vivimos en la simulación literaria, en la simulación cosmética, en la simulación política sobre todo. Todo es simulación, todo es apariencia, todo es *fake*» (falso). Sarduy había leído a Virilio y a Baudrillard y, aunque tenía talento para no necesitar algunos apoyos, de alguna forma le fascinaba la cultura del grupo de semióticos del que formaba parte Kristeva. Es interesante lo que dice respecto a la forma en que usa el budismo en su obra: «Yo mezclo en un mismo nivel, sin distanciaci3n ideol3gica, sin peso, sin densidad conceptual, el lenguaje-objeto, que ser3a el c3digo del budismo en este caso, y el lenguaje par3dico». Todo en un mismo plano. En cuanto a la parodia, ya no es de un texto previo, originario, sino una risa total, muy en l3nea con el choteo cubano porque el choteo, como afirma Sarduy, «lo asume todo, y yo dir3a que reivindica todo para la simulaci3n. Todo se vuelve m3scara, simulacro, maquillaje». Desconf3a de cierta visi3n del hin-

duismo y del budismo que a veces es mera versi3n neur3tica. Admira la dedicaci3n de un escritor como Borges al budismo, pero le parece que es una asimilaci3n a Occidente. Sin embargo, considera en Paz el Oriente verdadero, la preocupaci3n real, hasta el punto de que dice servirse de ejemplos de los ensayos de Paz relativos a su obra sobre hinduismo y budismo «y de su ejemplo personal». Finalmente, se3ala la presencia de lo chino y lo 3rabe en su novela *De donde son los cantantes* y de lo tibetano en *Maitreya*.

La entrevista con Borges data de 1983. Tiene su originalidad porque la autora nos transcribe, por ejemplo, las interrupciones mientras la manten3an, como 3sta: «Voces: Buenos d3as. No queremos interrumpir». Quiz3s crea que todo es de una importancia memorable: Borges siendo interrumpido por una visita, la «mucama» que se acerca a servir el t3... Esc3ptico, Borges desconf3a de la noci3n de Oriente porque se habla de pa3ses tan distintos como Persia, la India, China, Corea, Jap3n... Le parece que es como hablar de Latinoam3rica. Como siempre, Borges va de las grandes ideas a lo concreto y a los recursos ret3ricos. Borges parece estar algo exaltado en esta entrevista, cambia de temas con nerviosismo y habla de Estados Unidos en cuanto se entera de que la entrevistadora es de Nueva York. La verdad es que nos dice poco de Oriente, vuelve, como siempre, a las traducciones de *Las mil y una noches*, aunque hay frases notables como aquella en la que dice que «al generalizar olvidamos» pero que el olvido es necesario. Su Funes, obviamente, es alguien que se distrae con todo y, por lo tanto, incapaz de avanzar. Por momentos, Borges habla como algunos de los m3s enredados *Cantos* de Ezra Pound, a medias

entre la locura y el exhibicionismo; en otros momentos la entrevista parece una comedia absurda de enredos. Me pregunto: ¿no podría la autora haberla editado?

La entrevista con Juan Goytisolo es un poco más ordenada aunque no se libra de embrollos similares a la de Borges, y todo porque no se valoró que una frase debe estar gramaticalmente bien construida o que los titubeos y las tentativas de algunas oraciones no deben ser considerados. El Oriente de Goytisolo es, en realidad, el mundo árabe porque India, China y Japón han estado fuera de su interés. Frente a las lecturas que algunos hicieron de *Reivindicación del conde don Julián* como si fuera un libro de historia, Goytisolo reclama una lectura literaria –lo que nos parece justo–, además de «sacar a la luz todo lo que está enterrado en el subconsciente del europeo con respecto al árabe». Por otro lado, el autor de *Disidencias* reitera su mayor afinidad con escritores hispanoamericanos como Carlos Fuentes, Lezama Lima, Cabrera Infante o Sarduy, que con sus contemporáneos hispánicos.

