

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



PUNTO DE VISTA

Jorge Edwards,
Javier Vela, Cristian Crusat
y diálogo con Gonzalo Torné

ENTREVISTA

Chantal Maillard

MESA REVUELTA

Francesco Luti, J. A. González Sainz,
Juan M. Molina Damiani
y Carlos Barbáchano

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

Suscripciones
suscripcion.cuadernohispanoamericanos
@aecid.es
T. 915827945

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

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

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

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
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://publicacionesoficiales.boe.es>

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

La revista puede consultarse en:
www.cervantesvirtual.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



PUNTO DE VISTA

- 2 *Jorge Edwards* – Después de Fidel
 10 *Carmen de Eusebio* – Gonzalo Torné: «*Años felices* es, en un sentido muy deportivo, una novela anti-James»
 18 *Javier Vela* – Seis poemas inéditos de Paul Valéry: *Alfabeto*
 30 *Cristian Crusat* – Goya en las biografías imaginarias de Tabucchi y Michon



ENTREVISTA

- 50 *Julio Serrano* – Chantal Maillard: «El universo es un sistema de resonancias»



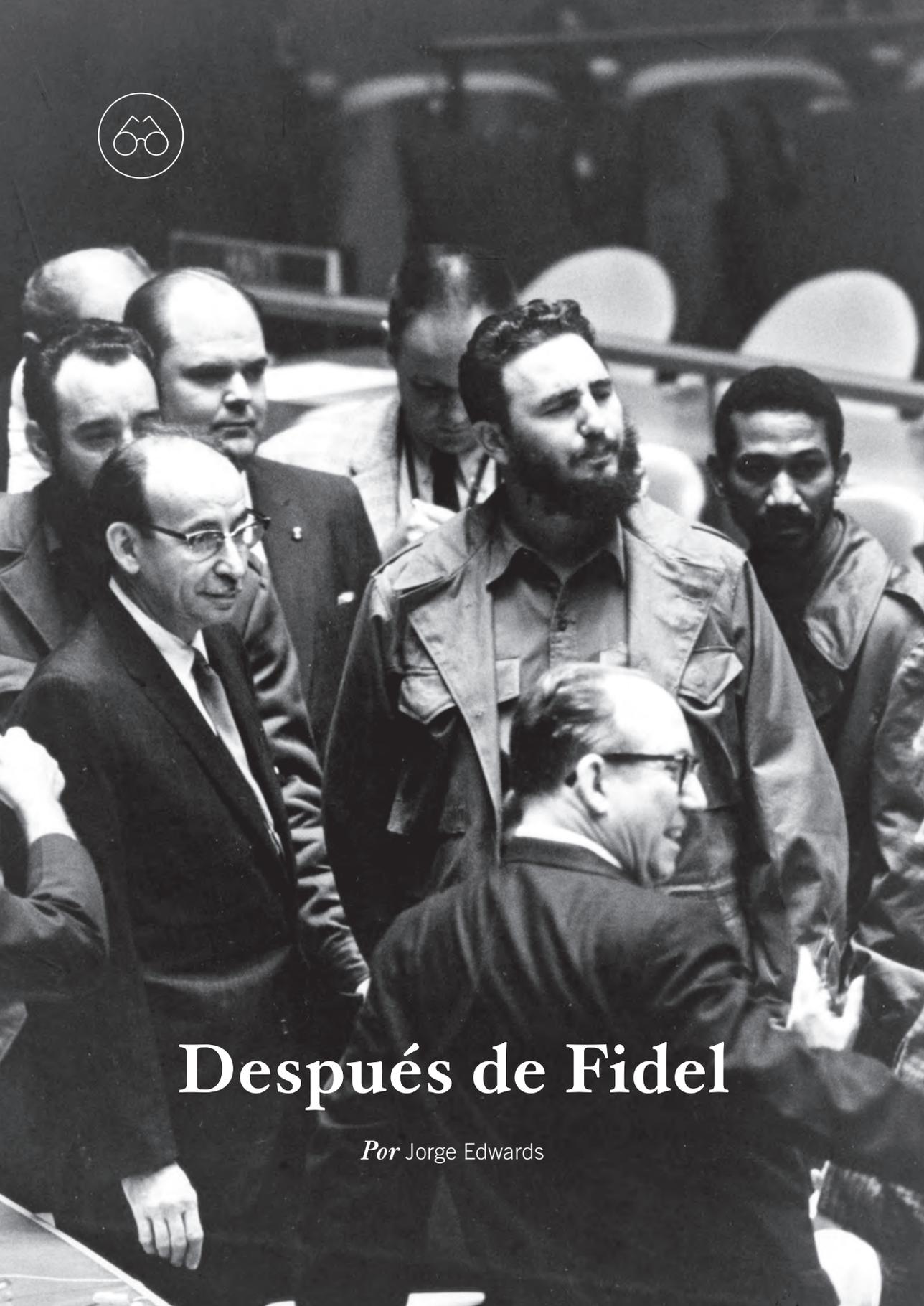
MESA REVUELTA

- 64 *Francesco Luti* – Recuerdo y *saudade* de Antonio Tabucchi
 76 *Juan M. Molina Damiani*– Ferrer Lerín: *30 niñas*, carroña fresca
 88 *J. A. González Sainz* – La crueldad fronteriza: el Oeste americano en Cormac McCarthy y Ramón J. Sender
 94 *Carlos Barbáchano* – Afinidades electivas: el cine de Luis Buñuel y Tomás Gutiérrez Alea



BIBLIOTECA

- 106 *Álvaro Valverde* – Larkin: una poética de la modestia
 110 *Juan Ángel Juristo* – Veladas revolucionarias
 114 *Juan Marqués* – Rondo
 117 *Mario Martín-Gijón* – Vivir en los pronombres
 121 *Adolfo Sotelo Vázquez* – La alta burguesía barcelonesa en tiempos contemporáneos
 125 *Carmen Itamad* – Vivir en imágenes
 128 *José María Herrera* – De cómo la Iglesia se apoderó del Imperio Romano
 135 *Beatriz García Ríos* – De vuelta a Venecia
 138 *Isabel de Armas* – Nuremberg



Después de Fidel

Por Jorge Edwards

Fidel Castro fue un mito poderoso, una extraordinaria leyenda del siglo xx y de comienzos del XXI, y no sólo en Hispanoamérica. Fue un mito en la mal llamada América Latina, en las grandes universidades de los Estados Unidos –sobre todo en las de la costa de California– en los círculos intelectuales de la ribera izquierda del Sena, en los cafés de Madrid y los bares de Barcelona, en toda Europa Occidental, y hasta en Asia y en África. Sus creyentes menos fervorosos, más escépticos, por paradójico que parezca, fueron los soviéticos y los europeos del Este. La razón me parece evidente. Ellos, herederos directos de la Revolución de Octubre, conocían por dentro los mecanismos de formación de mitos del universo estalinista. En otras palabras, conocían el monstruo estalinista desde su interior, parodiando a José Martí, y no se entusiasaban con tanta facilidad como los Jean-Paul Sartre o los Julio Cortázar. Ni mucho menos.

«Tú sólo dijiste que el rey andaba desnudo», me comentó, mientras tomábamos un vinillo regional en las Ramblas de Barcelona, un alto dirigente del régimen comunista de Polonia. Lo dijo después de representar a su país, en compañía de su mujer, en los actos de la transmisión del mando presidencial de Eduardo Frei a Salvador Allende, en el Chile de 1970. Pocos meses después del golpe militar pinochetista, a comienzos de 1974, leyó la primera edición de mi *Persona non grata* y llegó a esa conclusión derivada de una fábula de la Edad Media.

Yo había viajado en diciembre de 1970 a Cuba en calidad de diplomático chileno con la misión especial de reanudar las relaciones diplomáticas entre Chile y Cuba, rotas desde hacía siete años. Un mes antes había asistido a esos actos, simbólicos, llenos de increíble tensión subterránea, de la transmisión del mando presidencial de un demócrata cristiano a un socialista marxista y entusiasta, por añadidura, de la Revolución de Castro y el Che Guevara. En esos días había conocido en la casa de Neruda en Santiago a los dos representantes de la Polonia comunista. El poeta, en lugar de dar saltos de felicidad –como muchos de sus compañeros de partido, que daban saltos en las calles y en las plazas al grito de «el que no salta es momio»–, se veía preocupado, descontento por mi viaje a Cuba. Y los delegados de Polonia, entretanto, en voz baja, en los rincones, nos preguntaban con la mayor gravedad si nosotros, los chilenos, sabíamos en «lo que nos estábamos metien-

do». Ellos venían de adentro y sabían, y nosotros saltábamos y cantábamos, con nuestro descubrimiento de un socialismo por la vía electoral, y en verdad no sabíamos nada.

Como ya lo he contado, a las pocas horas de mi desembarco en La Habana, en los primeros días de diciembre del año 70, me encontré entre las bambalinas de un enorme teatro de la ciudad, detrás del telón rojo. Escuchaba el discurso, que había comenzado a escuchar en mi hotel, en que Fidel Castro trataba de explicar el fracaso de su proyectada zafra azucarera gigante, de diez millones de toneladas de azúcar. Era el gran salto adelante de Mao Tse-Tung en su versión caribeña, y anunciar su fracaso, explicarlo con dificultad, con voz agónica, era asistir al principio de la erosión de un mito político. No lo comprendí con claridad en ese momento, pero ahora, en la visión retrospectiva, lo veo en forma clara. Y me imagino que Fidel, consciente de su fracaso, tenía que aceptar la dependencia del bloque soviético y no podía observar con simpatía la alternativa chilena. Había un aspecto añadido lleno de consecuencias. La Unión Soviética tenía que pensarlo dos veces antes de apoyar a fondo el socialismo de la Unidad Popular. «¿Eso es socialismo –preguntaba un diplomático del Este– o es anarquismo?».

En la conversación que tuve con el comandante en jefe en la primera noche de mi llegada a La Habana, poco después de su difícil explicación pública, emitida por una cadena de televisión nacional, de su primer gran fracaso, él demostró mucho más interés por la revolución militar peruana, la del general Velasco Alvarado, que por la experiencia chilena que comenzaba. Yo venía de ser consejero en Lima y las preguntas del comandante en jefe me revelaban que creía mucho más en las armas que en las letras y en las leyes. Fue una de las primeras verdades cubanas que me tocó ver, por decirlo de algún modo, en acción, en movimiento, sin maquillajes retóricos. Fidel me dijo que le pidiéramos ayuda en caso de necesidad, y lo dijo con las siguientes palabras textuales: «Porque seremos malos para producir, pero para pelear sí que somos buenos». Hablaba, en buenas cuentas, de ayuda militar, de guerra contra la agresión interna y externa, contra la subversión oligárquica, contra el imperialismo. Ahora bien, nosotros no necesitábamos ayuda militar. El presidente Nixon y Henry Kissinger querían maniobrar, meternos presión económica, provocar reacciones internas. Nosotros, frente a eso, necesi-

tábamos desarrollo, educación, agricultura, minería eficientes. Voto más fusil, repetían como papagayos los miristas, los de la izquierda extraparlamentaria, castrista y guevarista, pero el fusil estorbaba, en una situación como la chilena, donde el estado de derecho todavía se mantenía firme, y creaba peligros nuevos para nosotros mismos. Casi todos nos equivocamos y, cuando salí de mis errores personales y tuve la imprudencia de escribir sobre el tema, fui implacablemente censurado y castigado. *La bêtise n'est pas mon fort*, me decía yo, recordando una frase de Paul Valéry, pero mis vociferantes impugnadores habían dejado de saber quién era Valéry. O nunca lo habían sabido.

En contraste con Fidel, que podía llegar a ser ambiguo en su lucidez, Ernesto Che Guevara era un voluntarista perfectamente convencido. Cuando se produjo el primer golpe militar de América del Sur, en abril de 1964, y cayó el régimen brasileño del presidente constitucional João Goulart, declaró ante periodistas y funcionarios reunidos en la primera conferencia de comercio y desarrollo de las Naciones Unidas, en el Palacio de las Naciones de Ginebra (Suiza), que eso era lo mejor que podía ocurrirle a la revolución en marcha: caía un régimen democrático mediocre y el movimiento de la historia se manifestaba en forma clara. Por un lado, la revolución; por el otro, los gorilas armados, con lo cual, frente a la escandalosa evidencia, la revolución triunfaría inevitablemente. Yo era secretario de la delegación chilena y escuché estas palabras a un metro de distancia. Eran una mala profecía, una perfecta expresión de aquello que los franceses suelen llamar la *politique du pire*, la idea de tocar fondo en el infierno para llegar antes al paraíso. ¡La ilusión revolucionaria perfecta, platónica!

Fidel Castro, en su dificultad, en sus tropiezos con los porfiados hechos de la economía, era más cazurro, más maniobrero, más astuto en el manejo de situaciones de emergencia que muchos de sus compañeros. De otro modo, habría sido derribado del poder, como ocurrió con casi todos los jefes de los «socialismos reales» de su época. En un momento determinado, en días en que se acercaba «al invierno de su descontento», pareció que el inesperado triunfo electoral de Salvador Allende le daría un respiro. Pero no sé si Fidel lo creyó de verdad. Más bien diría que no se hizo mayores ilusiones, pero trató de aprovecharse de la coyuntura, de aga-

rrarla al vuelo en todo lo que fuera posible. Viajó al Chile de la Unidad Popular en visita oficial de pocos días, se quedó alrededor de tres semanas, y contribuyó de ese modo, rompiendo todo protocolo, a una peligrosa exacerbación de la oposición chilena: violentas manifestaciones callejeras, sulevación de bulliciosas cacerolas, inquietud militar, que en la antigua jerga criolla se conocía como «ruido de sables». ¿Provocación deliberada, desdén por cualquier forma pacífica, negociada, legalista, de transición al socialismo? No hay respuesta segura, y no creo que en años de investigación se pudieran conseguir respuestas seguras.

El problema de los mitos es que viven de la ilusión, de la utopía, de los arrestos juveniles. Aquiles, Patroclo, Héctor son jóvenes de relucientes corazas, de alados pies y de pensamientos difusos. Además, los elegidos de los dioses mueren jóvenes, y el dios barbudo de La Habana, el Júpiter tonante y parlanchín, empezó más bien pronto a descomponerse, a envejecer, a llenarse de canas y de arrugas feas. El embajador de la antigua Yugoslavia en la Cuba de comienzos de los setenta, hombre de sólida formación marxista, exdirector de la mayor revista teórica de su país, me decía en voz baja: «Los cubanos no saben que ninguna filosofía dura cien años». Y agregaba con sorna, en un susurro, tratando de colocarse al abrigo de los micrófonos, indicándome los balcones como sitio seguro: «Tampoco saben que el criticado revisionismo no es más que la revisión del estalinismo».

Habiendo discutido largo rato con Fidel, habiéndolo observado con suma atención, tengo la impresión de que él sí sabía, de que no era tan ingenuo, de que hasta su ingenuidad era fingida; pero también sabía que no le convenía saberlo. Revisar el estalinismo, en esas circunstancias, habría conducido a revisar el fidelismo incipiente, el culto de la personalidad en versión caribeña que ya se había puesto en práctica. Hubo un momento oscuro, complicado, de la revolución, que él captó de inmediato; a partir de ese momento, Fidel se propuso durar a toda costa, con todos los medios a su alcance. Quizá fue el momento del fracaso de la zafra azucarera gigante y de la llegada al poder en Chile, por medio de elecciones normales, de Salvador Allende. Coyuntura desconcertante: fracaso de la zafra azucarera, fracaso de la teoría del foco revolucionario, de la lucha armada. Me pareció que el comandante en jefe tenía una intuición fundamental: los movimientos

de izquierda «moderada», las diversas formas de la socialdemocracia contemporánea no le gustaban nada y no servían a su causa para nada. Puede que estuvieran bien para Europa, pero podían llegar a constituir una amenaza, un peligro serio para el poder suyo. Por eso estropeó sin compasión la visita oficial a Cuba de Michelle Bachelet durante su primer período presidencial, un período que se podría definir como de izquierda moderada. Cuando ella abandonó una ceremonia en homenaje a Salvador Allende, su precursor en el cargo, su mentor ideológico, y corrió a visitar al comandante en jefe retirado, que se había limitado a mover un dedo para llamarla, Fidel le hizo una petición enteramente imposible para ella: que le devolviera un pedazo de costa a Bolivia. Fidel olvidaba a propósito que en Chile existe un Estado de derecho, una división constitucional de los poderes del Estado, fenómeno extraño para él, que le provocaba una irritación profunda. La presidenta Bachelet había tenido que salirse antes de tiempo del homenaje a uno de sus máximos héroes, y Fidel le pedía ahora que devolviera un pedazo de territorio del país que gobernaba. Se lo pedía y de inmediato lo publicaba. ¡Qué maneras, qué consideración con los amigos!

Pude ver en la televisión, a pesar de que no la veo casi nunca, las manifestaciones de delirante alegría de los cubanos de Miami, los de la Pequeña Habana, los de la calle 8, ante la muerte de Fidel, y reconozco que tuve sentimientos contradictorios. Compartí esa alegría, me sentí identificado con la enorme emoción de esa gente, pero también sentí tristeza por el enorme tiempo perdido, y por las consecuencias crueles, devastadoras, que tuvo el fanatismo castrista, que tuvieron los dobles lenguajes hipócritas, engañosos, en Chile y en toda la América nuestra, dobles lenguajes que parecen haber resucitado en estos días, esperemos que no por demasiado tiempo. El balance del fidelismo es negro en un punto esencial. Al desembarcar en la sierra Maestra, el comandante en jefe había llegado a un país subdesarrollado, regido por una dictadura tosca, lleno de lacras y de injusticias sociales, pero unido, dotado de una economía que se comparaba bien con las del resto de América Latina, con niveles de arte, de cultura, de creación literaria sin duda interesantes. No es que la dictadura de Fulgencio Batista propiciara esos fenómenos culturales, pero, de hecho, dentro de las condiciones políticas reales, estaba obligada a tolerarlos. Fidel Castro entrega

a su muerte, en cambio, un país que ha perdido toda noción de libertad intelectual y humana, pobre de solemnidad, igualitario en la pobreza, pero enteramente desigual en su nomenclatura dirigente, y dividido en dos: el país del interior y el del exilio.

Por adelantarme a escribir algunas de estas cosas con evidente mesura, con un sentimiento equilibrado, razonable, del conflicto de fondo, fui acusado de las más oscuras complicidades, paradójicamente censurado en Cuba, en Chile, en los cenáculos editoriales y literarios más diversos, y todo esto hasta la víspera misma de la desaparición del Gran Jefe. Ahora, después de largos años de rechazos, zancadillas, ninguneos que me llevaron a pensar que Pablo Neruda tenía razón cuando me aconsejaba que escribiera el libro, pero que «no lo publicara todavía», puedo decir, con perfecta claridad, que nunca me arrepentí de haberlo escrito y de haberlo publicado. Fue como un destino personal, y lo asumí en forma entera, con plena conciencia. Fidel Castro, antes de cerrar la puerta del despacho en el que se había reunido conmigo antes de mi salida de La Habana, un domingo en la noche de marzo o de abril de 1971, me hizo una pregunta curiosa y se la respondió él mismo: «¿Sabe usted qué me ha sorprendido más de este encuentro?». Y contestó de inmediato: «Su tranquilidad». Quizá esperaba que me desmayara de miedo frente a su cólera. Pero yo sabía que esa cólera no era de origen divino: que era la de un dios venido a menos, la de un mesías extraviado, para desgracia suya y de mucha, de demasiada gente. Sabemos desde hace rato que un mito autoritario produce censuras y represiones de todo orden en una especie de onda expansiva. Iósif Stalin, desde sus grandes bigotes de piedra, desde sus estatuas multiplicadas, fabricadas en serie, provocaba cultos secundarios de la personalidad en las más diversas latitudes. Fidel Castro y Ernesto Che Guevara también los provocaban, pero a escala menos universal. Estoy convencido de que la desaparición de Fidel, aunque produzca reacciones peligrosas en una primera etapa, podrá abrir camino para encontrar un lenguaje político más maduro, más libre en el sentido más amplio de la palabra, mejor informado. Supongo que la presencia actual del presidente Trump en la Casa Blanca no ayudará en nada, pero no creo que pueda impedir, en definitiva, una evolución hacia mayores libertades en la isla. Todo dependerá en gran parte de nosotros y,

desde luego, de los propios cubanos. Y comprenderemos que todo se podía interpretar como un problema de cultura: un atraso que ahora, fuera de fantasmagorías, liberados de inquisiciones vociferantes, podemos superar con toda calma. Con esa tranquilidad que sorprendía tanto al comandante en jefe.