De lado del *Bildungsroman* están Elena Poniatowska y Carlos Fuentes. De la escritora mexicana, la autora toma como pretexto su novela *Hasta no verte, Jesús mío*. La entrevista consiste en comentar si hay iniciación y cambio en la protagonista y alguna que otra observación de Poniatowska, tan interesante como casi todo lo suyo. En Carlos Fuentes hay sin duda otra cosa: es un hombre con astucia y un escritor mayor que su paisana. Nos da la impresión de que Fuentes no confía mucho en lo que le pregunta Kushigian y trata de ayudarla a reformular las cosas, pero también quiere quedar bien, incluso muy bien, porque hay un par de ataques de vanidad notorios. Dice

de su novela *Las buenas conciencias*: «Es una de las novelas mías de mayor éxito. La leen todos los adolescentes en México. Es el rito del pasaje, es el *Bildungsroman* del *Bildung* de muchos mexicanos. Por eso lleva treinta y tantas ediciones». En cuanto al aspecto formativo de ciertas novelas, nos dice que *Don Quijote* es un *Bildungsroman*: «Es el nacimiento de un nuevo personaje que se descubre a sí mismo en los llanos de La Mancha». Podría ser pero, si hay un personaje que no evoluciona, ese es don Quijote: sólo cambia al final de la novela, cuando vuelve «en sí». Que sepamos, está el cambio inicial, de Quijano a Quijote, y luego en el sentido contrario. El resto es pura identidad. Quien va cambiando es Sancho, creo. Fuentes se entusiasma con el tema, cita muchas obras que pueden considerarse como «novela de formación» y concluye: «Yo hasta he vivido mi propio *Bildung*». Ay, qué hombre. A veces nuestra entrevistadora quiere que Fuentes le ayude con los matices de su tesis, por ejemplo: «¿Cómo se interpretan las muchas versiones de la verdad, y por qué pasan algunas a un primer término y otras a segundo? Y finalmente, ¿por qué se defienden ciertos juicios sociales sobre otros, y por qué se eligieron?». ¿No dan ganas de protegerla? Fuentes no le va a resolver nada de esto –lo que es lógico– porque no escribió un tratado sino una novela, pero sí le entra al trapo del personaje de Sabina, mujer frustrada sexualmente por su posición social. Dice don Carlos, ya lanzado: «A mí siempre me ha fascinado porque son sublimes figuras eróticas. Poder conquistar una mujer así me parece maravilloso, ¿no? Lo más extraordinario que puede pasar. ¡Qué goces eróticos donde hay esa represión de años ahí!, ¿verdad?». Qué cosas tienen algunos

hombres, ¿verdad? Incluso siendo Premio Cervantes de literatura.

La de Vargas Llosa es la entrevista más formal y fue realizada en 1991. Expresa el autor su idea de la novela como forma de una experiencia social frente a la poesía, que puede ser «expresión de una pura subjetividad». También se arriesga a designar el origen de la necesidad literaria: «Yo creo que la literatura es sobre todo expresión de

cierta insatisfacción humana»; «Cuando los hombres inventan un mundo ficticio espléndido es porque el mundo real les es insuficiente; necesitan completarlo, necesitan enriquecerlo con algo puramente imaginario». La ficción como complemento de la vida. Y aquí termina esta historia, que no es ejemplar, pero de la que he querido dejar noticia porque todos debemos tener buenos propósitos para este año nuevo.

**New Scientist Magazine:**

*Nada: del cero absoluto al olvido cósmico*

Editado por Jeremy Webb

Traducción de Dulcinea Otero-Piñeiro

Alianza Editorial, Madrid, 2015

320 páginas, 12.20 €



## Nada que añadir

*Por* JULIO SERRANO

¿Punto final? No; punto como comienzo del interrogante. Hace unos 13.820 millones de años (lo sabemos gracias al instrumento PLANCK de la Agencia Espacial Europea) el universo en el que vivimos surgió, parece ser que literalmente, de la nada. Un punto apareció de manera instantánea y se expandió de inmediato (aún sigue en ello a la velocidad de 67'3 km por segundo por megaparsec, en donde 1 megaparsec es equivalente a 3'26 millones de años luz). El propio tiempo empieza en ese punto. Es algo como para quitarle a uno el sueño. Recuerden aquel diálogo de la película de Woody Allen *Annie Hall* (1977) en el que el niño protagonista discute con su madre y un médico. El pequeño está deprimido por haber leído en una revista que el universo

se está expandiendo y que algún día estallaré y se acabará todo. El doctor desconoce aquello de lo que el niño le está hablando y la madre finaliza el enredo aclarando que él vive en Brooklyn, que Brooklyn no se está expandiendo y que se levante y saque la basura de una vez.

Está claro que hay una brecha entre nuestro día a día y los datos que nos arroja la divulgación científica, tan abrumadores como lejanos. Se ha escrito mucho (todo) acerca de lo que ocurrió después de ese instante acaecido hace 13.820 millones de años. Pero ¿y de lo que había antes? Ésta es una formulación errónea, pues no había nada, pero precisamente de esa nada es de la que se habla en *Nada, del cero absoluto al olvido cósmico: reflexiones insólitas*

*acerca de la nada*, una antología científica de ensayos que indagan en nadas diversas, diseñada por el equipo de la revista *New Scientist* y coordinada por Jeremy Webb, su editor jefe. Y es que hablar o especular acerca de la nada da para mucho. Desde luego que filósofos, místicos y poetas han tenido algo que elucubrar al respecto, pero estos ensayos nos acercan a lo que se sabe científicamente, lo cual resulta para un lego en la materia como acceder a literatura de ciencia ficción, salvo que lo increíble, aquello que no le disculparíamos al hipotético escritor fantasioso por inverosímil, es lo cierto. En cualquier caso ¿hay algo que saber acerca de la nada? ¿Tiene sentido divagar acerca de lo que no existe? No hay duda –y científicamente cada vez menos– de que sí. El potencial infinito de la nada es como el Aleph borgiano, contiene potencialmente Todo.

Si Michaux fue un bárbaro en Asia, la divulgación científica para el hombre de letras es una cura de humildad, pues no hay modo de saber, sólo de asomarse aceptando el barbarismo que supone intentar comprender a través de los traductores y no de las fórmulas mismas de los principios físicos y matemáticos. Traigo otro guiño a Woody Allen a colación en el que éste afirma que «gracias a la sección de Ciencia del *New York Times*, mis conocimientos de la teoría de la relatividad son similares a los que tenía Einstein... Me refiero a Einstein Musjhiv, el vendedor de alfombras de mi barrio». Y es que los datos que arroja la nueva física distan mucho de ser comprensibles, aun con la diligente actitud de los divulgadores científicos.

Con ello no quiero decir que este volumen no esté al alcance de cualquier mente curiosa, que lo está, sino que vivimos en muchos

casos muy por detrás de los hallazgos que los científicos de nuestro tiempo han conseguido alumbrar. Los autores de estas naderías –Paul Davies, Ian Stewart, Douglas Fox, Michael Brooks, David E. Fisher...– agitan un cóctel de variados ingredientes en los que la nada dista mucho de la acepción que le atribuye falta de valor. «Cuando algo es insignificante, decimos que no es nada. Este uso del término proviene claramente de una época en la que aún no habíamos reparado en lo valiosa que es la nada», escribe Richard Webb, editor adjunto de *New Scientist*. Desgranar el significado de esa palabra plantea arduos interrogantes. Nada es lo que no existe, pero claro está que, según el contexto, se habla de distintos conceptos de *nada*, abriendo un abanico de nadas diversas, algunas de ellas, dicho sea de paso, terriblemente confusas.

Empieza, como no podía ser de otro modo, por el comienzo, por la gran explosión y las centésimas de segundos siguientes. Cuando nos narran lo que sucedió cuando el universo cumplió alrededor de un segundo de vida hemos recorrido ya varias páginas de actividad frenética en el espacio y descensos abismales de temperatura. «Por ejemplo, los físicos creen que entre el final de la primera décima de segundo y el final del primer segundo ocurrió la misma cantidad de sucesos importantes que en el intervalo entre la primera centésima de segundo y la primera décima de segundo y así sucesivamente, hasta remontarnos hasta el mismo inicio». Pero no se trata de una parodia surrealista como la que hiciera Groucho Marx del lenguaje administrativo en *Una noche en la ópera*. Sencillamente, afirman que ocurrió así y que cuanto más nos acercamos al inicio, más sucesos colosales ocurrieron.



rren tal cantidad de fenómenos, cambios de temperatura, creación de materia que se nos antoja inconcebible con base en los parámetros sensibles con los que estamos acostumbrados a observar el mundo? Todo esto forma parte de una medición del tiempo que nos incita a pensar, fuera de nosotros mismos, de nuestra concepción del tiempo y del espacio. Mientras los físicos se devanan los sesos pensando cómo acelerar partículas subatómicas hasta casi la velocidad de la luz para comprender los secretos que esconde la antimateria, los divulgadores científicos intentan trasladar al lenguaje no matemático las certezas que arroja la física, estableciendo puentes

entre la fórmula y el lenguaje no científico. Lo más interesante de sus investigaciones, nos dicen los físicos, es precisamente aquello que no pueden prever.

Pero la pregunta del millón, cómo surgió el cosmos a partir de la nada, es un reto aún lejano. No existen datos físicos para responder a este interrogante y «nuestra interpretación del asunto se pierde en una maraña de cuestiones metafísicas e ideas equivocadas». Mientras llega el momento de responder esa pregunta, los autores de este libro establecen una lograda relación cultural y científica con el vacío, original en cuanto a planteamiento y estimulante para cualquier lector.