Este texto forma parte del libro *Prosas infiltradas*, de próxima aparición en la editorial Reino de Cordelia.



Gonzalo Torné:
«*Años felices* es, en un sentido
muy deportivo, una novela anti-James»

Por Carmen de Eusebio

Gonzalo Torné (Barcelona, 1976) es autor de tres novelas: *Hilos de sangre* (Random House Mondadori, 2010), por la que obtuvo el Premio Jaén de Novela; *Divorcio en el aire* (Random House Mondadori, 2013) y *Años felices* (Anagrama, 2017). Además de estas tres obras ha publicado, bajo el seudónimo de Álvaro Abad, la novela negra *Nadie debería irse a dormir* (2015). Sus libros se han traducido al inglés, francés, italiano, alemán, holandés, portugués y catalán.

Años felices arranca con una cita de Hegel: «Los años felices son páginas en blanco del libro de la historia». Es difícil pasar directamente a la lectura del libro sin pararnos en el título y en el significado de la cita. Si la felicidad parece no tener historia, parece evidente que suscita muchas historias, no deja de hablarnos. ¿Por qué la felicidad no forma parte del peso de lo histórico?

La idea de Hegel es que los años donde no sucede nada susceptible de pasar a la historia (páginas en blanco) son, casi por defecto, años felices. Una parte del libro se toma en serio esta idea y plantea un experimento: ¿qué pasaría si sustrajésemos a un grupo de jóvenes de las exigencias de la historia, si les diéramos todas las facilidades (dinero, amistad, belleza) para ser «felices», ¿se preservaría la amistad en el tiempo como sugiere la frase de Hegel?

Bastante avanzado el libro aparece una voz que se opone a esta idea, que está convencida de que, aunque un año sea una página en blanco del libro de la historia, para que además sea feliz (para que se «amplíen los círculos misteriosos de la amabilidad») hay que esforzarse, y mucho. Estas dos visiones sobre la «felicidad» mantienen su pugna durante buena parte de la novela.

La novela narra la formación y desarrollo de la amistad en un grupo de cinco jóvenes. Los sueños, decepciones y frustraciones irán sucediéndose en el transcurrir de sus vidas, transformándolos. Todo ello descrito con una aguda aprehensión de detalles. Sin embargo, los años anteriores son mencionados de pasada a lo largo de la historia. ¿Qué relevancia tiene la infancia en el devenir de los acontecimientos?

Para mis personajes, ciertamente ninguna. El narrador llega a decir que para la mayoría de personas la infancia es irrelevante, una idea con la que, exceptuando salvedades traumáticas, estoy bastante de acuerdo. Comparado con lo que vendrá después, ser niño es una fase bastante aburrida, pasiva y prescindible de la

vida. He escrito muy poco sobre la infancia, en el futuro no sé, pero ahora mismo como tema literario me interesa muy poco.

El escenario y la ambientación de la historia se sitúa en Nueva York, en los años 60. Los cinco personajes principales son: un catalán que quiere ser escritor y que llega a Nueva York huyendo de su mundo familiar con conexiones fascistas, y con la ilusión de «construir una historia nueva para su linaje». Las hermanas Rosenbloom (Jean y Claire), de familia de clase media; un judío que reniega de su apellido, Krollman, y lo que significa; y un rico heredero, Harry, con vocación de poeta. ¿Por qué ese periodo? ¿Le es propicio por ser anterior a las nuevas comunicaciones?

Creo que la pregunta tiene varias respuestas. Por un lado, me impuse salir en esta novela de Barcelona, la ciudad donde transurren *Hilos de sangre* y *Divorcio en el aire*. Por otro lado, quería hablar del exilio. Finalmente, me di cuenta de que para la novela que trataba de escribir necesitaba un escenario que fuera lo más parecido al «país de las hadas», y tenía que ser Nueva York, no hay otro tan bueno. Un personaje dice que Nueva York es «el acceso fácil de la esperanza». A partir de aquí empecé a trabajar en el Nueva York que necesitaba: un tanto abstracto, con barrios inventados. Un espacio fuera del tiempo. O mejor dicho: un espacio que pareciese fuera de la historia, porque el tiempo termina dando alcance a todos los personajes.

El libro está dividido en cinco capítulos. El primero, «Amor en grupo», requiere de una atención especial. En él se nos da a conocer, en el comienzo de la relación, a cada uno de los personajes y lo que significan y esperan los unos de los otros. La narrativa nos recuerda mucho a Henry James, quizás con más intensidad en este capítulo. ¿Por qué la adopción de este tono? Además de la creación de una atmósfera, ¿qué les ha aportado a los personajes?

James es el novelista con la conciencia más amplia que ha existido. Se propuso todas las distancias y todos los tonos y salió casi siempre victorioso. Yo le rezo todas las semanas, con unos versos de Auden: «Todos seremos juzgados. Maestro del matiz y del escrúpulo / ruega por mí y por todos los escritores, vivos o muertos: / porque hay muchos cuyas obras / son de menor gusto que sus vidas, porque es infinita / la vanidad de nuestra vocación, intercede / por la traición de todos los escribanos». Pero

creo que torcería el morro si leyese *Años felices*, que incumple muy deliberadamente tres de sus principios: el punto de vista fluctúa entre más de cinco personajes, se altera el orden cronológico de la narración y, no sólo se cambia de narrador, sino que el narrador cambia de sexo. Todo esto le hubiese horrorizado. De hecho, *Años felices* es, en un sentido muy deportivo, una novela anti-James.

En el segundo capítulo, «La vida del espíritu», escrito a la manera del género epistolar, Alfred reflexiona sobre los trabajos manuales: «El mundo del esfuerzo físico, con su brutal simplicidad, con sus leyes acumulativas, te consume tanto que empiezas a olvidar la complejidad de un existir más amplio, dominado por la ambición, el cálculo, las precauciones, la mezquindad... El trabajo manual me ha vuelto más inocente». Si recordamos el vacío que siente Harry, aun teniéndolo todo, ¿cabe preguntarse si para unos ese contacto con la tierra significa subsistir y, para otros, lo difícil es gestionar el ocio? El dinero es un tema omnipresente.

El dinero tiene una presencia constante en el libro, es cierto. Es una especie de fuerza que presiona de manera casi obscena a los personajes. Al principio me interesaba ver cuánto hay de «material» en las vocaciones «espirituales», poner de relieve que para un escritor es tan importante (o más) ganarse la vida en un trabajo que no lo abraza como elegir sus influencias o trazar un proyecto literario. A medida que avanzaba en la escritura me di cuenta de que en la guerra entre lo «material» y lo «espiritual» el dinero juega en los dos bandos; no sólo está en todas partes (cuando encendemos la luz, cuando abrimos un grifo, cuando enfermamos), sino que también tiene una presencia como idea, como esperanza, como felicidad abstracta, está constantemente metido en nuestra cabeza.

Sobre «Lealtades y deslealtades», el último capítulo del libro. Las decepciones que se van acumulando son las que van mirando poco a poco las ilusiones y provocan la desunión. ¿No queda otra alternativa a la ruptura más que el autoengaño?

Ese capítulo tiene algunos momentos anticlimáticos, pero creo que no se autoengañan mucho, se separan con los ojos bien abiertos. Dicen adiós a la posibilidad de preservar la amistad en grupo, pero en pureza el desenlace cronológico de la novela está en el capítulo cuarto y, por lo que se puede vislumbrar

allí, sus vidas han tenido sus buenos momentos. Creo que en el libro hay una fuerte oposición a la idea de que renunciar o desatender una vocación tenga que originar un trauma; mucha gente cambia de ideas y gustos y llega a acuerdos caballerosos con sus viejos objetivos. Y creo que también el narrador pone muchos reparos a que tengamos que sentirnos mal por decepcionar a otras personas: a menudo sólo decepcionamos a las ideas fantasiosas que otros tienen de nosotros, de las que no somos responsables.

La madurez y la resignación ante el paso del tiempo parecen ir unidas como idea que circula por todo el relato. Me preguntaba: ¿por qué la resignación? ¿Resignación al modo en que la describe Clotilde Harrington («artista del chismorreó» según Harry), cuando habla de Dyskleia: «Es una página en blanco en el libro de la historia, un vacío en la memoria... lo que el aire no atrapa... lo intrascendente, lo insignificante, todo lo que puede intercambiarse, tú y yo y la única clase de personas que vamos a conocer tú y yo»?

Desde luego, al paso del tiempo y a que la vida de los demás y la propia se acaban no cabe sino resignarse. También es verdad que la mayoría de nosotros no tardaremos en ser olvidados cuando nos hayamos ido. Esto es así, y cada uno lo lleva como puede. Pero no creo que la edad conlleve amargura o resignación. De hecho, el personaje más viejo del libro, Kitty, dice que «el corazón siempre está empezando», y le pide al narrador que no se vaya todavía, que se quede un poco más, que siempre es temprano en el mundo, que quedan millones de años por pasar, aunque no sean para nosotros.

Usted ya ha publicado cuatro libros¹ y la crítica le ha elogiado en muchas ocasiones. De usted se ha dicho que ha escrito la epopeya del hombre contemporáneo en *Hilos de sangre*, también que escribió una novela de culto. Se le ha comparado con David Foster Wallace y lo han colocado al lado de Philip Roth. Alguien que disfruta de un momento tan brillante y reconocido, ¿cómo llega a escribir con tanto convencimiento narrativo sobre las consecuencias negativas de los conflictos?

Estoy muy satisfecho y agradecido con la recepción crítica de mis novelas, incluso cuando son (que lo han sido) discutidas. Igual hubiese cambiado de tono si mi tema fuese lo injusto que es el mundo literario, aunque no es el caso. Tal y como están las cosas

los elogios son muy de agradecer, pero no me desplazan de mis objetivos ni me resuelven los problemas, que sólo se pueden superar con suerte, perseverancia y supongo que con algo de talento. Por lo demás, aunque en España apenas he logrado convencer a un par de críticos, tengo la convicción de que lo que escribo son comedias, oscuras si se quiere, pero comedias. O por utilizar una vieja categoría algo en desuso: «comedias-problema».

En alguna entrevista, usted ha comentado que esta novela la tenía aparcada en su cabeza y ha sido ahora cuando ha visto el modo de hacerla con la intención de ofrecer una novela «amable, de atmósfera simpática, que puedan leer mis tías y mis tíos». Sin embargo, no es tan amable, sus personajes tienen una gran carga filosófica, aunque tengan pocos líos en la cabeza y, además, plantea muchas preguntas. ¿Trata de ironizar sobre la gravedad de su novela?

Lo dije en relación a mi anterior novela, *Divorcio en el aire*, que es una narración muy agresiva desde la primera frase y que transcurría durante casi cuatrocientas páginas en la misma cabeza herida y acelerada, sin capítulos, blancas ni cortes. El tono de *Años felices*, sobre todo en el primer tramo, me parece algo menos directo, más atmosférico, con la atención repartida en más personajes y un narrador atento a emociones a medio formar. Luego, es cierto que yo no escribo para mis «tías», sino para ofrecer una imagen lo más compleja y aproximada de cómo son las vidas y cómo es el mundo que las contiene, y que ni las vidas ni el mundo son siempre amables.

La voz del narrador ya ha recibido muchos elogios en otros libros suyos. En esta ocasión, no nos desvela abiertamente de quién se trata. Kitty, hija de Claire, nos da alguna pista, intercambia recuerdos con Álvaro, sobrino-nieto de Alfred, quien parece que está escribiendo una novela sobre los Montsalvatges. ¿Qué significado tiene, si es que hay alguno, que Álvaro esté escribiendo una novela sobre los Montsalvatges, familia que remite a *Hilos de Sangre*? ¿Este juego de nexos de los personajes entre sus novelas es sólo consecuencia del origen de las novelas, todas ellas nacidas en una sola tarde?

Es un poco complicado responder a esta pregunta porque pertenece a un ámbito que no tiene el menor interés: el de los proyectos. Al menos yo estoy absolutamente convencido de que un escritor vale por lo que lleva escrito, y que da igual cuál es su

ambición y su proyecto. Lo que puedo contar hasta ahora es que en *Hilos de sangre* se dice que Álvaro les propone a sus hermanas, Clara y Amanda, por motivos que todavía no están claros, que estudien las vidas de la generación de su abuelo y sus dos hermanos. *Años felices* es el relato que hace el propio Álvaro de la vida de su tío-abuelo Alfred e *Hilos de sangre* cuenta la vida del abuelo Gabriel desde el punto de vista de Clara. Quedaría la novela de Amanda hablando del otro tío abuelo, Jonás, que tiene cierto papel en las dos novelas anteriores. Si todo sale bien esta tercera novela permitiría establecer mayores relaciones entre las dos que ya están escritas y que ahora deben leerse de manera independiente. Sé a grandes rasgos cómo será, cómo se titula y qué dice la última línea, pero no sé si la escribiré. Las novelas pueden torcerse. Así que de momento todo lo que hay es lo que se puede leer en las casi mil páginas que llevo escritas.

Que dos de los cinco personajes sean *lletraferits* justifica las referencias literarias que existen en la novela, alguna escamoteada por personajes ficticios, como John Shade. ¿Qué autores han formado su gusto e interés por la literatura?

Esta es una pregunta prácticamente imposible de responder. No sé, yo leo todo el tiempo desde los veintipocos, tratando de aprender, así que cualquier ruta o itinerario que proponga será un poco artificial. Por citar a un novelista que no ha salido a propósito de *Años felices* –y que cuando lo leí me convenció de que merecía la pena dedicar los mejores esfuerzos a escribir–, diría Proust.

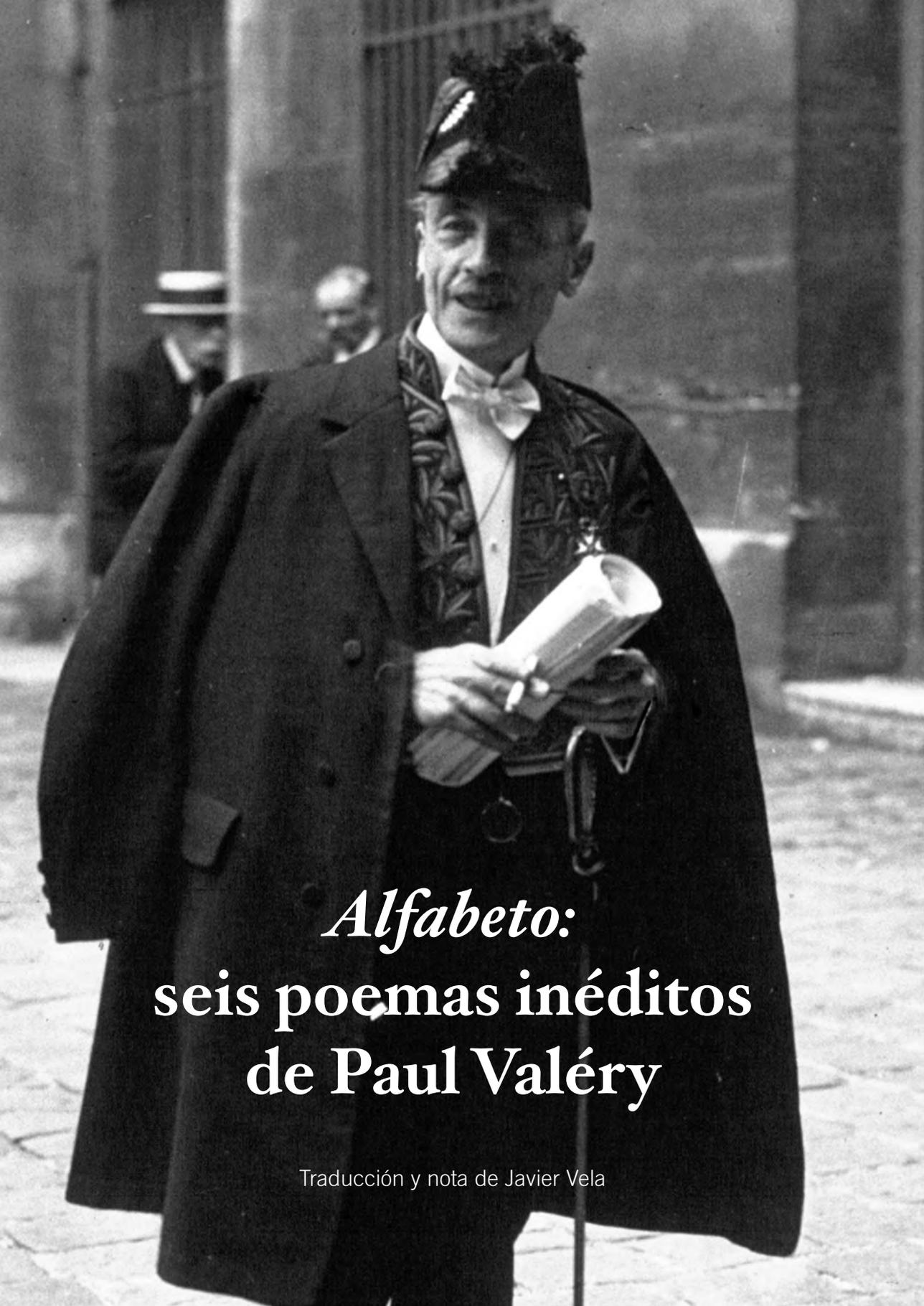
En esa conversación de Harry y Clotilde Harrington, aparece el interés de los escritores por sus contemporáneos. ¿Qué relación mantiene usted con sus contemporáneos escritores? ¿Siente que trabaja solo o que forma parte de una generación?

Mantengo una relación amistosa con la mayoría. No estoy especialmente interesado en la obra de mis estrictos contemporáneos, es un poco embarazoso que estén hablando de lo mismo que yo, los he ido leyendo por cortesía, a veces con mucha satisfacción. Leo con mucho más interés a los más jóvenes y con admiración a un puñado de mayores con la mayoría de los cuales he ido estableciendo relación y que me tratan muy bien. No creo en las generaciones ni en las escuelas ni en los grupos de escritores, aunque me perdería sin el apoyo de lectores cercanos con voluntad crítica. Cuando un colega escribe un puñado de páginas buenas o un libro sobresaliente me estimula mucho, y también me sostiene en momentos de

desaliento que, antes de que yo naciese, miles de hombres y mujeres hayan dedicado sus mejores esfuerzos a la escritura.

Le agradezco mucho su paciencia y generosa colaboración y, abusando de esa generosidad, le pediría que nos hablase de su próximo libro.

Me gustaría escribir sobre la corrupción y sobre el nacionalismo. Llevo varios años dándole vueltas a los dos temas, pero no encuentro un tono que me convenza, no me vale ni la sátira ni la denuncia directa. Tengo ciertos vislumbres sobre la estructura y los personajes. A veces dudo si serán gemelos o una sola novela. Son cuestiones muy difíciles y he terminado agotado de esta novela, me voy a regalar un año y medio de descanso por lo menos.



Alfabeto:
seis poemas inéditos
de Paul Valéry

Traducción y nota de Javier Vela

La fortuna literaria de Paul Valéry ocupa todavía hoy una posición fluctuante en el panorama de la poesía moderna europea. Bien mirada, toda su obra no es sino una encrucijada de pensamientos y estilos sabiamente integrados en un imaginario singular, y eso es quizá lo que la convierte en una de las grandes experiencias «terminales» de la literatura. A mitad de camino entre el impresionismo naïf de Verlaine y el «trovar oscuro» de Mallarmé, pese a todo estrechamente relacionados, el post-simbolismo de Valéry se afana en decantar lo indeciso, lo vago –entendiendo por «vago» todo lo que reside en las cotas más bajas de la percepción sensible–, lo huidizo, lo indefinido y lo enigmático para extraer de todo ello su ideal de *pureza*, noción no menos volátil.

No resulta disparatado afirmar que la hostilidad de Valéry hacia determinados valores de la modernidad le situó en una posición incómoda ante críticos e historiadores de la literatura, siempre empeñados en acotar tendencias, obras y autores, y aun en simplificar los conceptos mismos en aras de una mayor proyección didáctica. Lo cierto es que, tras su muerte, acaecida en París el 20 de julio de 1945, pocos meses después de que acabase –en Europa– la Segunda Guerra Mundial, su poesía fue cayendo en un injusto y progresivo olvido (la «gelidez» de sus versos se ha convertido en un tópico) del que su prosa, por muchos aclamada, no ha terminado aún de rescatarla. Baste decir no obstante, por lo que nos concierne, que su huella lírica e intelectual se hace reconocible en casi todas las generaciones poéticas del siglo xx español, del 27 al 68: Jorge Guillén, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Luis Felipe Vivanco, Miguel Hernández, Luis Rosales, José Hierro, Carlos Edmundo de Ory, José Ángel Valente, Pere Gimferrer, Antonio Colinas o Guillermo Carnero, por citar sólo algunos, leyeron, tradujeron o admiraron indistintamente al erudito francés,¹ cuyos esquemas de pensamiento crítico en torno a la poesía han constituido desde hace casi cien años una fuente inagotable de reflexión y debate.

Apartado de la poesía desde 1892, tras sufrir una aguda crisis intelectual y afectiva que le hace consagrarse por entero a lo que él llama «la vida del espíritu», y de la literatura desde 1896, a la que vuelve la espalda tras la publicación de algunos de sus textos señeros –la *Introducción al método de Leonardo da Vinci* y *Monsieur Teste*–, parece claro que la muerte de Mallarmé, acaecida en 1898, acabó de alejarlo del mundo de las letras. Recluido en el número 12 de la calle Gay-Lussac como en un claustro del intelecto, se contenta, «entre la lámpara y el

día», con trabajar en sus misteriosos cuadernos, que no deja leer a nadie. Por lo demás, consagra su tiempo libre al cultivo de la mente: la ciencia, la filosofía, la política, la música, las matemáticas y la lingüística ocupan ahora su interés. Sólo frecuenta a Louÿs y a Gide, sus amigos de juventud. No es hasta 1912, persuadido por el propio Gide y el editor Gaston Gallimard, cuando, tras veinte años de introspección y meditación solitaria, decide retomar sus poemas tempranos, que aún habrán de esperar hasta 1917 para ver la luz, bajo el título de *La joven Parca*. El libro obtiene de inmediato un enorme éxito entre lectores y aficionados a la poesía. Le siguen *El cementerio marino* y *Álbum de versos antiguos*, ambos de 1920, y *Cármenes* (pese a lo afortunado de la traducción, la ambigüedad polisémica de su título original, *Charmes*, de origen latino, resulta indudablemente mucho más fiel a las concepciones poéticas del autor), de 1922, donde compila veintiún textos en su mayoría aparecidos ya con anterioridad, incluida su obra culmen hasta entonces, «El cementerio marino». Dicha compilación le consagrará definitivamente como uno de los más grandes poetas de su tiempo.

Es entonces cuando recibe el encargo de escribir *Alfabeto*. Corre el año 1924 y el librero y editor René Hilsum proyecta elaborar un refinado volumen para bibliófilos empleando los grabados que acaba de comprarle al pintor y tipógrafo catalán Louis Jou (Barcelona, 1881-Les Baux, 1968), a fin de publicarlo en la «Grande Collection» del sello que figura asimismo bajo su dirección, Au Sans Pareil. Valéry, que acaba de asistir a la publicación del primer tomo de sus *Varietades*, acepta y aun redobla la apuesta. No será el primer libro que escriba por encargo (*Introducción al método de Leonardo da Vinci* y *Eupalinos o el arquitecto*, sin ir más lejos, nacieron de las mismas circunstancias), ni desde luego el último que le soliciten. Desde principios de la década de 1920, debido, entre otras razones, al alto grado de excelencia alcanzado por las técnicas de impresión, la reproducción de manuscritos literarios en ediciones facsimilares había conocido un auge sin precedentes. Convertido por entonces en una especie de ídolo de las letras, Valéry es simplemente uno de los primeros en beneficiarse de esta moda. No en vano, a mediados de ese mismo año -1924-, los libreros parisinos Ronald Davis y Édouard Champion habían acudido ya al editor e impresor Daniel Jacomet para reproducir dos manuscritos del escritor: (*La velada con*) *Monsieur Teste* y *Cuaderno B, 1910*. Sin embargo, el proyecto de publicación de *Alfabeto* era más

ambicioso, ya que, según lo concebía Hilsum, aparecería «ilustrado» con las letras de Jou y las acuarelas del propio Valéry. Así lo relataría él mismo una década más tarde:

«Hace algunos años, se me pidieron veinticuatro piezas en prosa (o en versos variados) cuya primera palabra, en cada una de ellas, debía comenzar por una de las letras del abecedario. ¿Abecedario incompleto? Sí. Se trataba de emplear veinticuatro letras ornamentales, grabadas sobre madera, que se deseaba publicar con el concurso de alguna literatura –pretexto y causa aparente del álbum concebido–. Las condiciones no me arredraron. El grabador había omitido dos letras, las dos más engorrosas, además de infrecuentes, en la lengua francesa: la K y la W. Quedaban pues xxiv caracteres. Tuve la idea de ajustar estas veinticuatro piezas a las xxiv horas del día, a cada una de las cuales se puede muy fácilmente hacer corresponder un estado y una ocupación o disposición anímica diferentes».²

En su retrospección, Valéry omite la dilación a que el texto, desde un primer momento, estuvo sometido. Hoy sabemos que la escritura del mismo no dio comienzo hasta marzo de 1925, adoptando de modo progresivo un tono cada vez más personal. Pero, no bien empezó a tomar forma, Valéry se sumergió en él hasta tal punto que ya no fue capaz de entregarlo. El libro cayó en la sombra, y, postergando sin fecha su compromiso –con gran pesar de Hilsum, que no cesaba de reclamárselo–, el autor pareció abismarse en el trabajo obsesivo de las tachaduras y las variantes, ya habitual en él. En una carta dirigida al librero en julio de 1928 en el empeño de calmar su impaciencia y la de los suscriptores, Valéry explica: «*Alfabeto* no deja de preocuparme. Lo he tomado y retomado en cada hueco del que he dispuesto. Pero la idea de tratarlo como un poema, es decir, como una cosa infinita, ha jugado en mi contra [...]. Nadie sabe qué cantidad de asuntos debo simultáneamente arreglar, expedir y sobrellevar. Pero al fin, he declinado todo compromiso. El médico me ordena imperiosamente un descanso. Si lo encuentro, el primer fruto del mismo será *Alfabeto*. He aquí cuanto puedo decir por mi parte a los reclamantes. Dígales también que he reescrito la letra E quince veces de quince formas distintas y aún no estoy contento con ella. Paciencia, paciencia».

Sin embargo, múltiples esbozos se fueron sucediendo en el tiempo sin que Valéry, fiel a su premisa de que una obra –siempre «perfectible»– no llega nunca a *acabarse*, se decidiera al menos a *abandonar* la suya en manos del editor. Reemprendido y aplazado

en multitud de ocasiones, parcialmente disperso en revistas y publicaciones de la época y definitivamente relegado en 1939, el texto original (completo y a la vez inacabado) no vería la luz en forma de libro hasta cuatro décadas más tarde, cuando Agathe Rouart-Valéry, hija del autor, decide publicar en el sello de la prestigiosa librería Blaizot una primera edición del conjunto, limitada a ciento ochenta ejemplares. Dicha edición no incluiría sin embargo más que una sola versión de cada letra, quedando inéditas las restantes, hasta que, en 1999 y de la mano del reputado valerysta Michel Jarrety, la colección de clásicos de Le Livre de Poche diese a conocer el manuscrito íntegro del libro con el beneplácito de su legataria. Su cuidada edición da cuenta de los diferentes estratos de redacción del original, así como de las variantes o soluciones principales de cada poema. En ella se sustenta nuestra versión.

Las veinticuatro letras que Valéry proyectaba asociar al «ritmo psicofísico» de una jornada humana, entre la llegada de la luz y el regreso de las tinieblas, exploran las relaciones de similitud y divergencia entre alma o conciencia y cuerpo –obsérvese a este respecto el uso que el autor hace de las cursivas y de las formas reflexivas del verbo, a fin de subrayar el desdoblamiento–, así como sus transformaciones en los estados de vigilia y de sueño. La secuencia extractada aquí (que corresponde, como se verá, a las primeras horas del día) queda codificada simbólicamente por la liturgia pequeñoburguesa del hombre occidental: la observación del tiempo y de los signos remanentes de la noche, el despertar, el baño... A todo ello se alude de manera indirecta, como al sesgo, por medio de estructuras semánticas que trabajan por acumulación, exentas de referencias explícitas. Aventurar, en clave realista, una interpretación o decodificación de las mismas en el empeño de *dirigir* su lectura sería un contrasentido, si no una ofensa deliberada a los postulados del propio autor. No en vano, Valéry se haría eco de la concepción mallarmeana de la poesía según la cual un poema debe ser una puerta misteriosa cuya llave debe encontrar el lector. «Mis versos tienen el sentido que se les atribuye, y el que yo les doy no se adecua más que a mí», escribe; afirmación hermenéutica antes que literaria, si se quiere, pero que prefigura un horizonte interpretativo desde el que leer su obra de modo más abierto y abarcador.

Tengo para mí que las seis piezas aquí vertidas al castellano no arraigan en su hondura primitiva. Espero no obstante haberlas «recreado» traicionando lo mínimo posible el espíritu que las animaba en origen. Ahora es tarea del lector inspirado contrastar el

modelo con la imagen que esta edición yuxtapone, y ante la cual le dejo, esperando que sepa disculpar los excesos, más aún que los defectos, de mi traducción.

¹ Para obtener una visión de conjunto acerca de la recepción de la obra de Valéry en España y la América de habla hispana, remito al lector al exhaustivo estudio de Monique Allain-Castillo *Paul Valéry y el mundo hispánico* (Gredos, 1995), con prólogo de Carlos Bousoño y epílogo de José Hierro.

² El texto, mecanoscrito, se conservaba en una carpeta en cuya portada Valéry había hecho figurar a mano: *Prefacio, etcétera*. Dicha evocación, que se antoja incompleta, vendría a constituir así pues el pórtico «natural» de *Alfabeto*.

ALFABETO

PAUL VALÉRY

Al principio será el Sueño. Animal profundamente dormido, tibia y serena masa aislada en su misterio, sellada arca de vida que transportas mi historia y mi destino hacia este día, tú, que me ignoras, tú, que me preservas: eres mi permanencia inexpresable. Tu tesoro es mi secreto. Silencio, ¡mi silencio! Ausencia, ausencia mía, ah, forma mía cerrada, dejo de lado todo pensamiento para abismarme en ti de corazón. Te has fabricado una ínsula de tiempo, eres tú misma un tiempo desgajado del Tiempo colosal en que tu incierta duración subsiste y se eterniza como un anillo de humo. No existe pensamiento más extraño, tampoco más piadoso. Ni más cercano prodigio. Cuando te tengo enfrente mi amor no tiene límites. Me inclino sobre ti, que soy yo mismo, y nada cambia entre nosotros. Sin conocerme, esperas, indefensa, pues te hago falta para desearme. Cuánto me daña oír el simple soplo de tu respiración. La mera suspensión de tu suspiro me hace sentir cautivo. A través de esa máscara olvidada exhalas el murmullo de la existencia inmóvil. Escucho mi fragilidad, y mi idiotéz se erige frente a mí. Hombre perdido en tus propias calles, extraño en tu propia casa, llevado de manos extranjeras que encadenan tus actos, estorbado por brazos y por piernas que te impiden moverte, ni siquiera sabes contar tus miembros y acabas extraviándote en su distancia. Tus mismos ojos se han acostumbrado a sus tinieblas, en las que truecan una nada por otra y cuyas noches se miran mutuamente entre sí. Ah, ¡de qué modo acabas plegándote a tu sustancia, y te habitúas, cara cosa viviente, a la pesantez de tu ser! Qué flaqueza te embarga, y qué ingenuamente me ofreces mi más endeble figura. ¡Pero yo soy el azar, la ruptura, el signo! Soy tu emanación y tu ángel. No hay más que un abismo entre tú y yo, que nada somos uno sin el otro. En ti mi vigor se esparce, mientras que en mí se cifra toda la esperanza. Una secuencia de modulaciones imperceptibles extraerá mi presencia de tu ausencia; mi ardor, de esta pereza; mi voluntad, de esta plenitud de equilibrio y abatimiento. Como un prodigio me erguiré ante mis miembros, expulsaré a la impotencia de mi tierra, ocuparé mi imperio hasta las puntas de los pies, tus extremidades me obedecerán y audazmente entraremos en el reino de nuestros ojos... Pero aún no es el momento de renacer. Sigue durmiendo, *duérmeme*. Temo topar de nuevo con malos pensamientos.

Aguardemos por separado a que el trabajo ingenuo y monótono de las máquinas vitales consuma o destruya grano a grano la hora que aún nos divide. Yo fui, tú eres, yo seré... Lo que será deriva mansamente de lo que ya no es. He aquí el motivo de que mi ternura, de que mis ansias caigan sobre ti... Pero esta Masa bulle y se transforma, y sus labios, que parecen tenderse hacia sí mismos, preparan el ensayo de un discurso. Nadie lo pronuncia ante nadie, y hay un reclamo, un amor, una súplica, un balbuceo aislado en el universo, sin vínculos, sin este o ningún otro... Tentativas de luz, burdos esfuerzos de resurrección. ¡Adelante! Aquí está *mi* cansancio, el milagro, la solidez del cuerpo; aquí están mis desvelos, mis trabajos ¡y el Día!

Batiendo sombras y sábanas, acurrucado, en calma; dividiendo las cintas, apartando las cintas de esa blanda mortaja el ser logra salir de su desorden. La virtud de ser Uno lo escuchado. Ser Uno lo tomado por sorpresa: a veces, grata; a veces, inmensamente desafortunada. Cuántos despertares no querrían ser sino sueños... Pero al llegar la hora, la unidad se adueña de los miembros, y de la nuca hasta los pies un acontecimiento se hace hombre. ¡*Levántate!*, clama todo mi cuerpo, ¡*necesitas romper con lo imposible...*! Levántate. El prodigio de erguirse se ha cumplido. ¿Hay algo más sencillo, algo más misterioso, Equilibrio? Surge ahora, echa a andar, únete en el espacio a tus designios; sigue la dirección de tu mirada que está volando ya hacia lo visible; penetra, dando pasos mesurables, en la esfera de las luces y los actos, y adecua tus fuerzas a los objetos que se te resisten... En cuanto a ti, Delicia de no ser, ¡he de abandonarte por algún tiempo! Me olvidaré del sueño hasta la noche. ¡Hasta la noche, pues, juegos oscuros, monstruos, impúdicas escenas, hasta la noche, amores sin sustancia...! Me despojo por fin de mi estado incognoscible. Ah, ¿quién será capaz de decirme cómo he podido conservarme íntegro a través de la inexistencia, qué me ha llevado inerte, pero lleno de vida y colmado de espíritu, de un borde al borde opuesto de la nada? ¿Cómo es posible que alguien ose dormir? ¡Qué confianza en la

fidelidad de mi cuerpo, en la calma de la noche, en el orden y la constancia del mundo! ¡Regresarás, Ausencia, al caer la tarde! Y reinarás de nuevo durante algunas horas, impotencia temible e ignorada, debilidad esencial, irresistible encanto que mantiene mis ojos encadenados a sus imágenes... Envueltos en corazas somnolientas, no podemos volver para dar caza al *Simio que remeda nuestros Sueños...*

Cuán sereno está el tiempo, y qué exquisitamente colorida la joven agonía de la noche. Abriendo los postigos a derecha y a izquierda en un gesto impulsivo de nadador, entro en el éxtasis del espacio. El aire es puro, virgen, delicioso y divino. Saludo esta grandeza que se entrega a cada acto de contemplación, ¡principio de perfecta transparencia! Qué acontecimiento para el espíritu aprehender su amplitud. ¡Desearía tanto, de saber hacerlo, bendecir cada cosa! Sobre el balcón que se proyecta tras la ventana, sobre el umbral del alba y de todo lo que ahora es posible, duermo y velo, soy el día y la noche, ofrezco largamente un amor infinito, un temor sin medida. El alma abreva en el tiempo, gusta de sus tinieblas, de su aurora, se siente mujer dormida, ángel hecho de luz, se ovilla, se entristece, y huye en forma de pájaro hasta ganar la cumbre cuya roca, carne y oro, horada el azul pleno de la noche. Algún árbol naranjo respira allá en la sombra. Diminutas estrellas puntiagudas se apagan en lo alto. La luna es un pedazo de hielo que se funde. Sé bien (súbitamente) que, en ese cuerpo celeste de brillante sustancia moribunda, tierna y fría que imperceptiblemente tiende a disolverse, un niño de cabellos cenicientos descubre antiguas tristezas casi divinizadas, casi extintas. Lo observo como si mi corazón no me perteneciese. En otro tiempo, a esta misma hora y bajo el mismo hechizo de luna evanescente, mi juventud languidecía al sentir el ascenso de las lágrimas. Hoy ha visto conmigo esta mañana, y yo me he visto a su lado. Así pues, escindido, ¿cómo podría rezar? ¿Cómo rezar cuando alguien más, en mí, oiría la oración? Por eso, hay que rezar tan solo con palabras desconocidas. Entregad el enigma al enigma, enigma por enigma. Elevad lo que es misterio en nosotros a lo que es misterio en sí. Hay en vuestro interior algo parejo a lo que os acontece.

Dulce es el agua que reposa en el puro sarcófago luciente, tibia y perfecta esposa de las formas humanas.

Lo desnudo, lo libre, lo liviano se aposenta y se calma. Todo es fácil allí donde las piernas bullen sin ataduras con la misma viveza que los brazos. El líquido en que el hombre depone su estatura y en el que hunde la longitud de su cuerpo: en él se estira hasta alcanzar sus extremos mientras siente el poder de distenderse. Transpone con deleite sus puntos de apoyo; un dedo basta para moverle o alzarle; y, en el sereno ámbito del baño, sus potencias flotantes sueñan a medio fondo con algas y con ángeles. El peso de la carne tan venturosamente sumergida es casi imperceptible, y el calor de su sangre, del todo atirantada bajo la piel, apenas diferente del del agua que fluye en derredor. El cuerpo vivo en nada se distingue del que no tiene forma, pero cuya sustancia reemplaza en cada gesto. Alguien se está fundiendo dulcemente con la imprecisa plenitud que lo envuelve, y alguien intuye su disolución. El suave instante se refleja ahora bajo el cristal del agua y todo el cuerpo es solo un grato sueño que el pensamiento alberga. Lo que contempla y lo que se dice a sí mismo se maravilla ante la grandeza y la simetría de los miembros que resplandecen bajo su dominio; la cabeza pensante se entretiene con ese pie que acaba de emerger frente a ella y la obedece como por arte de magia. Mira un dedo doblarse; una rodilla surge y vuelve a hundirse como una isla oceánica que algún designio ha hecho reflotar, antes de sumergirse nuevamente en el fondo marino. La propia voluntad y el albedrío general de los hombres se configuran en el recreo de las aguas.