**Ricardo H. Herrera:**  
*La última nostalgia*  
Pre-Textos, Valencia, 2016  
58 páginas, 13.00 €



## Imágenes de la música

*Por* WALTER CASSARA

En el origen de todo poema, en el origen de toda pieza oral o escrita que fraternice, aunque sólo sea desde la más pura orfandad sonora, con ese objeto platónico que llamamos poema está indudablemente el *carmina fundere*, está la práctica del verso, el refundir y escandir unas líneas con otras: está el vaivén mecánico de la métrica, el impulso rítmico que depura, condensa, organiza las palabras en esquemas formales distintivos. Este impulso que supone –o al menos suponía, en otros tiempos– no sólo un sistema formal altamente codificado, sino, además, un oído musical arraigado en el hecho lingüístico (y sólo propio de él), es algo que parece no tener ya ninguna cabida en el horizonte de intereses de la poesía contemporánea, gracias en parte a

la práctica indiscriminada y ya veteranísima del verso libre, y gracias en parte –y sobre todo– al deterioro orgánico de la lengua en sus varias manifestaciones.

Una de las experiencias más deprimentes de la época, sin duda, es la de auscultar el registro de la propia voz sintetizado por un ordenador, como ocurre muchas veces cuando uno tiene que hacer algún reclamo comercial por teléfono y se ve impelido a validar su condición de cliente legítimo respondiendo absurdamente al interrogatorio de un módulo informático que reproduce al otro extremo de la línea nuestras inflexiones parcas y sulfurosas, convertidas de pronto en surcos grises, chatarra monocorde aplastada por dos dígitos. Lo deprimente en estos casos no es tanto el hecho de ser

interpelado y parodiado por una especie de autómeta –con esa indiferencia encubierta de lacayo o de bufón que afectan estos trastornos cuando se dirigen a los mortales– como el hecho de entrever la propia voz robotizada, despojada de todo rasgo personal, todo matiz humano. Puesta en un espectro de frecuencias, esta voz sin rostro y sin orillas nos persigue y zahiere como un alma en pena, una bola rodando en la obtusa insonorización del infinito. Se deberá admitir que la época se complace en su fascinación por lo anodino; encuentra natural su falta de énfasis; exalta –aunque lo disimule muy bien– su gusto por lo neutro, por lo funcional y desingularizado del habla. De ahí, quizás, que la poesía hoy pueda aspirar, con todo derecho, a ser sólo un incidente transitorio más de esa voz corporativa robotizada; pueda asimismo esgrimir una idea del lenguaje no demasiado asombrosa, ya que no quiere –o no necesita– diferenciar su expresión de la banalidad sintáctica de lo cotidiano. Pero ¿en verdad ya no lo necesita o es que ya no está conformada técnicamente para hacerlo? Si ya no puede ser el verso, si la lengua ya no puede ser concebida desde sus posibilidades prosódicas, ¿cuál sería el campo formal en el que debería plasmarse materialmente el poema?

La percepción métrica, la prosodia, el *ordo rethoricus* ayudaban antaño a establecer una tipología del verso y a otorgarle un valor tentativo en una escala determinada. En buena medida, se trataba de un orden pueril y caprichoso, como todo orden, que organizaba las líneas según la cantidad de sílabas, la posición de los acentos, la coloratura tonal, las figuras fonológicas..., lo mismo que hace el ama de casa cuando acomoda la ropa y en un instante coloca la lencería y las medias, en

otro las camisetas y los abrigos, siguiendo también en esto un criterio morfológico-analítico ya argumentado insignemente por el Estagirita en los orígenes de la civilización occidental. Y ¿qué hay cuando vemos a la misma ama de casa esconder, de pronto, entre las prendas, una pistola de pequeño calibre? Podría estar pensando, a su manera, en alguna octavilla empañada del dadaísmo, o quizás está soñando con el viejo Cocteau en *El testamento de Orfeo...* En algún sentido, es tan ilusorio suponer que los vates antiguos proyectaban su verso en función de yambos o de dáctilos como inferir que los escritores de vanguardia (Apollinaire, por caso) lo hacían basándose en las seis caras de un cubo o en los dieciséis fotogramas por segundo de un film. Éstas son generalizaciones sólo válidas para la aprehensión teórica, que busca erigir reglas allí donde hay más que esquemas volubles, materia sonora informe y escucha primitiva. La verdadera inteligencia rítmica funciona de otro modo: no concede valor preceptivo (esto es, si se quiere, estético) a ningún instrumento por sí mismo, por más probado que esté su temple, hasta que no encuentra el contenido o el *conceit* exacto que pueda adaptarse a dicho molde.