Acaso haya un aroma en este aire insulso y vaporoso cuya compleja flor inquiete los recuerdos y abrigue o dé color a este impreciso afán del ser desnudo. Los ojos se extravían o se cierran. La duración flaquea, sin contactos. En sueños, el espíritu se des-cose las venas.

En presencia de la luz, y no obstante sin ella, al otro lado de las altas ventanas, sobre el umbral del día y el espacio libre, el Ángel planetario da anuncio de los cielos, los campos, los mares, las planicies, los pueblos, los desiertos; proclama y representa con voz de azul y oro la parte y el Todo, y afirma cuanto existe aquí y ahora y cuanto existe como si ya no lo hiciera. En presencia de mis manos, de mis capacidades y flaquezas, con mis modelos y al mismo tiempo sin ellos; distinto de mis juicios, igualmente alejado de todas las palabras y de todas las formas, aislado de mi nombre, borrado de mi historia, no soy sino poder y silencio; dejo de formar parte de lo que está alumbrado por el sol, y mis tinieblas no me pertenecen. Me asiste mi silencio, mi privación me colma. Como el puño crispado que contiene en potencia la pluralidad de los actos, así me veo y me siento. El compendio de mis palabras es mudo; el don de la expresión, con todo su poder, se sintetiza en mí y en mí se niega. En un estado de posesión semejante, más amplia y concentrada que la vida en la que se sustenta, mi alma, edificada sobre las personas y sobre las ideas por la virtud de un cuerpo reposado, ostenta el mismo grado de existencia que todo ese otro mundo visible y posible que la urge con imágenes solares y la importuna con mil señales convulsas. Ni aun el velado cúmulo de sus operaciones, ni aun el presentimiento de sus inmensas posibilidades le parecen ajenos a sí misma. Mi espíritu se piensa y mis ojos se fijan en mi mano: su cantidad de usos y de acciones, para nosotros casi innumerables mientras que, para ella, apenas unos cuantos. Ah, fuera de ti no soy más que minucias, no soy más que un fragmento de lo que puedo ser, instante, ¡nada más que yo! Balcón del tiempo, que, a través de un hombre, soportas la mirada de todo el universo, una parcela de lo que está *contra* todo. En ti respiro un ímpetu inefable, como esa fuerza que anda por el aire antes de la tormenta.

Fugaz instante, ¡haz lo que desees! Y tú, alma mía, cumple tu deber. ¿Habrá esperanza tan pura, o diamante tan denso que retenga los rayos que atraviesan su clara perfección, o partícula de materia o de vida más valiosa en el mundo que este callado instante de presencia que, sobre nuestra mente y en la unidad de nuestra fortaleza, se precipite a todo pensamiento? Propio de dioses es estar contenido junto a todas las cosas en un solo elemento, aislado en muda y soberana espera. ¿De qué, pues, está hecho este ápice de tiempo privado de lenguaje, este fragmento de poder y pureza, y cómo puede existir una sensación que nos haga creernos capaces de experimentar todas las demás sensaciones? No hay pensamiento más elevado que *este*. Ignoro lo que está por venir, pero descifro lo que se dispone y experimento lo que puede elegirse. Hacer posible todo lo que existe, reducir a lo puramente visible todo lo que se ve, tal es la secreta obra del alma antes de aplicarse a cualquier fin o de ocuparse en proyecto alguno, y esa es su respuesta esencial, su voluntad auténtica y su más distintiva cualidad. Ah, bello instante, balcón del Tiempo en elevada hora, tú que, a través de un hombre, soportas el instinto de todo el universo, un prístino deseo. ¡En ti respiro un ímpetu inefable, como esa fuerza que anda por el aire antes de la tormenta! Acecho a una presa que ha de nacer de mí. Alumbro mis desiertos, semejantes a espejos de aspereza de los que brotarán fuentes y palmas.

En secreto, una voz familiar ensaya palabras desconocidas, y los trazos implícitos que había en mi estructura y en mi atenta sustancia se perfilan, se dejan encontrar.

Goya en las biografías imaginarias de Tabucchi y Michon

Por Cristian Crusat



LA ESCISIÓN

Sin duda, uno de los encuentros más anhelados por los historiadores de los azares del arte es aquel que hubiera reunido, en Zaragoza o Madrid, al pintor Francisco de Goya y a Jan Potocki, el erudito y misterioso escritor, historiador y viajero nacido en el seno de una de las familias más antiguas y ricas de Polonia. Es seguro que el polaco pasó por España, del mismo modo que recorrió el Cáucaso, Rusia, Siberia, Turquía, Egipto o Marruecos. La naturaleza de tal entrevista resulta un auténtico enigma y exigirá una conjetura novelesca. Por lo que se refiere a la personalidad del noble polaco, y pese al tono paródico de sus creaciones, al parecer presentaba todas las facetas características de los saturninos: «Sus amigos contaban que era un melancólico: un saturnino, sujeto a euforias y a depresiones igualmente violentas» (Citati, 2006, p. 16). Pero también se condujo como el más polifacético de los seres humanos en una época en la que no escasearon este tipo de temperamentos. Aquí y allá, esparcidos alrededor del mundo por un destino caprichoso y desquiciado, recorría los caminos y surcaba los mares un asombroso puñado de individuos inclinados al desdoblamiento, la leyenda y el disfraz. Entre otros, el vizconde de Chateaubriand y Domingo Badía / Alí Bey, protagonistas de un prodigioso encuentro en Alejandría, repleto de equívocos, en algún momento de 1806.

En su afán enciclopedista y orientalizante, Potocki concibió mediante su *Manuscrit trouvé à Saragosse* –la obra por la que ha perdurado su mito personal– un compendio, un tesoro de fantasmagorías y apariciones dispuestas según una forma narrativa basada en el modelo de *Las mil y una noches*. Se trataba de erigir una suerte de ejemplo de lo maravilloso-demoníaco occidental que pudiera mirar de frente –y aun superar, según Pietro Citati– al monumento libresco de lo maravilloso árabe. El libro de Potocki se halla recorrido por un sinfín de duplicidades, de reversos y de historias negras, espectrales. Los monstruos surgidos de los sueños de la razón no fueron privativos de Goya, el hipotético *partenaire* de Potocki, sino que respondían con claridad a «la tensión a fines del XVIII y principios del XIX entre los principios racionales e históricos de la Ilustración, que Potocki admiraba, y las tradiciones fantásticas acarreadas durante siglos por la imaginación fabuladora y el mundo de la literatura» (Guillén, 2007, p. 361).

No es posible conocer si Goya y Potocki estrecharon sus manos o si llegaron a conversar acerca de la adopción de ideas ilustradas por parte de los Borbones en España. Eran ambos hi-

jos de la Ilustración, aunque estuvieran hechizados por las tinieblas que nublaban con demasiada frecuencia la mente humana. Tal vez el propio Potocki asistió a la traslación ideológica que convertía a los ilustrados españoles en «afrancesados», un término despectivo mediante el cual se advertía de la subversión del orden monárquico tradicional que las nuevas ideas implicaban. No obstante, para sus historias, Potocki prefirió a las moras, los gitanos y los pícaros que nutrirán la imaginación romántica de España. La parodia y el juego permanentes que encierran las negras apariciones de Potocki contrastan con la oscuridad goyesca de los *Caprichos* o los *Desastres de la guerra*, a través de cuyas lacónicas e incisivas leyendas se accede sin solución de continuidad al pensamiento de Goya.

A este respecto, en 2011, Tzvetan Todorov dedicó un ensayo a reafirmar el pensamiento ilustrado y humanista de Goya y a desmentir –de paso– la imagen de artista rudo, excéntrico e ignorante de las ideas artísticas y culturales de su propio tiempo. Ortega y Gasset, por su parte, había aludido principalmente a la dimensión artesana de la labor de Goya para explicar su torrencial obra, a su curiosidad técnica: «Toda la vida se le ve preocupado de adquirir y manejar cuantos modos de expresarse en formas bidimensionales divisa en el horizonte» (Ortega y Gasset, 1970, p. 39). A diferencia de aquellas corrientes de opinión más inclinadas a la artesanía de Goya y sus «secretos de taller», Todorov prefiere presentarlo como un pintor especialmente dotado. Lo considera, en suma, un artista único, capaz de observar los turbulentos acontecimientos de su tiempo desde la perspectiva de las ideas ilustradas y, por último, de reflejarlas admirablemente en su proyecto artístico.

Según Todorov, el hecho determinante en la evolución artística de Goya fue «su decisión de dividir en dos su creación, de aceptar la escisión entre arte público y arte privado, un desdoblamiento totalmente inédito antes de él» (Todorov, 2011, p. 211). La razón esgrimida por el intelectual de origen búlgaro para esta escisión es la enfermedad que aquejó al pintor en 1792 y causó su popular sordera. También pudo influir la mudanza de los gustos y opiniones de Goya durante la Guerra de Independencia y los años de la Restauración, tan alejados de la sensibilidad estética asumida por el poder político. Resulta difícil llegar a una conclusión definitiva o tajante. Pero, al mismo tiempo, así comienza la literatura; más concretamente, así nacen dos textos literarios de Pierre Michon (1945) y Antonio Tabucchi (1943-2012).

Ambos textos gravitan sobre la figura de Francisco de Goya y abordan, mediante estrategias biográficas muy distintas, el misterio más artístico que metafísico encerrado en el asombroso paso de la potencia al acto, es decir, la transformación, a menudo inexplicable, de persona en creador, una operación que conjura los miedos y la permanente amenaza del fracaso y la impostura: «Hay que imaginar al hombre Goya. Digo “imaginar”. Hay que partir, claro está, de los datos que sobre él poseemos, pero no hay que limitarse a ellos. [...] Un hombre es, ante todo, un sistema de posibilidades e imposibilidades» (Ortega y Gasset, 1970, pp. 31-32). En el caso de Michon, se trata de una suerte de biografía doble en la que un testigo anónimo, como en un profano relato hagiográfico, asiste al milagro de la manifestación del espíritu creador del hombre. Por su parte, Tabucchi se adentra en la psique de Goya mediante un audaz microgénero: el «sueño imaginario», ingeniosa y encantadora mutación narrativa de la «vida imaginaria» de Marcel Schwob. El texto de Tabucchi constituye, por lo demás, una ingeniosa contribución a esa secreta *Historia onírica* jamás escrita de la humanidad: aquella que, como clamaba Lichtenberg, sumaría a la historia de los hombres despiertos la de los hombres que duermen. Con ayuda de dos singulares ejemplos de escritura biográfica, de dos praxis muy distintas, el lector podrá sumergirse en esas dos etapas del pensamiento artístico de Goya subrayadas por Tzvetan Todorov, esto es, su inédita escisión entre arte público y arte privado. Cada propuesta, además, problematiza la pregunta esencial para todo creador, especialmente en el caso que nos ocupa: ¿en qué momento este pintor aragonés se convirtió en Goya?, ¿cómo ocurrió?, ¿con qué consecuencias? Los relatos «Dios no acaba» de Pierre Michon y «Sueño de Francisco de Goya y Lucientes, pintor y visionario» de Antonio Tabucchi encaran el misterio más artístico que metafísico encerrado en el asombroso paso de la potencia al acto.

TODOS LOS GOYAS UN GOYA: «DIOS NO ACABA»

Tras la publicación de sus célebres *Vies minuscules* (1984), Michon dio a la imprenta *Vie de Joseph Roulin* (1988), un nuevo ejemplo de la praxis literaria de este autor y un jalón en su proyecto reparador biográfico, ya comenzado con las referidas *Vidas minúsculas*, un conjunto de ocho «vidas» que constituyen asimismo un autorretrato afiligranado y una proyección del propio Michon sobre el paisaje rural de La Creuse, el departamento francés

en el que nació. Mediante una particular estética de la identidad oblicua, Michon indaga en *Vidas minúsculas* en los destinos de una serie de personajes en trance de construirse a sí mismos o de conquistar su propio sentido, incluido el propio autor del libro. A través de ocho breves biografías de gente modesta y anónima («minúscula») que ha orbitado alrededor de la vida del narrador, se traza el itinerario personal de Michon, signado por las perpetuas amenazas del fracaso y la impostura. Frente a estas amenazas y tras varias crisis, el escritor parece haber optado por introducir elementos autobiográficos en sus textos, un modo mediante el que afirmar su identidad como autor literario y, al mismo tiempo, conjurar los más profundos temores formalistas y estructuralistas. En cierto sentido, *Vidas minúsculas* supone el reencuentro del escritor con el mundo, con lo real encarnado en ese puñado de personajes. En efecto, después de un largo tiempo persiguiendo a la literatura en el espacio exclusivo del texto, *Vidas minúsculas* –definida por amalgamar biografía y autobiografía– significa el redescubrimiento del Sujeto por parte de Michon: al haber perdido de vista al mundo, había perdido la escritura, parece reconocer –ya redimido– este escritor francés. Sólo salvando la distancia que lo separaba de lo humano pudo recobrar su espíritu creador y dar así forma y sentido a su actividad artística (Brulotte, 1993, pp. 133-134). La legitimidad de la propia escritura es otra faceta de la literatura de Michon, quien difiere, escribiendo un libro tras otro, la respuesta a la pregunta sobre qué convierte exactamente a alguien en escritor.

Un buen número de personajes en los libros de Pierre Michon se ha ausentado del mundo, adonde la escritura termina reintegrándolos. El alcohol, las drogas o los barbitúricos representan un atajo en este viaje, como también lo es la ausencia de la figura paterna en *Rimbaud, le fils* (1992), donde se reelabora la leyenda del poeta maldito de Charleville. Al reconstruir esas vidas ajenas por las que el autor busca su propia legitimación literaria y vital, Michon apela al mito cristiano de la resurrección de la carne (Argand, 1998). Su literatura se convierte de esta manera en una anticipación del Juicio Final, para el que convoca a toda una familia de creadores mediante su resurrección textual: Rimbaud, Van Gogh, Watteau, Goya..., los hace levantarse y abandonar el silencio de los panteones artísticos con el fin de evocar nuevamente su vida, a menudo a través de un testigo, normalmente anónimo y cuyo relato explica al personaje desde un novedoso punto de vista.

Con *Vida de Joseph Roulin* Michon inaugura una fórmula análoga a la que había empleado en *Vidas minúsculas* y que volverá a utilizar en el texto de Goya. Ésta consiste en la composición de un retrato de vida doble e indirecto, esto es, en la narración de algún episodio especialmente revelador o emblemático del artista a través de la mirada de un testigo desconocido, anónimo o «minúsculo». Así, al abordar la figura de Vincent van Gogh en los años en los que se fragua su mito personal, aquellos que suceden a su llegada a Arlés en 1888, Michon recurre a la figura del factor Joseph Roulin, el muy socrático vecino y empleado de los servicios postales franceses que trabó amistad con el pintor holandés. Al contraponer ambas figuras, Michon coloca en pie de igualdad al individuo anónimo y al artista, al modelo y al pintor que lo representaría para siempre sobre un lienzo. En efecto, en 1889 Van Gogh realizó el retrato del factor, que actualmente cuelga de las paredes del MOMA de Nueva York. El vaivén biográfico entre Roulin y Van Gogh se inclina en mayor medida hacia la figura del cartero, como si éste testificara en el Juicio a favor del desdichado pintor holandés. A pesar de ello, las últimas páginas conforman una poética evocación de la muerte de Van Gogh, cuyas últimas visiones se superponen a las de Roulin gracias a la libertad de la prosa de Michon, la cual trenza una fina malla con los motivos de varios de sus cuadros. Resucitando al icono, Michon lo convierte también en personaje. Y, aún más, provoca que la existencia del cartero alcance pleno significado en virtud de su encuentro con el artista. En este sentido, lo transforma asimismo en un testigo y en un apóstol del prodigio contemplado durante su anónima vida.

Esta «vida» de Joseph Roulin inaugurará una serie de escritos inspirados en pintores, ya que en 1990 apareció el volumen *Maîtres et serviteurs* –cuyos textos están consagrados a los artistas Francisco de Goya, Antoine Watteau y Piero della Francesca– y, en 1996, *Le Roi du bois* –dedicado a Claudio de Lorena–. Anagrama, la editorial española que ha acometido la publicación de gran parte de la obra de Pierre Michon, reunió en 2003 todos estos textos bajo el título común de *Señores y sirvientes*, restituyendo el proyecto inicial tal y como lo había concebido el autor francés.

Al encarar la tríada de textos de *Señores y sirvientes*, Michon introduce una novedad: la adopción del punto de vista del minúsculo personaje, cuya voz guía el recorrido por la intimidad de Goya, Watteau o Piero della Francesca. El caso de la voz narradora de «Dios no acaba», el texto dedicado a la figura de Goya,

es un auténtico hallazgo, toda vez que se ve asumida por una pluralidad de voces femeninas. Mudable, caprichosa y versátil, la focalización múltiple por la que opta Pierre Michon está asociada al conjunto de manolas, lenceras, majas, modelos y amantes que en algún momento conocieron o tuvieron noticia del pintor de Fuendetodos. Entre estos focalizadores narrativos se encuentran también la mujer de Goya, Josefa Bayeu, o una Narcisa que cabe identificar con Narcisa Barañana de Goicoechea, cuyo retrato, sin embargo, es de atribución dudosa. Personajes secundarios, cháchara de segunda o tercera mano: «Lo vieron nuestras madres y casi no lo recuerdan, o no lo recuerdan en absoluto» (Michon, 2010, p. 69). Esta *summa* de testimonios conforma un complejo zootropo de alusiones, revelaciones y habladurías en torno a Francisco de Goya, cuyo mundo se teje a partir de numerosas incógnitas de entre las que sobresale la referida a las fuentes más profundas de su inspiración artística: «En sitio tal, señora mía, cuando se fue el príncipe portero, cerrando la puerta, ninguna mujer hay que nos haya dicho qué se le vino encima a Francisco de Goya» (Michon, 2010, p. 93). El misterio permanece, nadie podrá saber nunca qué resorte lo condujo más allá de esos ejercicios pictóricos que le garantizaban el ascenso social y, simultáneamente, lo consolidaban como pintor de corte. Y sin embargo ocurrió.

El centro de gravedad del retrato de Goya elaborado por Michon se encuentra en el Mesón del Gallo (escenario del cartón *La riña en el Mesón del Gallo*, de 1777), a orillas de ese Manzanares que tantas burlas había suscitado en Tirso de Molina o Quevedo («Arroyo aprendiz de río, platicante de Jarama, buena pesca de maridos»). El año es 1778. Y la atmósfera, plácida, está cargada de expectativas. No obstante, el relato de Michon se contrae y expande temporalmente hasta los primeros años de aprendizaje y, sobre todo, hasta el 25 de julio de 1773, el día en que Goya contrajo matrimonio con Josefa Bayeu. Pero, en lo esencial, 1778 marca una frontera. Hasta entonces Goya encarna la figura del pintor provinciano de andadura lenta; es un decidido y modesto aspirante a profesional de la pintura que ha aprendido al costado del maestro José Luján, en cuya Academia de Dibujo de Zaragoza ingresó en 1759. Ambos acabarían reñidos, razón por la que Goya instaló sus utensilios durante una temporada en un recoveco al fondo del taller paterno. No se desalentaba, «y allí se pasaba todo el santo día deslomándose a pintar, quizá Venus y profetas, a buen seguro san Isidro y Santiagos [...]» (Michon, 2010, p. 74).