Desde hace tiempo, Ricardo H. Herrera (Buenos Aires, 1948) viene perseverando en la defensa del patrimonio melódico del verso castellano y el rescate de los formatos clásicos. El endecasílabo es frecuentemente empleado en su escritura no sólo como prototipo del *sermo urbanus*, sino también –y esto es lo más destacable– como tamiz acústico o sonda con la cual medir la profundidad y las texturas de la propia voz. Tenemos todavía la imagen de los *patterns* métricos como artilugios pintorescos, de una gracia y una

verborragia ya muy seniles: inútiles moldes de escayola atracados de ninfas y florituras retóricas que quedaron reclusos en los desvanes de la historia. Pero ésta es una imagen algo distorsionada, que nos sale al cruce desde el fantasma funcionalista de la modernidad, ya que el mejor arte de cualquier época siempre ha tenido una férrea vocación empírica y una gran inquietud exploratoria. Y esto resulta particularmente muy cierto en lo que respecta al endecasílabo: un metro conspicuo, un hiper-metro en realidad, que fuera engalanado –hasta lo empalagoso– por las laringes más ilustres y pulcras pero cuyo carácter experimental nunca terminaría de apolillarse del todo, sino que más bien se iría perfeccionando e intensificando a lo largo del tiempo hasta acabar amalgamándose con el *vers libre* y con el espíritu errático de la poesía moderna. Cuanto más se acercan las palabras a una matriz estable, más ésta se diluye, se singulariza, más se mitiga su cosa genérica, su pátina idealizante, su cincelado colegial. Y, cuanto mayor es el peso de la estructura, tanto menor es la capacidad de carga del montaje. Esto es algo que cualquier buen albañil sabe, pero que los formalistas acérrimos casi nunca advierten, ya que suelen andar inmersos en la custodia de un presunto edificio áureo antes que en la neblina constructora de la propia experiencia. De ahí que muchas veces los textos pergeñados en la actualidad a pie juntillas desde normas canónicas nos den la sensación de algo ingenuo o insignificante, como aquella vieja pantomima del hombrecito que gesticula escondido dentro de un gigantón.

No es el caso de *La última nostalgia* de Herrera, donde algunas *stanzas* clásicas (el terceto, el pareado, la estrofa sáfica, el cuarteto, etcétera) coexisten naturalmente con la iluminación fragmentaria, el sig-

no aleatorio que bien puede distinguir al discurso lírico en nuestros días. El libro está dividido en dos secciones: la primera la ocupa por entero un poema de largo aliento, «Paseo sentimental», que alcanza los doscientos y pico de versos, compaginados en veintiún fragmentos; la segunda lleva el título homónimo de la obra y consta de diez poemas breves, independientes, en los cuales predominan temas como la vejez, la pintura y la melancolía amorosa. No hay duda de que «Paseo sentimental», por su calado expresivo y por su magnitud metafísica, es la pieza mayor del conjunto: una pieza que se apoya con frecuencia en la marcha regular del endecasílabo *a maiore* –con su pedal característico en sexta sílaba–, pese a lo cual su esfuerzo constructivo apenas si se nota, como ocurre con los buenos poemas. La preferencia por este modelo quizás se deba menos a su prestigio libresco que a su complejidad armónica intrínseca, que no admite en rigor ningún déficit musical, y que además tiende a producir por sí misma melodías complejas, flotantes, ambiguas, cuya atmósfera tornadiza se presta fácilmente a la digresión y al soliloquio. De hecho, todo el poema hace pensar en una *promenade* verlainiana o simbolista que fuese adoptando distintas formas según los recorridos eventuales que dictaría la marcha –el ir y venir en el tiempo de los *ostinati* de la mente–. Así, por ejemplo, asumiría los rasgos de una lenta divagación cromática sobre el paisaje; de un monólogo reflexivo, desdoblado, en el que el poeta hablara consigo mismo y meditara sobre su arte; de una elegía amatoria o también de un «ensayo de lirismo» condenado al fracaso –según se declara al comienzo del texto–. En este devenir de figuras plenas aunque sesgadas, el poema reencuentra su conciencia fenome-

nológica; su andar errante –que es también un andar nihilista– entra en resonancia con lo informe de la materia y de los sentimientos que lo atraviesan.