Tiempo después, Goya decidió presentarse, sin éxito, al concurso convocado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid en 1763, en el que no obtuvo ningún voto. Mengs, Giaquinto o Tiepolo son los pintores que definen el gusto de la época. Tampoco acabó felizmente el concurso de 1766 al que se presentó: «Lo vieron llamar a las puertas, a todas las puertas, arquear el lomo, no figurar en la lista de galardonados de las academias, alabar a los que sí estaban en ellas, regresar dócilmente a su provincia para pintar otra aplicada mitología y presentársela una vez más a nuestros pintores de la Corte uno o dos años después; y fracasar una vez más, volver a levar anclas, volver con otra Venus o con un Moisés mal calibrados, pintados en pleno campo, transportados a lomo de asno; todo ello a los diecisiete, a los veinte, a los veintiséis años» (Michon, 2010, p. 69). Ante esa tesitura, Goya decide viajar a Italia, donde intenta perfeccionar su arte. Es la época en que los jóvenes ilustrados emprenden su personal *Grand Tour* europeo. Mucho más modesto, Goya carece de beca o de ayuda económica, de modo que debe financiarse él mismo su estancia durante 1770 y 1771 (desgraciadamente no parecen existir documentos que certifiquen las fechas exactas). A su vuelta continúa entregándose a la pintura religiosa, a «esos encarguitos con los que ya sabemos que cumplió bien, en Sobadriel, en Remolinos, en el Aula Dei de los cartujos, todos ellos villorrios a un tiro de piedra de Zaragoza, a menos de una mañana a lomos de burro desde el local de los santos dorados [...]» (Michon, 2010, p. 76).

En 1773 cambia su suerte, ya que contrae matrimonio con Josefa Bayeu, hermana de Francisco Bayeu, uno de los pintores más cotizados del momento: «Sí, Dios puso en su camino, más fatuo que Tiepolo hijo, más liante que un napolitano y más inepto que Mengs, al gran Francisco Bayeu» (Michon, 2010, p. 79). A través de Bayeu, Goya entra en contacto con Anton Raphael Mengs, maestro español y europeo del gusto neoclásico, quien le reclama en Madrid para pintar cartones. «Que Goya deseaba subir peldaños en el “escalafón” de pintores-funcionarios no constituye secreto alguno: sus cartas a Zapater están llenas de indicaciones al respecto» (Bozal, 2010, p. 17). La boda y la relación entre Josefa y el pintor centran la atención de la voz narradora, que pasa a ser la de la cándida mujer de Goya: «No, decía Pepa, nadie me convencerá de que todo eso no eran sino maledicencias: es cierto que se alegraba de entrar en la familia de mi hermano, pero era porque quería a mi hermano, lo admiraba y se fijaba

mucho en lo que decía cuando hablaba de pintura, mi hermano sabía de todo y a mi novio le quedaba aún mucho por aprender. Y a lo mejor también se alegraba de casarse conmigo, no lo sé» (Michon, 2010, pp. 81-82).

A continuación, se describe la soleada mañana en la que tuvo lugar el casamiento, el 25 de julio de 1773. Rodean a la pareja pintores, condes, invitados engalanados a la francesa, con abanicos y tricornos. Sin embargo, un oscuro presagio sobrevuela el enlace. Esta amenaza cobra la intermitente forma de algunas imágenes de la futura producción de Goya: «¿Qué pasa de repente, señora mía, por encima de esa boda? [...] ¿De dónde viene, empero, esa anchura detestable sobre sus cabezas? ¿A qué mal pintor se debe? [...]. Y esos pobres invitados, en las escaleras de piedra, cuán desvalidos están, todo se les cae de las manos, se agachan para recogerlo, se agachan, tienen huecos de sombra en la cara, y qué barbilla tan gruesa, qué flácida fealdad, qué boca, bestial dice usted que es, señora mía, y se retuerce y se contrae, se abulta, saca los dientes y la lengua fuera del recinto del habla [...]» (Michon, 2010, pp. 82-83). Durante este cortocircuito temporal se anuncian los contornos de ese mundo absurdo, desquiciado y grotesco que plasmará en los *Disparates de la guerra* y las *Pinturas negras*; un universo pictórico que late tras la aparente perfección de los cielos de Tiepolo y que aguarda su nacimiento como un embrión fogoso y atento al tumultuoso curso de la historia. Mientras tanto, la tranquilidad parece haber llegado para Francisco de Goya: «Pensó que por fin había acabado la lucha. Iría ascendiendo tranquilamente, camino de su muerte, la de un pintor excelente» (Michon, 2010, pp. 87-88).

No era ése, sin embargo, el futuro que le esperaba. Y Michon fija la clave de su incierto futuro en este día aparentemente corriente de 1778, a orillas del Manzanares, en compañía de los pintores Ramón Bayeu y José del Castillo: «¿Con Josefa? Está usted de chanza. ¿Con un torero también, señora mía? ¿Por qué no? Han traído consigo a Pedro Romero, o a su hermano José, o a ambos, pues la compañía de esos matarifes de bueyes garantiza que las majas acudirán como abejas a la miel. Así que fue una de esas manolas busconas quien nos refirió esa comida [...]» (Michon, 2010, p. 88). Los pintores están celebrando un encargo cuya trascendencia Goya aún ignora, absorto en la compañía femenina y el goce de la bebida y la sombra de una parra. Gracias a Bayeu, a estos artistas les ha sido encomendada la tarea de reproducir, por expreso deseo del rey, los cuadros

de la colección de pintura española de El Pardo en los palacios de La Granja y Aranjuez. «Así que fueron a El Pardo, al día siguiente u ocho días después» (Michon, 2010, p. 92). El encuentro de Goya con los cuadros de Velázquez, que conocía de sobra mediante miles de estampas, adquiere dimensiones visionarias. En cierto modo participa del misterio velazqueño acerca de la totalidad de lo real: «Porque se diría que Velázquez siente la totalidad de lo real como algo muy semejante a un fruto, pero a un fruto que estuviera extrañamente en pecado [...]. Velázquez está en posesión de algo, *sabe algo* que quiere compartir con nosotros, pero que no nos puede, por otra parte, decir, ya que se trata de un misterio» (Gaya, 2010, pp. 136-137). Sin quererlo, Goya queda atrapado en la arcana oscuridad de las pinturas del genio sevillano, «en ese caldero de negro color sevillano, en el que gira un torbellino de fragmentos de príncipes niños, unos bigotes de rey triste, un guante color perla y unos jazmines andaluces [...]; y en la superficie, allí donde, como una brizna de paja, ha caído el joven Goya, con su levita verde tierno, en ese caldero» (Michon, 2010, p. 95). Goya tenía a la sazón treinta y dos años cuando aconteció esta epifanía, que no deja de ser una conjetura más por parte del coro femenino de voces, entre quienes no debe descartarse la presencia de la propia locura o de la Pintura: «He vuelto a soñar delante del caldero sevillano; mía ha sido la embriaguez, y he querido atribuírsela a Goya, pues soy una vieja necia» (Michon, 2010, p. 100).

Un cierto aliento hagiográfico palpita en el retrato goyesco de «Dios no acaba». Como en las vidas de santos, Michon describe el episodio decisivo en la vida de Goya. Según esta conjetura narrativa, el arte del pintor zaragozano se volcará en lo esencial tras sumergirse en el caldero velazqueño, un hecho que anuncia su particular y trastocada representación del mundo. Entre el espíritu ilustrado de Todorov y la artesanía –«La verdad es que la obra de Goya no germina nunca en la inteligencia: o es vulgar oficio o es videncia de sonámbulo» (Ortega y Gasset, 1970, p. 144)–, Michon opta por un misterio casi religioso. Género medieval por excelencia, la hagiografía se distinguió por destacar los momentos en los que el santo encarnaba el ideal religioso. Así, a semejanza de estos relatos, Michon ignora la continuidad de la existencia del personaje, ya que su genuino valor reside únicamente en la concordancia entre vida y destino, anudadas para siempre en esa hora epifánica. No obstante, en lugar de un destino consagrado a la santidad, Goya abraza su

destino de pintor visionario. De auténtico creador. No es casualidad entonces que el volumen de *Señores y sirvientes* se abra con una cita de Jacobo de la Vorágine, autor de la recopilación de narraciones hagiográficas contenidas en la *Legenda aurea*, la cual data del siglo XIII. En congruencia con todo lo anterior, las anónimas «declaraciones» en el Juicio Final del Arte que componen los textos de Michon constituyen, en última instancia, una panoplia de milagros en los que se manifiesta el espíritu creador del hombre. Análogos al Judas con el que especula Nils Runeberg en el cuento de Borges, los narradores de las vidas de estos pintores son los insignificantes artífices, los insospechados testigos que permiten al género humano redimirse frente al marasmo de la incompetencia, el fraude y la impostura.

ANTONIO TABUCCHI Y EL «SUEÑO IMAGINARIO»: GOYA ANTE SÍ MISMO

El siguiente retrato de Goya, a cargo del italiano Antonio Tabucchi, nos muestra al pintor en el otro extremo del hilo de la vida, cercano ya a la muerte y a merced de la enfermedad y la leyenda. El texto, breve y sintético, se titula «Sueño de Francisco de Goya y Lucientes, pintor y visionario» y está incluido en el conjunto *Sogni di sogni*, originalmente publicado en 1992. En lo esencial, se trata de un retrato onírico en el que la conciencia de Goya se ve asaltada por algunas de las más icónicas imágenes de sus pinturas, dibujos y grabados. Tal y como explicita la primera línea, según una fórmula que se repite en todos los textos de este libro de Antonio Tabucchi, el «sueño imaginario» del pintor de Fuentododos acontece en 1820: «La noche del primero de mayo de 1820, mientras su intermitente locura lo visitaba, Francisco de Goya y Lucientes, pintor y visionario, tuvo un sueño» (Tabucchi, 2006, p. 43).

Merced al concepto de *hipotexto* (el cual entraña una concepción estructural y aun dinámica de la literatura –mayor que la designada por la positivista noción de fuente–, ya que no se ciñe estrictamente a un texto fijo e implica un cierto grado de transformación y de mutabilidad), es posible vincular estos *Sueños de sueños* con las *Vies imaginaires* de Marcel Schwob, toda vez que presenta los mismos elementos que caracterizaban a aquella fundamental obra de 1896: metaliteratura, onirismo, brevedad y capacidad visionaria. En cierto modo, el «sueño imaginario» es una ampliación del marco narrativo de la «vida imaginaria»; el aroma de *Vidas imaginarias* recorre, subyaciéndolos, todos los

textos de Tabucchi, en cuyo libro se sintetizan las existencias de diferentes personajes míticos o históricos por medio del relato de sueños especialmente significativos. El onirismo, la dimensión visionaria de los sueños o el carácter metaliterario de gran parte de ellos delatan un hipotexto schwobiano. Salvo Dédalo, Caravaggio, Francisco de Goya, Achille-Claude Debussy, Henri de Toulouse-Lautrec y Sigmund Freud, los restantes catorce sueños corresponden a escritores, entre los que sobresalen François Villon, François Rabelais o Robert Louis Stevenson, autores predilectos de Marcel Schwob, escritores inevitablemente asociados a la esfera literaria del francés. También tiene cabida la referencia al exilio por medio del sueño de Ovidio, epítome ilustre del destierro literario. El conjunto de Tabucchi continúa el modelo histórico de Schwob, desde la edad mítica de Dédalo hasta la contemporaneidad de García Lorca. La única ruptura cronológica es la aparición de Freud tras García Lorca, decisión que se justifica por las aportaciones del psicólogo vienés en materia de sueños, de modo que este texto funciona como cierre del conjunto. Por último, en el libro de Tabucchi se relata un sueño del pintor Cecco Angiolieri, protagonista de una «vida» asimismo en *Vidas imaginarias*. De forma audaz e imaginativa, Tabucchi transmuta la «vida imaginaria» en «sueño imaginario» enfatizando la dimensión metaliteraria de gran parte de los textos, acentuando los pasajes oníricos y, en definitiva, ensanchando las posibilidades de un microgénero tan afortunado como la «vida imaginaria», felicísima y decisiva aportación de Marcel Schwob al género biográfico.

Significativamente, la visión descrita en «Sueño de Francisco de Goya y Lucientes, pintor y visionario», de Tabucchi, condensa el quehacer artístico de Goya entre la fecha en la que se ha sumergido simbólicamente en el caldero velazqueño y su definitiva metamorfosis en faro artístico de la modernidad. 1820 es el año que, a raíz del pronunciamiento del teniente coronel Riego, precede al efímero Trienio Liberal tras una dura época de absolutismo fernandino. Los tiempos que suceden a la Guerra de la Independencia son muy convulsos. Pero, sobre todo, 1820 es el año en el que Goya se autorretrata junto a su médico Arrieta, destinatario del cuadro. En él puede verse a un Goya agotado, enfermo, prácticamente moribundo, rendido en los brazos del médico mientras se aferra a la sábana como a un tenue soplo de vida. *Goya atendido por Arrieta* constituye, en suma, una *pietà* laica y compasiva: «No es posible concluir que se trata de una expresa declaración de intenciones, pero, intencionadamente o no, Goya

indica dónde se encuentran su consuelo y socorro» (Bozal, 2010, p. 95). Sus exiguas esperanzas se concentran en el vaso con la medicina que le tiende el doctor. Y al fondo, apenas visibles, tres enigmáticas figuras que han sido identificadas, alternativamente, con un cura y dos criados, aunque, dados sus vagos e inciertos contornos, «probablemente se trata de seres que sólo existen en la mente febril del enfermo, los demonios que lo acompañan desde hace tanto tiempo y que acechan mientras desfallece» (Todorov, 2011, p. 177). También podrían evocar la funesta tríada femenina de las Parcas, por supuesto.

En efecto, Goya ha caído gravemente enfermo en 1819, año en cuyo mes de febrero adquiere en los alrededores de Madrid, al otro lado del Manzanares, la casa de campo conocida como la Quinta del Sordo. Además de anciano era viudo, pues Josefa Bayeu había fallecido en 1812. Una de las conjeturas más extendidas es que en la Quinta vivió en concubinato con Leocadia Weiss, la mujer que también le acompañaría en su exilio bordelés a partir de 1824, cuando haya concluido el Trienio Liberal y se restaure de nuevo el absolutismo de Fernando VII. Numerosos factores confluyen para que Goya dé libre curso a la plasmación de su mundo interior lejos de la ciudad y sobre las paredes de la nueva casa, dando lugar a un hermético conjunto que ha recibido el nombre de *Pinturas negras*, una suerte de Capilla Sixtina de la pintura moderna. Es éste el Goya «más central, más esencial: no ha cambiado aquí de ser, pero se ha despojado, se ha desnudado –quizá para morir– de todos los compromisos con la existencia» (Gaya, 2010, p. 852). Al no trabajar sobre una tela, se infiere que el pintor renuncia a difundir estas imágenes. Exterioriza algo que anida en su interior y que únicamente comparte con unos pocos: «Por eso me he permitido hablar de “Capilla Sixtina” del mundo moderno: no una gran capilla, no un gran templo, no una gran sala, no la celebración de un triunfo, sino una casa de campo, una quinta burguesa, retirada, dos salas, catorce pinturas, quizá un comedor o salas de estar, para recibir a los amigos, en una tertulia de muchos que debían estar marginados por la política, su liberalismo, su afrancesamiento supuesto o real, sospechosos para la Inquisición y para el poder absoluto» (Bozal, 2010, p. 119). Inseparables del lenguaje pictórico desarrollado en los *Caprichos* y los *Disparates de la guerra*, las *Pinturas negras* ofrecen una singular representación de las fuerzas que amenazan y subyugan con ilimitada violencia a la humanidad. Da la impresión de estar solo en 1820: tanto

en la Quinta donde mora como en lo referente a sus personales modos de expresión artística.

El «sueño imaginario» de Tabucchi propicia un alucinado recorrido por la obra de Goya. Así, la primera escena, de tono inocente y pintoresco, rememora la época de cartonista del pintor aragonés, a través de cuyas estampas había ofrecido una edulcorada lectura de la realidad española, muy del gusto de los cortesanos y, luego, de los viajeros europeos: «Soñó que estaba con su amante de juventud bajo un árbol. Era la austera campiña de Aragón y el sol estaba en lo alto. Su amante estaba sentada en un columpio y él la empujaba por la cintura. Su amante llevaba un pequeño parasol de encaje y reía con risas breves y nerviosas. Después su amante se dejó caer y él la siguió, rodando por el prado. Se deslizaron por la pendiente de la colina hasta que llegaron a un muro amarillo» (Tabucchi, 2006, p. 43). Costumbres y juegos, situaciones cotidianas, requiebros ingenuos, anécdotas ágiles y casticistas, semejantes a las plasmadas en los cartones para tapices de *La merienda* (1776), *El quitasol* (1777) o *El columpio* (1779). Evidentemente, su imaginario no se ha zambullido aún en el prodigioso caldero sevillano. No obstante, el sueño continúa y es como si se sumergiera simultáneamente en la psique del pintor y en el secreto hechizo velazqueño: «Se asomaron por encima del muro y vieron a unos soldados, iluminados por un farol, que estaban fusilando a un grupo de hombres. El farol era una incongruencia en aquel paisaje soleado, pero iluminaba lívidamente la escena. Los soldados dispararon y los hombres cayeron, cubriendo los charcos de su propia sangre» (Tabucchi, 2006, p. 43). Como en un súbito cambio de secuencia, el lector se halla ante una de las más representativas imágenes de la guerra civil que significó la Guerra de Independencia, la que corresponde al cuadro *El tres de mayo de 1808 o Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*, de 1814. El sueño de Tabucchi convierte a Goya en testigo de estas matanzas, en congruencia con la incierta leyenda: «Ni Goya vivía tan cerca de la Puerta del Sol como para ver lo allí sucedido, ni se arrastró por la montaña del Príncipe Pío, en realidad un montículo, con un criado y un farol, para ver de cerca los fusilamientos. No es verdad, pero la leyenda nos dice algo de los cuadros: son escenas que parecen miradas por un testigo» (Bozal, 2010, p. 80). Aquí, Goya se convierte en lo que gramaticalmente se denomina *sujeto elíptico*, pues de su cuadro se infiere que alguien –Goya y, por ende, el espectador de su pintura– está contemplando el atroz espectáculo de la violencia. En

contraste con la pluralidad de individuos ajusticiados, reconocibles y singulares por las actitudes y ademanes que adoptan frente a la muerte, se alza la homogeneidad del pelotón de fusilamiento: vestimenta gris y uniforme, idéntica pose, ni un solo rostro. Por lo demás, ningún pendón, escudo o símbolo político ha sido emplazado en el cuadro. Su único programa pictórico es la crueldad misma y sus efectos sobre cada ser humano.