Alguna vez T. S. Eliot dijo: «No hay escape de la métrica, sólo hay dominio». Para entender el peso de esta sencilla verdad sólo cabe recordar que todo poema, antes de convertirse en texto, es pura imaginación rítmica ya atestiguada en algún patrón métrico o en la lengua cotidiana. A lo largo de su trayectoria literaria, como poeta, ensayista, traductor y director de una prestigiosa publicación (*Hablar de poesía*) que ya lleva más de dos décadas de existencia, Ricardo H. Herrera ha tratado de revalidar esta verdad dictada por el sentido común y las evidencias para escándalo de algunos puristas de la poesía meramente sociológica o testimonial, que ha sido la tendencia más difundida en la literatura argentina de las últimas épocas. El desasosiego del arte moderno proviene, en parte, de su incapacidad para engendrar formas duraderas.

Estamos condenados a la extravagancia, a la genialidad romántica, al hallazgo peregrino, la nada caprichosa. No obstante, saber tratar con el misterio de las formas es saber tratar con la inestabilidad de la belleza. En esta tarea a menudo frustrante, como bien afirma Herrera en su último libro, «la voluntad no basta, la palabra / ilumina cuando arde con sentido / y gracia, cuando no discurre a tientas / por los laberintos de abstracción y duda». *La última nostalgia* nos recuerda que música y enunciación, en poesía, son cosas absolutamente irreductibles. Ninguna forma, ningún verso se ha descubierto nunca sino en estado de voz; nunca sino como eso: una huella en el curso del tiempo; un devenir-resonancia de otra cosa, de un objeto o de una figura, de una cadencia apenas recordada o de un resoplo entre sueños... A fin de cuentas, con las palabras porosas de todos los días, con meros sustantivos y verbos, no se puede hacer música, sino sólo sugerir una idea o una imagen de la música.

**Luciano Concheiro:**

*Contra el tiempo: filosofía práctica del instante*

Anagrama, Barcelona, 2016

176 páginas, 15.90 €



## «Inmovilidad frenética»

*Por* CARMEN ITAMAD

Luciano Concheiro (Ciudad de México, 1992) sostiene que a cada etapa histórica le corresponde una experiencia particular de la temporalidad y que la nuestra está marcada por la aceleración, noción en torno a la cual se articula el análisis del presente planteado en *Contra el tiempo*. Los dos primeros tercios de este ensayo, finalista del Premio Anagrama, están consagrados a diseccionar cómo la velocidad y sus consecuencias se manifiestan en los ámbitos de la economía, la política institucional, la subjetividad y la subversión; en el último tercio se desarrolla una propuesta orientada abierta y voluntariamente a hallar el modo de zafarnos de esa dinámica frenética, que no a transformarla.

Concheiro identifica la economía con el origen de la aceleración en la que vivimos inmersos y desglosa a través de una genealogía los diversos hitos tecnológicos que, partiendo de la Revolución Industrial, han propiciado el desembarco en el actual *turbocapitalismo*. La implementación incesante de adelantos técnicos explorada se conecta con el ansia de acortar los ciclos económicos, interés, a su vez, subsumido a la búsqueda sin fin de un incremento de los beneficios. El arco descrito va de la fisicidad de la máquina y la mecanización del trabajo manual a la virtualidad del capitalismo financiero, cuya máxima expresión encarnaría el *high-frequency trading*, donde las operaciones bursátiles prescinden de la intervención humana.

En el segundo capítulo de *Contra el tiempo*, los proyectos políticos del siglo xx, que «pretendieron revolucionar la realidad de tajo y para siempre» apoyándose en el monumentalismo y anhelando marcar un antes y un después en la historia de la humanidad, se contraponen al cortoplacismo y a líderes de ideales maleables, equiparados por Concheiro con «productos mediatizados», miembros de una suerte de *star system*. La lógica argumentativa referida, basada en la antítesis, constituye uno de los pilares retóricos cuyo sustento explica la claridad y el paso ágil de acuerdo con los cuales avanza el ensayo. Dado el papel capital que los medios de comunicación desempeñan dentro de la escena política descrita, acto seguido la argumentación se detiene en la erosión de la memoria causada por el flujo de información continuo e ingente al que nos hallamos expuestos y en su difícil encaje con el compromiso. En este apartado también se explora el fenómeno de las *shitstorms*, oleadas espontáneas y volátiles de indignación digital circunscritas al universo de las pantallas, sobre las que ya habría reflexionado el filósofo coreano Byung-Chul Han.