Goya representará en sus cuadros los infames resultados de tan nobles proyectos como ilustrar y emancipar intelectualmente al pueblo, luchar por la independencia o servir a Dios, al tiempo que constata que la tentación del bien puede llegar a ser más peligrosa incluso que la del mal. Su posición es problemática, ya que sigue siendo pintor de cámara y en todo momento querrá asegurarse un sueldo regular mediante encargos de retratos para la realeza, cuadros alegóricos y pinturas religiosas. Pero también subyace una búsqueda personal de verdad que implica la transformación de los modos de conocimiento y, en su caso particular, de la representación del mundo. «Goya adquiere consciencia de que este conocimiento depende necesariamente de una subjetividad, de que siempre captamos el mundo a través de una mente, la de un individuo» (Todorov, 2011, p. 214). Esta asunción, netamente kantiana, le permitirá legitimar las visiones individuales del mundo y, por ende, conjugar lo objetivo y lo subjetivo en la plasmación del conocimiento que pretende transmitir mediante el lenguaje pictórico. Su pincel, en este caso, es la encarnación de su propia subjetividad enfrentada a la realidad, así como el arma que Goya blande durante su sueño ante el pelotón de fusilamiento del 3 de mayo: «Entonces Francisco de Goya y Lucientes sacó el pincel de pintor que llevaba en el cinturón y avanzó blandiéndolo amenazadoramente. Los soldados, como por encanto, desaparecieron, asustados ante aquella visión» (Tabucchi, 2006, p. 43). Así, Goya conjura momentáneamente una realidad mudable, tornadiza, implacable y cruel, como lo demuestra la siguiente secuencia del sueño: «Y en su lugar apareció un gigante horrendo que devoraba una pierna humana. Tenía el pelo sucio y el rostro lívido, dos hilos de sangre se deslizaban por la comisura de su boca, sus ojos estaban velados, pero se reía. ¿Quién eres?, le preguntó Francisco de Goya y Lucientes. El gigante se limpió la boca y dijo: Soy el monstruo que domina a la humanidad, la Historia es mi madre» (Tabucchi, 2006, pp. 43-44). Repentinamente el sueño se ha adentrado en el tenebroso universo de las *Pinturas negras*: obviamente en ese gigante se reconoce la sórdida repre-

sentación de Saturno plasmado por Goya en las paredes de la Quinta. El Saturno goyesco presentado por Tabucchi adquiere movimiento, pues, en una escena de canibalismo extático, se encuentra engullendo una pierna de su víctima, quien a diferencia de la tradición iconográfica (como en el *Saturno* de Rubens), no es un niño, sino una persona joven. Crítico con la filosofía hegeliana de la historia, Tabucchi parece sugerir, con Goya, que ésta no revela la progresiva apoteosis del espíritu absoluto, sino una infame carnicería. Continúa el sueño: «Francisco de Goya y Lucientes dio un paso y blandió su pincel. El monstruo desapareció y en su lugar apareció una vieja. Era una bruja sin dientes, con la piel apergaminada y los ojos amarillos. ¿Quién eres?, le preguntó Francisco de Goya y Lucientes. Soy la desilusión, dijo la vieja, y domino el mundo, porque todo sueño humano es un sueño breve» (Tabucchi, 2006, p. 44). Esta bruja encarna las primeras manifestaciones de la mirada subjetiva de Goya en el mundo objetivo: el universo de brujas, máscaras y caricaturas de los grabados de los *Caprichos*, publicados en 1799. Los *Caprichos* constituyen el ingenioso recipiente del pensamiento de Goya, cuya combinación de imágenes y leyenda perdura en nuestros días en humoristas gráficos como Andrés Rábago el Roto, autor de viñetas para el diario *El País*, o en escritores como Javier Sáez de Ibarra, en cuyo libro *Mirar al agua: cuentos plásticos* (2009) ha ensayado una relectura contemporánea del género: «El orden en el que se presentan tanto las imágenes como las leyendas que las acompañan permite ver la expresión directa –y enormemente valiosa– del pensamiento de Goya» (Todorov, 2011, p. 20). En los *Caprichos*, la palabra dirige, condicionándola, la lectura de las imágenes que representan un mundo invertido, dislocado, nocturno y supersticioso. Tras el encuentro con la bruja, apenas le restan ya dos escenas al sueño imaginado por Tabucchi: «Francisco de Goya y Lucientes dio un paso y blandió su pincel. La vieja desapareció y en su lugar apareció un perro. Era un pequeño perro sepultado en la arena, de la que sólo sobresalía la cabeza. ¿Quién eres?, le preguntó Francisco de Goya y Lucientes. El perro alzó el cuello y dijo: Soy la bestia de la desesperación y me burlo de tus penas» (Tabucchi, 2006, p. 44). Enigmática, angustiada y al borde de la abstracción, la pintura negra de *El perro* fue también utilizada posteriormente por Tabucchi en la novela *Tristano muore* (2004), donde el narrador rememora una visita al Museo del Prado y centra su relato en la descripción del cuadro de Goya. Ese perro, alegría de la desesperación para Tabucchi, lo es también

de lo incomunicable y lo indecible. Por este motivo aspira el personaje de *Tristano muere* a otorgarle una voz, obsesionado por la mirada del animal, inerme y casi humana: «La angustia que la pintura suscita no encuentra razones para ningún consuelo, ni siquiera la de una causa o motivo que explícitamente la justifique» (Bozal, 2009, p. 123). No hay salida posible en el laberinto de la vida,alzada sobre un palimpsesto de sueños. Por lo demás, también en *I volatili del Beato Angelico* (1987), alude Tabucchi a la obra de Goya: se trata de una breve epístola –«I. Carta de don Sebastián de Aviz, rey de Portugal, a Francisco de Goya, pintor»– en la que el rey don Sebastián (1554-1578), desaparecido tras la batalla de Alcazarquivir, en el norte de Marruecos, se dirige al pintor de Fuendetodos para encargarle un cuadro cuyo tema es la tragedia histórica portuguesa que más tarde engendraría el movimiento místico-secular del sebastianismo. Nadie mejor que Goya, parece afirmar Tabucchi, cuando se trata de representar una carnicería en el campo de batalla que es al mismo tiempo una tragedia y una fidedigna crónica de las vanidades del hombre.

A continuación, la travesía nocturna de Goya alcanza su última y definitiva escena, en la que, mediante un juego metaliterario, acontece el desdoblamiento del pintor: «Francisco de Goya y Lucientes dio un paso y blandió su pincel. El perro desapareció y en su lugar apareció un hombre. Era un viejo grueso, con el rostro hinchado e infeliz. ¿Quién eres?, le preguntó Francisco de Goya y Lucientes. El hombre esbozó una sonrisa cansada y dijo: soy Francisco de Goya y Lucientes, contra mí no podrás hacer nada. En aquel momento Francisco de Goya y Lucientes se despertó y se encontró solo en su cama» (Tabucchi, 2006, pp. 44-45). Glo-sando lo expresado por Ramón Gaya, el sueño de Tabucchi se configura, en suma, como una cárcel en la que se ha encerrado la realidad de Goya y donde hasta el pintor de Fuendetodos ha quedado prisionero, sí, con su genio y todo.

LA IRREMEDIABLE REALIZACIÓN DE LO GOYESCO

La evasión por medio del sueño conduce al creador ante sí mismo y las fuentes más profundas de su propia imaginación. También, como en el célebre *Capricho* número 43 (el único que incluye la leyenda dentro de la imagen), produce monstruos, turbadoras criaturas. Es la misma razón entonces la que engendra extraños y fantasmales seres durante el régimen nocturno. Hijo bastardo de la Ilustración, Goya decide elaborar un misterioso estudio de estas visiones, sumergirse en ellas y, lejos de evitar su contacto, cono-

cerlas a fondo: «El proyecto ya no es destruir las supersticiones y los fantasmas, sino entenderlos, y por consiguiente domesticarlos. Cuando lo consigue, estas visiones ya no dan miedo, sino risa» (Todorov, 2011, p. 73). En este sentido, se trata de un precursor de las tesis expuestas por Adorno y Horkheimer en su *Dialéctica de la Ilustración* (1944), quienes pusieron al descubierto las facetas más oscuras de ese periodo, susceptibles de apoderarse del mundo durante los duermevelas históricos de la razón. Sin sucumbir sintéticamente a la leyenda del artista según el esquema planteado por Kris y Kurtz (2010), tanto Pierre Michon como Tabucchi tejen en sus textos una biografía definida por el carácter visionario del personaje. Ya sea mediante la «biografía doble» del autor francés, ya mediante el «sueño imaginario» del italiano, ambos escritores abundan, sin embargo, en el tópico fundado sobre el principio de que la visión interior del artista es mucho más poderosa que cualquier imitación de la realidad. A este respecto, Goya responde a la imagen del *deus artifex* asentada durante el Renacimiento, alcanzando el testigo/biógrafo –como en el caso de Michon– la categoría de cuasi profeta. Su laica aureola, además, propicia una espontánea identificación de las mujeres retratadas como amantes del pintor (Kris y Kurz, 2010, pp. 101-102) y, gracias a la prosa de Michon y en virtud de tal condición, éstas se convierten en narradoras privilegiadas de su vida.

Por su parte, Tabucchi ahonda en la faceta visionaria del pintor, tal y como expresa el título del «sueño». Epítome y artífice de la sensibilidad moderna, Goya anuncia a través de su pintura nocturna y patética los derroteros que posteriormente tomará el arte a finales del siglo XIX. Y es que, en cierto modo, como afirmó André Malraux, si El Bosco introdujo a los hombres en el universo infernal, Goya introdujo lo infernal en el universo humano: «Goya adelantaba una intuición sobre la que Baudelaire reflexionó en diferentes ocasiones, en especial en sus estudios sobre la naturaleza de la risa y sobre los caricaturistas extranjeros: lo negativo, la maldad, dice en alguna ocasión, no es una circunstancia accidental, es rasgo propio de la condición humana» (Bozal, 2009, p. 139). Goya es un exaltador de la realidad, tanto que llega a anticipar sus extremos más censurables y aun catastróficos. En su afán por apropiarse de todo cuanto pertenece a la esfera de lo humano, descubre matices que, partiendo del color gris, revelan la más prolija escala de actitudes, gestos y pasiones, a veces con esmero de antropólogo: «Cuando observo sus cuadros, sus grabados y sus dibujos,

estoy tentado de ver en ellos la representación de acontecimientos de mi propia vida, de la Segunda Guerra Mundial, la guerra de Vietnam, la invasión de Irak o las violaciones en el Congo» (Todorov, 2011, p. 217). No es de extrañar que Zoran Music acudiera al imaginario del pintor de Fuendetodos para representar lo que padeció y observó en el campo de Dachau, donde las pilas de cadáveres evocaban irremediablemente varios de los *Desastres* de Goya y sus grotescas imágenes de tortura y muerte. Su influencia entre los decadentistas, surrealistas y expresionistas es notable, en especial por esos atroces mundos que condescienden por primera vez al lenguaje pictórico. Subyace en los atormentados trabajos de Alfred Kubin y en los hombres macrocéfalos y humillados que dibujó Bruno Schulz en *Xięga batwochwalcza [El libro idólatra]* (1920-1922); en Odilon Redon y Max Klinger; en los expresivísimos Edvard Munch y Otto Dix; al mismo tiempo, los «brochazos» con los que Goya construye los rostros de las brujas prefiguran a Leon Kossoff o a Frank Auerbach, ese artesano de la pasta pictórica que W.G. Sebald transmutó en Max Ferber en *Los emigrados*, el cual inunda un recóndito taller en Manchester con la lava y el polvo procedente del raspado de sus retratos. Resulta excepcionalmente perturbador, por lo demás, encontrarse con la violencia y la manera de pintar goyescas antes de Goya. Esto le sucedió al escritor Zbigniew Herbert cuando, en el museo Boijmans van Beuningen de Róterdam, se halló frente a *La procesión de los flagelantes*, de Gerard Terborch: «¿A causa de qué milagro un pintor de un país del norte, donde imperaba un arte independiente de otros gustos y tradiciones, había anticipado un siglo y medio al genial pintor español? ¿Recuerdos de juventud? Probablemente, pero esto no explica las similitudes, la identidad de estilo. Una lección de humildad: no podemos resolver todos los secretos de la imaginación» (Herbert, 2008, pp. 107-108).

No. No podemos resolverlos, tan sólo imaginarlos nuevamente. Lo constató Montaigne en sus *Essais*: «Fortis imaginatio generat casum». Una fuerte imaginación genera el acontecimiento.

El mundo nocturno será el horizonte en el que se contemple toda la época moderna; también constituye el espectral ámbito de las visiones y las agitadas travesías nocturnas donde Tabucchi emplaza la vida de Francisco de Goya. Aunque no lo indica el texto, es posible que el pintor se haya quedado dormido sobre

la mesa de trabajo. Espeso y desasosegante, el sueño se convierte en una vana quimera que le devuelve su propia imagen, abotargada e infeliz. Tras los párpados se oculta un nuevo mundo, profundo como el caldero en cuyo fondo se aloja su anodino secreto: al parecer, el arte es un espejo. Pero un espejo que crea y distorsiona lo que imita en otro espejo, y la nada cruel que se interpone en su reflejo mutuo; puro acto en potencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Argand, Catherine. «Entretien avec Pierre Michon», en *Lire*, 271, 1998.
- Bozal, Valeriano. *Pinturas negras de Goya*, Machado Libros, Madrid, 2009.
- . *Goya*, Machado Libros, Madrid, 2010.
- Brulotte, Gaëtan. «Michon: la conquête du sens par le minuscule», en *Liberté*, vol. 35, n.º 3, 1993, pp. 129-136.
- Citati, Pietro. *El mal absoluto: en el corazón de la novela del siglo XIX*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2006.
- Gaya, Ramón. *Obra completa*, Pre-Textos, Valencia, 2010.
- Guillén, Claudio. *Múltiples moradas: ensayo de literatura comparada*, Tusquets, Barcelona, 2007.
- Herbert, Zbigniew. *Naturaleza muerta con brida: ensayos y apócrifos*, Acantilado, Barcelona, 2008.
- Kris, Ernst y Kurz, Otto. *La leyenda del artista*, Cátedra, Madrid, 2010.
- Michon, Pierre. *Señores y sirvientes*, Anagrama, Barcelona, 2010.
- Ortega y Gasset, José. *Goya*, Espasa Calpe (colección Austral), Madrid, 1970.
- Tabucchi, Antonio. *Sueños de sueños. Los tres últimos días de Fernando Pessoa*, Anagrama, Barcelona, 2006.
- Todorov, Tzvetan. *Goya, a la sombra de las Luces*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2011.



**Chantal Maillard:
«El universo es
un sistema de resonancias»**

Por Julio Serrano



Chantal Maillard (Bruselas, 1951) es una poeta, ensayista y filósofa española de origen belga. Fue profesora titular de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad de Málaga y se especializó en filosofías y religiones de la India en la Universidad de Benarés. Como poeta ha publicado, entre otros, los volúmenes *Hainuwele* (1990, 2009), *Matar a Platón* (2004), que obtuvo el Premio Nacional de Poesía, e *Hilos*, seguido de *Cual* (2007), que mereció el Premio de la Crítica de Andalucía y el Premio Nacional de la Crítica en 2007. Es autora, además, del ensayo *Contra el arte y otras imposturas* (2009) y de los diarios *Filosofía en los días críticos* (2001), *Diarios indios* (2005), *Husos* (2006) y *Bélgica* (2011). Ha reunido sus escritos sobre la India –diario, poesía, ensayo y crítica– en el volumen *India* (2014) y ha antologado su poesía en *En un principio era el hambre: antología esencial* (2015).

Usted ha escrito poesía, ensayos, diarios. ¿Cree que hay algún género con mayor capacidad para la complejidad?

Cada género tiene, sin duda, su propia manera de abordar la complejidad. Quizás el ensayo sea el que, de entre todos, más dificultades tenga para ello. Las ciencias, no obstante, han evolucionado, como también el pensamiento filosófico. Ya no se trata de establecer una correspondencia entre los modelos teóricos y la «realidad» a la que supuestamente representan. Lo único que se reclama de una teoría es que tenga suficiente coherencia interna como para que «funcione». De este modo, las ciencias se aproximan a las artes, que son las que más aciertan a dar razón de la complejidad. Lo curioso es que, aun trabajando con lo singular, las artes alcanzan a tener carácter más universal que las ciencias. Otro tipo de universalidad, por supuesto, que –al ser preverbal– no se rige por las normas del concepto, sino por las de la analogía: enjambres, rizomas, laberintos, universos donde la regla imperante es la interconectividad de estructuras

permeables en constante movimiento con capacidad para la mutación, la simbiosis y la intercomunicación. Todo aquello que, desde una racionalidad que se siente incapaz de abarcarlo, se ha denominado *complejidad*.

Por lo demás, todos los géneros tienen sus corsés. El ensayo está sometido a las reglas de la argumentación; la novela, a las del argumento; la poesía, a patrones rítmicos, etcétera. Por eso donde más cómoda me encuentro es en los intergéneros. Por supuesto, así es más difícil que los libros se vendan: nos gusta ordenar las cosas en categorías y situar los productos en sus respectivos anaqueles. Y no sólo el libro, sino también el autor, que se convierte en producto desde el momento en que accede a formar parte de la cadena de producción. Si a un autor se le considera poeta, que no trate de hacer ensayos porque éstos no se tendrán en cuenta. Nos gustan las etiquetas: parece que ordenan el mundo, y así nos sentimos más seguros, a salvo de la extrañeza y de la falta de sentido. *La mujer de pie*, por ejemplo, ¿en qué cate-

goría situarla?, ¿en qué estante ponerla? Si tuviese que definirlo, diría que es un ensayo poético o una novela ensayística (tiene un argumento), pero también es una representación, y un fresco (avanza por fragmentos). Esa es mi manera de enfrentarme a la complejidad o, mejor, de reverberarla ofreciendo un modelo representativo que, a partir de su singularidad, haga posibles las derivas necesarias para la continuidad del rizoma. En eso consiste la universalidad de la escritura tal como la entiendo ahora.

Si *mundo* y *yo* son ilusorios, ¿es posible algún conocimiento? ¿La realidad, eso que también se llama substancia, no es este mundo? ¿No soy yo?

Ésta es una pregunta que puede abordarse desde muchos lugares y no creo ser capaz, en este breve espacio, de dar una visión adecuada ni suficiente de todo el espectro que la pregunta abre. Así que me perdonará si me limito a unas pocas pinceladas.

La pregunta por la realidad o la ilusión del mundo nos sitúa de inmediato en el problema del criterio del que se ocuparon los estoicos. Es imposible juzgar la adecuación de una representación de la realidad a un supuesto referente verdadero, puesto que de él sólo podemos tener representaciones. Tan sólo lograríamos comparar una representación con otra, y así hasta el infinito. Pero parece que no aprendimos mucho de los estoicos en los siglos sucesivos, por un lado, porque las ciencias seguían pretendiendo que, además de funcionar, sus modelos fuesen «verdaderos» y, por otro, porque la filosofía se cristianizó y la verdad siguió siendo un valor seguro.

Más adelante, el perspectivismo retomó la cuestión, pero sólo llegó al primer tramo, el de la multiplicidad de las representaciones. El sujeto seguía siendo el punto inamovible de las perspectivas, independiente del movimiento tanto del objeto como del mismo procedimiento cognitivo. Más acorde en esto con los estoicos, el constructivismo reemplazaría el concepto de representación por el de construcción. En esta actividad, el resultado depende en gran medida tanto del instrumento como de la teoría y el sujeto no es un punto fijo, sino que está siendo modificado por su objeto de observación. No hay ojo inocente. Y, por supuesto, una teoría no necesita ser «verdadera» para que funcione.

El punto luminoso que percibimos en el cielo nocturno y que llamamos *estrella* se apagó hace un millón de años luz. Si lo sabemos, ¿dejará de haber estrella? ¿La *estrella* es algo percibido o algo construido? ¿La *estrella* es real o es ilusoria? ¿Seguiremos considerando real lo que percibimos e ilusorio lo que construimos? ¿Seguiremos pensando que somos entidades permanentes no sometidas al proceso de construcción de los mundos? ¿Es el mundo «en realidad» aquello que percibimos o es un flujo de partículas o una serie de frecuencias electromagnéticas, un equilibrio de fuerzas, una trayectoria de energía? ¿Qué es más real?, ¿la consistencia de la mesa sobre la que escribo o la danza de partículas a la que corresponde su densidad? Éstas son preguntas que podríamos hacernos. Pero parece que nuestra vida cotidiana transcurre, por lo general, de espaldas a la historia del pensamiento. Seguimos pensando, de ordinario, en

términos de percepción sensorial cuando ésta debería servirnos para actuar, no para hacer metafísica. En tal situación, quizás deberíamos preguntarnos ante todo qué entendemos por *realidad*. La mayoría de las discusiones se evitarían si nos pusiésemos de acuerdo en las definiciones. Veamos.

OCURRE CON LA MENTE
LO MISMO QUE A NUESTRO
CUERPO CON SU SOMBRA:
QUE NO PODEMOS
DESPRENDERNOS DE ELLA

Si por *real* queremos decir «verdadero», estaremos introduciendo una dicotomía (verdadero/falso) que, si bien tiene su función en lógica proposicional, ontológicamente no hace más que complicar innecesariamente las cosas. Durante siglos se han visto los filósofos enredados en esta cuestión, y cuando esto sucede es de sentido común preguntarse por el adecuado planteamiento de la misma, cuando no por su pertinencia.

Si por *real* entendemos «material», estaremos inevitablemente planteando otra variante dicotómica innecesaria (materia/espíritu), con las enrevesadas discusiones y derivaciones que esto ha provocado igualmente a lo largo de los tiempos. Nunca está de más remontarse a las etimologías y comprobar que el término *materia* deriva de la misma raíz que *matriz* y *madre* y que no alude, por tanto, a la solidez y a la permanencia, sino que designa un principio tan dinámico como el de *physis*, que original-

mente significaba surgir, brotar, crecer, un significado que olvidamos cuando hablamos de lo *físico* y que es idéntico, curiosamente, al de la palabra *brahmán*, que, en el hinduismo, designa asimismo el principio universal: aquello que brota y se expande. Brahma, el gran mago, el ilusionista, va bajo múltiples formas, decía tempranamente el Rigveda. Las escuelas de pensamiento indio de las distintas tradiciones no tuvieron dificultad en terminar eliminando esos opuestos (ilusión y realidad) que tantas dificultades nos crean: el mundo es el juego del brahmán (brahmanismo), la vibración de Siva (sivaísmo), el oscurecimiento de la *prakriti* (*samkhya*), la gran vacuidad (budismo). No es distinto, en última instancia, el mundo de las diferencias y la fuerza cósmica.

Ahora bien, nunca perdamos de vista que todas estas disquisiciones forman parte del discurso mental y que la mente procede con las diferencias, al igual que los órganos de percepción. Y ocurre con la mente lo mismo que a nuestro cuerpo con su sombra: que no podemos desprendernos de ella. ¿Quién no se ha asombrado, de niño, al ver que la sombra nos seguía a todas partes, que ni saltando sobre ella ni corriendo a toda prisa podíamos esquivarla? Pronto nos dábamos cuenta de que tan sólo era posible librarse de ella cuando la oscuridad era absoluta, o en aquella fracción de segundo en que, con el sol en el cenit, permanecíamos de pie, erguidos e inmóviles como una columna de mármol. Bien, pues, igual con la mente. No podemos saltar sobre nuestra propia sombra. No hay mundo sin representación ni representación sin diferencias. Pero no

hay ninguna necesidad de que nuestras representaciones (conceptual, sensorial o matemática) tengan que corresponder a una realidad «verdadera» ni tampoco de que exista algo más aparte de nuestras representaciones, construcciones o, como prefiero llamarlas, elaboraciones. Tan sólo podemos intuir que puede haber otras, quizás infinitas formas de articular (llamaremos a esto comprender) no lo que nos rodea, sino aquello en/con lo que estamos, lo que nos traspasa, nos conforma, y con lo que vamos siendo.

¿Y el *yo*?

Con la mente viene dada la impresión de un *yo*, al que consideramos tan cierto o más que el mundo en el que estamos. Al *yo* Locke lo definía como el «soporte de las impresiones». Pero no existe tal soporte por ningún sitio, sino que es un concepto inventado porque somos incapaces de pensar una multiplicidad de cualidades sin algo que las soporte o las contenga. La palabra *substancia*, por la que me pregunta, respondía precisamente a la necesidad que tenían los filósofos griegos de establecer un soporte conceptual que unificase todo lo que podía decirse de algo (las categorías). *Substancia* es el término que utilizaron los escolásticos para traducir literalmente al latín el término que utilizó Aristóteles: ὑποκείμενον (*hypokeimenon*), lo que debajo (*hypo*) yace (*keimenon*). La *sub-stancia*, lo que está debajo, es en realidad tan sólo un su(b)puesto, al igual que el *sujeto*, que significa lo mismo: lo que yace debajo (*sub-iecto*). ¿Lo que yace debajo de qué, finalmente? De un montón de impresiones. Sin la estratégica invención de aquel soporte, lo que

llamamos *yo* no sería sino una sucesión de impresiones concatenadas. El budismo primitivo las denominaba *dharmas*. Leucipo y Demócrito hablaban de indivisibles (*a-tomos*). En ambos casos se referían a partículas que, como chispas, aparecen y desaparecen, sucediéndose con tal rapidez que terminan provocando la ilusión de una continuidad. Como los fotogramas de una película. A esa continuidad es a lo que llamamos *yo*. *Yo* es la película que (nos) montamos, la ilusión, por tanto, que procuramos mantener. Añadir a esa ilusión un juicio de valor (positivo o negativo) es lo que da pie a todo tipo de modelos ideológicos. Y ya sabemos adónde conducen las ideologías.

Su obra es una suerte de testimonio de una mente que se observa a sí misma, ¿dónde está Chantal Maillard?

El nombre no es nunca lo que nombra, evidentemente. Hay dos maneras de preguntar por la naturaleza de algo o de alguien: la primera preguntaría *qué es* tal cosa o *quién es* tal persona, mientras que la segunda preguntaría *cómo se llama* tal cosa o tal persona. Con el nombre no hacemos sino referirnos a una serie de datos, que serán distintos según si figuran en una ficha policial, el catálogo de una editorial, los recuerdos de una persona cercana o los del dependiente de la tienda de alimentación. Y, aunque se trate de la misma persona, los diversos personajes que resulten de estas series no necesariamente coincidirán entre sí. En realidad, cada uno de los individuos que pronuncie nuestro nombre tendrá, adherido a él, una serie de impresiones, y en ningún caso serán coincidentes.

Esto es bastante curioso, ¿no le parece? Inquietante, también, si uno lo piensa bien. Y podemos preguntarnos si no pasará lo mismo con lo que cada cual piensa de sí mismo. Tenemos de nosotros mismos una serie de impresiones y creencias. Creemos que *somos* eso. Pero, en realidad, no son sino un conjunto de hábitos, de reiteraciones. Decimos «Yo soy así» o esa expresión tan graciosa de «Yo soy una persona que...», como si de entrada hubiese que dejar claro que el comportamiento del que vamos a hablar es un comportamiento «normal» o habitual entre los seres humanos. Pero lo que estamos diciendo, en realidad, es que, siempre que se dé un estímulo A, responderemos con una respuesta A1. A esto lo llamaban los constructivistas una *máquina trivial*. Un interruptor, por ejemplo, es una máquina trivial: siempre que lo pulsamos se enciende la luz. Que no tengamos reparo en considerarnos a nosotros mismos como máquinas triviales no deja de sorprenderme, pero así se construyen las sociedades. Y no sólo nos consideramos tales, sino que educamos a nuestros hijos para que lo sean.

Así que, si me pregunta a mí qué se esconde detrás de mi nombre, no tendré más remedio que contestarle que un montón de impresiones, gestos y sensaciones reiterativos a los que procuro contemplar con ecuanimidad. No siempre lo logro, claro. A menudo me veo implicada en ellos, lo cual me resulta patético hasta que me doy cuenta de que ese es igualmente un juicio en el que me implico. Y si, llegados a este punto, me preguntase «Y ¿no es *usted* (su *yo*) la que toma conciencia de esto?», tendría

que contestarle que también esa toma de conciencia puede ser observada como un elemento más en el proceso. Si uno toma distancia de sus propias alteraciones y observa, las verá sucederse. Si uno toma distancia de esa conciencia que observa verá que también eso forma parte del proceso. ¿Dónde está el *yo*, entonces? Aparte del nombre (que en cada caso designará una serie específica de ítems), ¿hay alguien? ¿Qué es aquello que late y vibra tras el nombre?

En su inclinación hacia la autoobservación, ¿hay una búsqueda de saber o de conocimiento?

Lo que hay, ante todo, es una vieja costumbre. A los ocho años me sometieron a una anestesia general. El miedo a perder la conciencia me llevó a concentrarme en las formas lumínicas que aparecían detrás de mis párpados mientras me iba perdiendo. Al despertar anoté con todo detalle el proceso en una libreta, acompañando el texto con dibujos que representaban lo que había visto. A partir de entonces, el cuaderno pasó a ser no sólo una herramienta necesaria sino una forma de saberme y el único punto fijo en una infancia bastante zarandeada. Sin un eje sobre el que girar, los reiterados cambios de lugar y compañía en sucesivas casas e internados pueden ser bastante desorientadores. Con el cuaderno había algo fijo y algo, también, que seguía su curso, algo lineal, una historia. Para trazar esa historia, para dar cuenta, había que observar (ésta es, por supuesto, una manera entre otras de explicar las cosas. Podría haber otras). ¿Cuándo se convirtió esa costumbre en un método más específico? Sin duda cuando tomé con-

tacto con la filosofía de la India y empecé a estudiar aquel gigantesco caudal de pensamiento por el que aquí, salvo casos particulares, nunca se ha tenido mucho interés, a pesar de que haya marcado un antes y un después en la historia del pensamiento europeo desde los inicios del siglo XVIII.

En la experiencia mística se participa, pero ¿el conocimiento no viene de una observación crítica del mundo?

La palabra *mística* proviene de un verbo griego que significa «enmudecer». El místico es un enmudecido. La suya es la experiencia del límite (de la razón y, por tanto, del lenguaje).

El crítico es el que juzga. Y juzgar es separar (*krinein*). La crisis es el juicio.

Todo juicio separa.

Todo juicio condena. El juicio es la guerra.

Desde muy joven y durante una larga etapa de mi vida mi mayor interés fue ir en busca de respuestas que diesen razón de las grandes incógnitas: qué es todo esto, qué soy, de dónde vengo, etcétera. Pero las respuestas daban lugar a más preguntas que a su vez generaban respuestas, y así sucesivamente. Al cabo de los años me di cuenta de que ese no era el camino. En ese terreno, el conocimiento no es sino un saco repleto de opiniones y creencias.

Todo juicio lleva a la creencia. No hay juicio verdadero que no sea tautológico. Salvo para las ciencias positivas, a las que sirve de instrumento metodológico, la verdad es una tautología, no dice nada, no aporta nada.

Sólo deponiendo las armas (y las creencias) nos situaremos en el lugar

donde, sin el concurso del pensamiento discursivo, otro tipo de comprensión sea posible. Remontar el camino hacia la ignorancia. Otra ignorancia. Lejos de las batallas dialécticas. Lejos del ojo crítico. Sin juicio: un reducto de paz en el círculo hambriento de la violencia.

OTRA IGNORANCIA. LEJOS DE LAS BATALLAS DIALÉCTICAS. LEJOS DEL OJO CRÍTICO. SIN JUICIO: UN REDUCTO DE PAZ EN EL CÍRCULO HAMBRIENTO DE LA VIOLENCIA

Antonio Machado afirmó que el conocimiento lógico nunca podría ser total porque supone un mundo de objetos, pero que Cristo aportó el conocimiento cordial, apuntando a una experiencia totalizadora, no homogénea. ¿Qué piensa usted de esto?

El conocimiento lógico es lingüístico. Por lo tanto, está desde el principio de-terminado en sus términos y en su sintaxis. Determinado por las diferencias, por supuesto. Sin diferencias no hay conocimiento por definición, si por conocimiento entendemos algo que ocurre (verbalmente) entre un conocedor y algo por conocer. La observación del proceso mental conlleva una experiencia que puede conducir a los límites del lenguaje, y esto es para mí lo interesante. El filósofo Abhinavagupta decía que para el sabio no hay diferencia entre conocimiento, conocedor y conocido. Ésa es una experiencia totalizadora en la que se unifican los distintos centros vibratorios, el cordial

incluido. Suele entenderse que esto tan sólo está reservado a ciertos iniciados, pero cualquiera puede acercarse a esa experiencia. Sólo hace falta ser capaz de detenerse y silenciarse interiormente. En ciertos momentos, puede incluso ocurrir sin que lo pretendamos. Es importante saber reconocer esos momentos. Es importante también poder olvidarnos de referentes filosóficos, literarios o religiosos con los que comparar nuestra experiencia. La imitación y la repetición no conducen a nada. No somos diferentes. Reconocerlo es un punto de partida. El punto de partida es esa soledad. Cuando dejamos de apoyarnos y asumimos la orfandad.

Por otra parte, no es necesario convertir un método de autoconocimiento en un sistema de creencias cuando el método sólo necesita ser puesto en práctica. Toda creencia es un lastre. No se trata de creer, sino de experimentar.

En cuanto al «conocimiento cordial», diría que es aquel estado que proviene del reconocimiento de lo que nos es común, y no me refiero tan sólo a los humanos, por supuesto, sino a todo lo que vibra. El universo es un sistema de resonancias. Y la resonancia tiene lugar en distintas frecuencias. Una de ellas es la cordial. Hay quienes tienen más facilidad para que el reconocimiento tenga lugar en la vibración cordial, pero no es la única. La vibración cordial es la que hace posible la compasión.

En su obra hay una búsqueda del desprendimiento, tal vez de la abolición del yo. Sin embargo, usted ha escrito diarios dejando constancia de su mundo y del

de los suyos, ¿es una contradicción o una tensión irresoluble?

No se trata de abolir el yo, sino de darnos cuenta de lo que es aquello a lo que llamamos *yo*. Una vez comprendido, el mundo seguirá estando y nosotros en él, inevitablemente presos de todo lo que implica, aunque tal vez en parte liberados de la agitación que supone la adhesión a una creencia –el *yo*– y la voluntad de enaltecer, proteger y acariciar algo que en realidad no es sino el producto de un cúmulo de repeticiones.

En lo que respecta a mis escritos, sólo he hablado de «los míos» –¡uf, la expresión tiene lo suyo!– cuando el tema lo requería expresamente. Cada uno de mis «diarios» (pongo las comillas porque quiero recalcar que no son nada parecido a unos cuadernos de bitácora) se ha centrado en un determinado tema, o mejor, un determinado *huso*: una modalidad anímica. *Bélgica* es de entre todos sin duda el más personal, por la sencilla razón de que su tema es la memoria. Pero aquí, de nuevo, no se trata tanto de contar una historia como de observar, en este caso, el modo en que se recuperan las imágenes de la infancia y las sensaciones que llevan aparejadas. Mi escritura es un trabajo de campo y el material es lo que tengo más a mano: mis percepciones, mis sensaciones, mis imágenes. Ese es mi aprendizaje. Si con ello logro comprender mejor que nada *me* pertenece y, como consecuencia, me desprendo de mí aunque sea mínimamente, considero que habrá valido la pena.

A propósito de las paradojas, ¿es Henri Michaux, en su diálogo intelectual, el punto irónico en su sentido filosófico?



Me refiero a la actitud de atracción y distancia, marcada por un humor que en ocasiones es irónico, respecto a la India, pero también en ciertas actitudes y poemas suyos. Recordaba su reacción ante la manía numérica, hiperbólica, de los hindúes y, por otro lado, me decía que desde Cioran a Octavio Paz, lectores y amigos de Michaux, hablaron del humor y la ironía en su obra.

Confieso que *Un bárbaro en Asia* no es el libro de Michaux que más me haya gustado. Esto es ciertamente paradójico si pienso que mi primer contacto con la obra de este autor fue en precisamente en la India, en la librería francesa de Pondicherry, para ser más exactos. Allí fue donde me enamoré de sus meidosems y emprendí un primer borrador de la traducción que se editaría, años más tarde, en la editorial Pre-textos. Volví a Benarés, donde residía por entonces, con varios volúmenes de sus obras en mi mochila,

una lectura que me permitía descansar de mis trabajos acerca de la estética india. Me resultó muy grato descubrir la serie de coincidencias biográficas que me unía a él: al igual que yo, Michaux había renunciado de muy joven a la nacionalidad belga y, huyendo del recuerdo de los internados y de la mentalidad estrecha de sus compatriotas, había emprendido rumbo a Asia. Más adelante supe que su casa familiar en Bruselas distaba una calle de la casa a la que yo también volvía de mis internados en los fines de semana. Pero fue en los libros que trataban de su observación mental y sus experimentos con la mezcalina donde encontré realmente al compañero de viaje. Michaux no sólo era capaz de observar lo que experimentaba, sino que era también capaz de escribir bajo los efectos de la droga y de dibujar lo que veía. Era un cazador al acecho de su propia mente. Un artículo suyo extremadamente interesante y muy

poco conocido es su «Sobreenvenida de la contemplación», cuya traducción incluí en mi libro *India*.

Luego estaba su interés por el ideograma. Quería hallar una lengua ideográfica, o más bien *idiográfica*, como le gustaba decir, una prelengua capaz de volver al origen de las olvidadas designaciones. Una lengua que se adaptase al movimiento de las cosas, una lengua que mostrase ese movimiento, esas trayectorias. Recuperar la realidad bajo el signo. Y se inició su trayecto de la escritura a la pintura. El trazo era más rápido que la escritura, más inmediato. Me puse entonces a la tarea de recopilar los libros y fragmentos que trataban sobre pintura y que se hallaban dispersos en toda su obra. Por aquel entonces no se habían publicado aún sus obras completas en La Pléiade, así que supuso una rigurosa tarea de investigación. La traducción se publicó en el año 2000 en la colección Arquitectura, del Colegio de Arquitectos de Murcia, y actualmente la estoy revisando con vistas a una nueva publicación.

«Sed débiles, amigos. Erradicad la tristeza: está cargada de esperanza», afirma. ¿Cuál es la fortaleza de lo frágil?

Creo recordar que esta frase pertenece a un fragmento de *Bélgica* en el que hacía referencia a esa idea, tan común, de que la fuerza de vivir es una virtud. Solemos felicitar a quien da muestras de ella y combate las penurias con coraje. Pero la voluntad de vivir es algo que llevamos impreso en los genes, no es otra cosa que la voluntad de supervivencia de las especies. Valorarla positiva o negativamente dependerá de que consideremos la vida como un bien o como un mal, pero tal opción no justifica que convirtamos la pulsión de vida en

un valor moral. Por otra parte, desde mi punto de vista, hay bastantes más razones para pensar que la vida –y esa fuerza que nos obliga a prolongarla– es un mal de las que hay para pensar que sea un bien. Toda vida se mantiene gracias a la muerte de otros seres vivos. ¿Cómo no considerar perversa la maquinaria? Y no considero que sea legítimo atribuir a una especie más derecho que otra a habitar esta tierra. Todo ser vivo respira o late. Todos temen la dentellada. Todos quieren perdurar. Todos son víctimas sacrificiales. Todos lo somos.