La problemática de la subjetividad se aborda dando por hecho que, a día de hoy, para acceder a una comprensión profunda de la misma, «no hay que comenzar estudiando la psique, sino los fenómenos económicos y políticos que le dan forma», aseveración reincidente en la preeminencia del *turbocapitalismo* como generador de realidad. Fruto de esta aceleración de las rutinas, los individuos sienten que jamás disponen de tiempo suficiente, padecimiento al cual se añade un estrés perpetuo cuyas causas específicas a menudo se antojan indeterminadas, y que el autor atribuye a la

disolución de las fronteras entre lo laboral y lo privado propiciada por el desarrollo tecnológico.

El capítulo dedicado a la subversión ahonda en la distinción entre *revolución* y *revuelta* –la primera vinculada al ideal de progreso y a una concepción teleológica de la historia; la segunda, espontánea, desligada de planes premeditados y sin afán de trascendencia–, en la institucionalización de la protesta a la que conduce la imposición progresiva de la democracia como modelo político, en el adelgazamiento de los Estados y en la crisis imaginativa –denunciada por Žižek– que revelaría nuestra incapacidad para concebir «un mundo poscapitalista».

Además de la aceleración, la fenomenología económica, política, subjetiva y subversiva descrita por Concheiro comparte una segunda característica, presente en *Contra el tiempo* de modo un tanto tangencial pero no menos importante. Si atendemos a la evolución de cada uno de los ámbitos abarcados en el ensayo, repararemos en que en todos los casos resulta capital la superación de los límites espaciales y físicos promovida por la evolución tecnológica y el resultante imperio de lo digital. En *El posmodernismo y lo visual*, Fredric Jameson analiza cómo el papel desempeñado por la mirada se transforma a lo largo de la segunda mitad del siglo xx e identifica la década de los setenta con lo que denomina la *etapa foucaultiana*, definida por la institución de los medios de comunicación de masas como nuevo centro epistemológico. Este periodo se subdividiría, a su vez, en dos momentos: el primero, marcado por la conciencia del poder atesorado por los medios y, gracias a ello, por el establecimiento de una cierta distancia crítica; el segundo, ca-

racterizado por la abolición de la distancia anterior y la consiguiente naturalización de los *mass media*, debida al contacto permanente con ellos. El *periodo foucaultiano* constituiría la antesala de la *posmodernidad visual*, a lo largo de la cual el arraigo de la comunicación masiva en la cotidianeidad habría alcanzado tal profundidad que las experiencias mediadas y no mediadas comenzarían a equipararse, lo que fomentaría sensaciones, como la ambigüedad o la incertidumbre, conectadas con estados anímicos afines a la confusión. Ya a principios de los ochenta, en su *Estética de la desaparición*, Paul Virilio –a quien Luciano Concheiro tiene presente– había abordado la relación entre aceleración y desmaterialización, incidiendo en la incorporación creciente a nuestras rutinas de reflejos picnolépticos, episodios mínimos de ausencia durante los cuales, en este caso, nos desconectaríamos del entorno inmediato para resistir y hacer más llevadero el ritmo frenético de la vida urbana.

Sin pretender dejar de lado la repercusión emotiva de tales fenómenos ni cuestionar su importancia, resulta indispensable subrayar cómo las dinámicas citadas hacen caso omiso, no contemplan, la fisicidad humana y sus límites, lo que supone obviar una parte constituyente de nuestra identidad. En *Crítica de la razón instrumental*, a propósito de la reificación de la naturaleza, Max Horkheimer advierte del carácter pernicioso de las conductas simplificadoras de este talante, ya que descuidar una parte de lo que somos siempre entra en contradicción con el bienestar. En definitiva, el análisis de Concheiro apunta en todos los casos a un mundo donde la aceleración desemboca en una primacía de la representación sobre el ser, por lo que la lógica temporal se

antoja inescindible de la relación que entablamos con el entorno.

Pese a la unidad que conforman tiempo y espacio, el primer término asume un protagonismo muy superior dentro del ensayo. Dicho relieve explica que la propuesta elaborada por Concheiro para huir de la aceleración, la denominada *Resistencia tangencial*, bascule en torno al *instante*.

Tras discutir la postura defendida por el autor de *Elogio de la lentitud*, Carl Honoré, quien vincula la velocidad con los hábitos personales, y catalogar la aceleración como problema sistémico, el rumbo de *Contra el tiempo* vira con la intención de ofrecernos una alternativa que, al menos de manera esporádica, nos permita sustraernos del frenetismo impuesto por el *turbocapitalismo*. En esta parte del ensayo, los referentes sociológicos y políticos retroceden a un segundo plano y el discurso se carga de tintes artísticos, adoptando una retórica cercana a la de los manifiestos de las primeras décadas del siglo xx. Octavio Paz (cuyos ecos resonaban desde las primeras páginas), Marcel Duchamp, John Cage y Gabriel Orozco (*Contra el tiempo* está trufado de fotografías del artista mexicano) se erigen ahora en modelo; el instante se concibe como una experiencia cercana a lo inefable, y por ello se emplean episodios biográficos y ejemplos concretos para ilustrarlo en lugar de definiciones restrictivas; se tienta la experiencia de un no tiempo, colindante con la mística, a la que sólo puede accederse a través de una senda personal, no transitada por otros, y que exige del repliegue.

La propuesta de Luciano Concheiro se alimenta de la crisis del ideal de progreso ilustrado y asume que, por el momento, no resulta posible enmendar el presente en términos globales. Ante tal situación, espo-

lea al lector a entablar una relación con la cotidianidad íntima que transcurre en términos estéticos y se abandona al limitado alcance subversivo del instante, en el que «se entrevé la posibilidad de otro tiempo».

Ya, al sentar las bases de la *Dialéctica de la Ilustración*, Adorno y Horkheimer incidieron en la necesidad de someter a revisión y actualizar el proyecto ilustrado, tomando en cuenta las particularidades de la realidad presente. Félix Duque hace frente a esta misma necesidad y atribuye su urgencia a la *identidad imposible* sobre la que se sostenían las aspiraciones de dicho proyecto, construido en función de un ideal humano tan sobredimensionado que la dificultad para alcanzarlo, prolongada a lo largo de siglos, habría acabado deviniendo en frustración. Ilya Prigogine e Isabelle Stengers cuentan cómo «Freud

hablaba del drama que han causado a la “megalomanía” humana tres descubrimientos de la ciencia: la tierra despojada de su estatus de centro del universo para convertirse en un planeta insignificante; el hombre despojado de su estatus de rey de la creación para convertirse en un animal como tantos otros, primo de los monos primates y, por fin, el yo, despojado de su estatus soberano por la teoría del inconsciente». A primera vista, de este retrato se desprende una imagen disminuida del ser humano que puede antojarse nefasta; no es más que una cuestión de perspectiva: asumir la dimensión de nuestros límites y capacidades también es susceptible de interpretarse como un hecho liberador y, sobre todo, nos proporciona un valioso punto de partida a partir del cual reflexionar y actuar.

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

MENÉNDEZ PIDAL, MARTIN HEIDEGGER, OCTAVIO PAZ, JULIO CORTÁZAR, YVES BONNEFOY, CHARLES TOMLINSON, GEORGE STEINER, ROBERTO JUARROZ, ALEJANDRO ROSSI, FERNANDO SAVATER, PERE GIMFERRER, OLGA OROZCO, JOSÉ ÁNGEL VALENTE, JORGE EDWARDS, MARTA SANZ, ANDRÉS NEUMAN, JUAN VILLORO, ÁLVARO VALVERDE...



# RDL

Segunda época

Núm.  
I86

REVISTA DE

---

# libros

Septiembre - octubre 2016

Idioma y poder: el caso del español  
¿Nos acercamos al fin de la democracia?  
1776: comienza la globalización  
Transición, democracia y nihilismo  
La construcción de la España progresista  
Franquistas contra franquistas  
Guerra Civil: los que no ayudaron a matar  
Los diarios de Rosenberg  
¿Por qué Europa conquistó el mundo?  
El gran poder de Jesús de Polanco  
Una biografía de Cortázar  
Hitler: el hombrecillo detrás del monstruo  
La literatura coral de Svetlana Aleksiéovich  
Las cartas a Véra de Vladimir Nabokov  
Segundas celestinas  
Vida de Scott Fitzgerald  
El arte insostenible  
Heidegger secreto y los judíos

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

**Suscripciones: [rdl@deliberar.es](mailto:rdl@deliberar.es)**

[www.deliberar.es](http://www.deliberar.es) | [www.revistadelibros.com](http://www.revistadelibros.com)

# YIHADISMO

*‘Piensa como yo o muere!’*

CON LA COLABORACIÓN DE

SAMI NAÏR \* FERNANDO REINARES \* MIKEL AZURMEND \* HANS-PETER VAN DEN BROEK  
TANIA SUÁREZ FERNÁNDEZ \* ROBERTO TOSCANO \* JULIO CARABAÑA \* SALVADOR GINER  
CÉSAR PÉREZ GRACIA \* ERNESTO BALTAR \* TOMÁS SEGOVIA



Dirigida por Fernando Savater.

Suscripciones: 902 101 146

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 2017  
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](mailto: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€