La conciencia de nuestra común fragilidad, de nuestra caducidad es, en tal sentido, lo que podría unirnos. Es el principio de la compasión y, tal vez, el fin de la violencia. Claro que esto entra en contradicción con la voluntad de vivir, con el sí a la vida, pues la vida es esencialmente violencia. ¿Qué esperanza puede haber, pues? La esperanza es un ardid del instinto de supervivencia. En la desesperación, la voluntad se alimenta de esperanza. Y la tristeza no es sino la otra cara de la moneda: voluntad insatisfecha, voluntad contrariada. Si eliminamos el deseo (de que haya o deje de haber, de lo que fue y ya no es, de que vaya a ser o deje de ser) eliminaremos también la tristeza. Y ciertamente hay una fuerza superior en esa erradicación. El que no tiene deseos es invulnerable.

Nuestro mundo tiende más y más a acentuar el placer (la sensación), pero el placer no es necesariamente la dicha. Sin negar el cuerpo y el tiempo, ¿hay camino para la dicha?

Tenía diez u once años cuando, saliendo del internado para dar el paseo de la

tarde con mis compañeros, les dije: «Los adultos creen que no sabemos lo que es ser feliz. Pero yo sé que soy feliz ahora y que nunca seré más feliz de lo que lo soy ahora». Fue absolutamente cierto. Pasé dos años en aquel internado del mar del Norte. Dos años inolvidables. Siempre que recuerdo aquella frase y la seguridad con la que la dije, me sorprende. Nada nunca fue más cierto. ¿Cuál era ese estado al que me refería? Un bienestar, sin duda. Un gusto, también un sabor: lo que saboreaba era la vida, supongo, mi propia vitalidad que disfrutaba ejercitándose en la multiplicidad de sus movimientos, en sus descubrimientos y en su recién estrenada libertad.

Pero aquellos eran otros tiempos. A estas alturas, sin cuerpo que acompañe, ya no hablaría de dicha sino de paz. Si tomamos un poco de distancia, deberemos convenir en que, en un universo donde la carencia es ley, más allá de los diferentes grados de satisfacción, siempre pasajera, que corresponden a los distintos tipos de necesidades, básicas o creadas, y de ciertos estados de exaltación, también pasajeros, parece más bien que inventamos la felicidad como inventamos los dioses. Queríamos que la satisfacción durase siempre y en su grado máximo. Para ello, nuestra economía de mercado se dedica a crear un sinfín de necesidades superfluas para las que ofrece una serie infinita de productos. Sólo que, en contra de las apariencias, dichos productos no están diseñados para satisfacer al consumidor, sino para mantenerlo permanentemente insatisfecho: el individuo satisfecho no consume. Este tipo de economía nos guía, pues, en sentido inverso al que parece proponer. El bien-estar: la *eu-daimo-*

nía (el buen *daimon*) de los griegos era algo muy distinto. Deberíamos volver a leer a los antiguos. Comprender que el estado mejor no deriva de la satisfacción de los muchos deseos sino, al contrario, de la ausencia de deseo y la ecuanimidad. Convendría entender que es gracias a su impermanencia y a la alternancia de los opuestos (satisfacción/insatisfacción) que nos mantenemos en vida, y que es gracias a la capacidad de apaciguar la voluntad, de modo que no se extralimite, que la vivimos de la mejor manera. Lo demás –la dicha, la felicidad, el bien absoluto, la vida eterna– es cosa de la mente, su amor por el *delirio*: su extra-vagancia.

Mirando atrás, en la primera infancia, puedo recordar también ciertos momentos de los que no dudaría en decir que fueron dichosos. Eran momentos sin fisura en los que me perdía en lo que hacía. Sin juicio. Sin división: sin *crisis*. Debe de ser ese estado de inocencia lo que añoramos cuando recordamos la infancia con nostalgia. Sin mente que juzgue ni compare, sin conciencia del tiempo y sin otra voluntad que proseguir el juego, ausente de quien debe uno ser a los ojos de nadie. La conciencia del gozo, sin embargo, es en este caso un juicio que añado ahora al recordarlo.

Vivimos en una sociedad hipercomunicada, ¿hay algún modo de perderse en el sentido en el que usted lo evoca en *India*?

De niña me gustaba perderme. Me ponía a prueba. Era un reto hallar el camino de vuelta. Me gustaba notar ese ligero pelizco cuando finalmente me encontraba desorientada. Había, en la inquietud de la pérdida, una momentánea suspensión

que me resultaba excitante. Antes de que existiese la telefonía móvil uno podía perderse con facilidad. Perderse geográficamente, romper los anclajes, quemar los puentes, penetrar en territorios inhabituales y desconocidos es la mejor manera de desestabilizar ese yo tan sólido al que tanto aprecio tenemos y en el cual creemos. Es la experiencia del viaje. Traspasabas las fronteras y te veías fuera de contexto, fuera de todo lo reconocible, fuera de ti. Creías que eras alguien bien definido, creías conocerte y, de repente, todo ello se esfuma, de pronto no sabes quién camina con tus piernas. Es la experiencia de los límites, de lo extraterritorial, de lo otro. Entonces es cuando puedes empezar a ver qué hay –si es que hay algo– bajo el conjunto de hábitos y comportamientos heredados al que llamamos *yo*.

Hoy resulta cada vez más difícil acercarse a esa experiencia. Debo decir que lo echo de menos. Cuando me invade la nostalgia, desconecto todos los dispositivos. Borrar definitivamente mi historial es una opción que no descarto.

¿Cree que en la hipercomunicación actual hay una percepción de un más allá o todo es aquí mismo?

Ante todo me gustaría llamar la atención sobre el tinte espiritualista (cuando no teológico) de la expresión *más allá*, sobre todo cuando se la convierte en sustantivo. Más allá... ¿de qué? ¿Del pensar? ¿De las interpretaciones y sus representaciones? ¿Del lenguaje? Siempre que hablamos lo hacemos «aquí». Todo lo que percibimos es «aquí». Los límites del aquí son los límites del pensar. Me resultan cansados los discursos que abundan en las diferencias entre materialismo y espiritualismo,

entre el científico y el místico, el aquí y el más allá. Una manera dialéctica de ejercer la violencia. El que se dice espiritual y no supera estos contrarios no ha llegado muy lejos.

Por mi parte, prefiero hablar de agitación y de calma, dos estados que si bien en el universo se dan alternativamente, condicionan el modo en que intuimos eso que llamamos realidad. Según se acelere o se ralentice el ritmo del proceso mental, percibiremos las cosas de uno u otro modo y podremos hablar de tiempo sucesivo o de tiempo dilatado. El tiempo sucesivo es aquel en el que tiene lugar la percepción ordinaria y donde, por tanto, podemos entendernos. Suelo llamar superficie a ese lugar de la conciencia que también es el de la comunicación. En otros lugares, el tiempo se inmoviliza, se hace sólido, pesado. En otros, incluso, el tiempo desaparece. Un instante puede ser una eternidad cuando nos aquietamos. De esa eternidad volvemos sin palabras. Mantener la mente en continua agitación, en cambio, hace que no podamos bajar a otras dimensiones. La hipercomunicación actual sin duda no da lugar, no abre otros lugares. No hay brechas en el tiempo. La percepción se uniformiza. Pero, quién sabe, aún pueden sorprendernos sus resultados.

«Convertirse en diana. Dejarse alcanzar», dice usted en su diario *Bélgica*. Apunta tal vez a que deberíamos vivir de manera más despreocupada. ¿En qué sentido?

No, en absoluto. Lo que digo es que podemos convertir el instrumento con el que observamos el mundo en el objeto de observación.

Y ahora una pregunta difícil: ¿qué tipo de libros lee? ¿Tiene alguna preferencia de géneros?

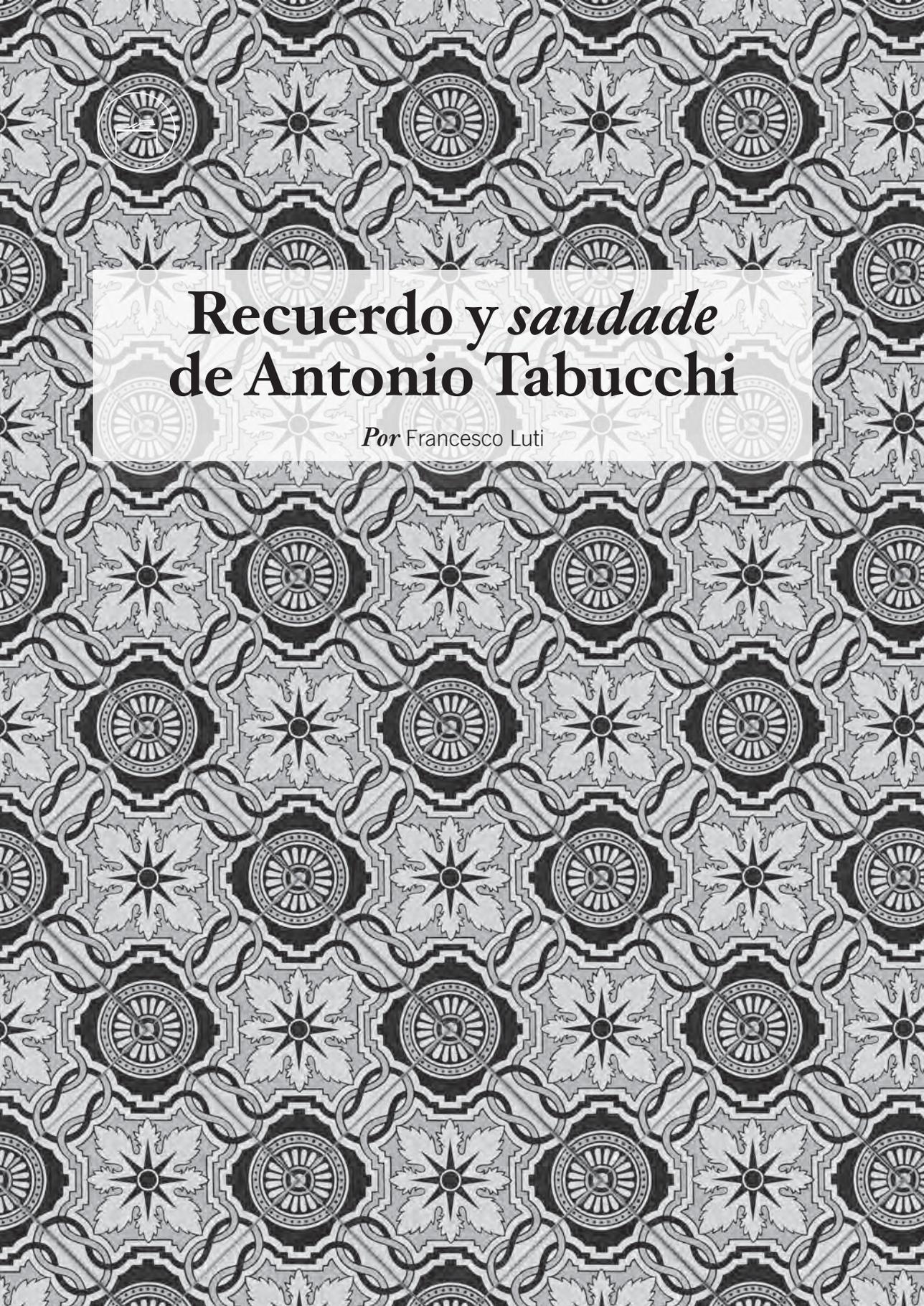
Sí, por supuesto: el canto de los grillos. Eso cuando es verano. En invierno es más difícil. También me gusta leer los ojos de los animales –libres, a ser posible; los domésticos adoptan comportamientos humanos, sus ojos se enturbian y es más difícil alcanzar en ellos esa anterioridad que es nuestra herencia primera-. Y, a decir verdad, esto es lo único que no me ha dejado de importar, lo único que necesito para el viaje de vuelta. «Pero ¿no hay siempre algún libro que leer?», me preguntará. Sí, por supuesto, siempre hay algunos. En su mayoría, son de filosofía. No obstante, aunque el placer de la argumentación me sigue tentando algunas veces y reconozco en ello ciertos antiguos hábitos, ya no es eso lo que espero de ellos. Prefiero los que me puedan aportar algo de sabiduría. No leo novelas, me aburren ahora tanto como me atrapaban en mi juventud. En cuanto a la poesía, tiene que cumplir ciertos requisitos. Voy en busca siempre del libro que trascienda los géneros, en el que se ensamble lo mejor de cada uno de ellos para conseguir la escritura perfecta: universal sin dejar de ser singular, como puede serlo el poema; significativa en su forma, concisa, precisa, sin florituras. Una escritura capaz aún de descubrimiento. Una escritura al margen de todo código de valores, una escritura previa, que alcance lo que fuimos más allá de lo que *somos*. Una escritura pre-liminar: anterior a nuestros límites, los impuestos, los su(b)puestos y los que deriven de nuestras lamentables creencias. Una escritura que hiciese aún temblar la tierra en la que nos sostenemos, intrusa, *perversa*: transformadora,

inquietante, vibrante. Quignard lo logra algunas veces. Beckett también, de otra manera. Y Michaux, que en su búsqueda de una prelengua desembocó en la pintura y terminó prefiriendo pintar a escribir. Hay, sin lugar a dudas, otras escrituras en el universo y otras formas de leer que no son verbales. Mi hijo escalador lee las paredes rocosas. Hay quien aprende del viento, de las infinitas voces que hay en el silencio. Y por *leer* no entiendo interpretar ni verbalizar, sino aprender a seguir las vías, las trayectorias, las venas del dragón, como decían los antiguos chinos. Aprender a reconocer las correspondencias, lo que somos en lo otro, ya sea la pendiente de una montaña, las nevaduras de una hoja, el crujido del hielo o el espasmo de las placas tectónicas.

La verdad es que no hay tiempo para mucho, o no queda suficiente. Mi tío abuelo ponía siempre el mismo disco (un concierto de Beethoven si no recuerdo mal). Debía tener por entonces cerca de setenta años y una buena colección de discos. «No me queda tiempo», contestó cuando le pregunté por qué. Por lo que a mí respecta (aparte, por supuesto, de las necesarias lecturas científicas), prefiero disfrutar la relectura de las pocas cosas que me han recordado que aún es posible sentirse vibrando que no forzarme a una lectura inútil, por inerte. Y, si no tengo a mano ningún libro que me atrape en ese sentido, intento escribirlo. Supongo que si sigo escribiendo es por eso.

Usted, como escritora, ¿tiene algún tipo de ritos, horarios, manías?

Le seré sincera: le tengo manía a este tipo de preguntas.



**Recuerdo y *saudade*
de Antonio Tabucchi**

Por Francesco Luti

*Tu sola sapevi che il moto
non è diverso dalla stasi,
che il vuoto è il pieno e il sereno
è la più diffusa delle nubi.
Così meglio intendo il tuo viaggio.*

EUGENIO MONTALE

Satura, 1962-1970

EL SEÑOR PEREIRA ES REQUERIDO EN EL CÍRCULO

En el Prado con Pereira quizás debería de haber sido el título del texto que estoy empezando a redactar, un recuerdo de Antonio Tabucchi (Vecchiano, 1943 - Lisboa, 2012) transcurridos cinco años de su fallecimiento. No obstante, no poseo su don para acuñar títulos.

Museo del Prado, etapa fija cuando piso la capital. Absorbo Velázquez, Goya, Tiziano, Antonello da Messina, el Beato Angelico, naturalmente el Greco, Zurbarán. Y cada vez vuelvo y me quedo unos minutos frente al *Perro semihundido*, fascinado por aquel morro negro que brota de una duna, o de una tempestad de arena. Al amigo Antonio Tabucchi le fascinaba aquella tela.

Una premisa se impone: Pereira y Tabucchi no son homologables, aunque, por la circunstancia de que fue el artífice del doctor Pereira, se incurre en el peligro de hallar su rostro cuando se lee o piensa en *Sostiene Pereira*. Hagamos que a partir de este momento ese riesgo se desvanezca y concedámonos el capricho de escribir *Pereira* para referirnos a su autor. En España se pronuncia de distintas

maneras: los que saben, *Tabuqui*; los que no, *Tabuchi*. La mayoría lo hace correctamente: amigos y buena parte de sus lectores.

Tabucchi fue mi profesor de literatura portuguesa y brasileña en la Universidad de Siena, pero había trabajado amistad con Pereira mucho antes, justo cuando acababa de publicarse *Damasceno Monteiro*. Estudiante de Derecho en la vía Laura de mi Florencia natal, recorría diariamente su calle, Borgo Pinti, para regresar a casa. Eran los días en que, en mi tiempo libre, buscaba algún inédito (en Italia) de Octavio Paz para traducir y presentar a la revista *Caffè Michelangiolo*.

Pereira, aunque en el timbre del número 82 de Borgo Pinti se leía «Tabucchi», vivía al comienzo de aquella larga y estrecha calle que aún conserva su adoquinado de *pietra serena*, marca medieval de las calles florentinas. Su apartamento se ubicaba a la altura del *piazzale Donatello*, donde se encuentra el cementerio de los ingleses y la tumba, entre otras, de la poetisa Elizabeth Browning.

Una mañana de primavera nos cruzamos cuando acababa de salir de

su casa con un aire despistado. Me presenté como el sobrino de Giorgio, amigo de Pereira por haber contribuido, en tiempos remotos, a que la obra tabucchiana se diera a conocer. Intercambio de sonrisas; Pereira me propuso que le acompañase a comprar unas lonchas de jamón. Debía de ser mediodía. De la cercana charcutería nos trasladamos a un café donde me preguntó si podíamos volver a vernos por la tarde; si no me importaba, me dictaría algo que no especificó, dejándome inmerso en ese aire de misterio y curiosidad.

Fue así como empezó una frecuentación que nos llevó a callejear por Florencia charlando de cosas que acabarían, siempre, por interesarme. Pereira era un excelente conversador... hasta que se cansaba. Cuando se cansaba (en general por una repentina necesidad de quedarse a solas o cuando le sobrevenía una idea), llegaba el momento de despedirnos.

Con Pereira visité el Prado hace ya dieciséis años. Yo había pasado un par de días con mi tío en Murcia, donde nos alcanzó porque ambos darían una charla en el Teatro de Caja Murcia, en una tarde que muchos todavía recuerdan. El crítico literario y el escritor –dos toscanos, dos visiones parecidas, dos vecinos de afectos y de fibras que se admiraban recíprocamente– se desafiaron a un simpático combate de boxeo de preguntas y respuestas. Yo, acomodado en la platea, entre amigos que no veía desde que ejercía de lector de italiano en aquella ciudad, disfrutaba de la batalla dialéctica.

Al día siguiente volamos de Alicante a Madrid, donde por la noche repetirían el acto; la jornada consecutiva a Pereira le tocaba presentar la traducción al español del *Dialogo mancato* titulado «Il signor Pirandello è desiderato al teléfono». Tabucchi llamaba así sus obras teatrales que en castellano figuran como los *Diálogos frustrados*.

Llegamos a Madrid a primera hora de la tarde y quedaba tiempo para muchas cosas. Mi tío nos anticipó: «Haced lo que queráis, yo voy a descansar». Ya tenía sus años, acababa de restablecerse de una intervención en el talón y no podía corretear por Madrid con su «esbelto» sobrino y un todavía robusto Pereira. «Solo il nipote capisce lo zio...», recita una canción de Paolo Conte.

Pereira me propuso que le acompañara al Prado. Nos citamos media hora después en el amplio y luminoso *hall* del Palace, donde nos hospedábamos. Abro un paréntesis: los grandes hoteles no me agradan. En el Palace, al igual que en otros hoteles similares, apenas sales del ascensor necesitas una brújula para hallar la habitación. Prefiero los pequeños donde las llaves parecen llaves y no son tarjetitas magnéticas, y la recepción no tiene la extensión de un campo de fútbol.

Mientras charlábamos los tres, acompañándonos con una copita de Veuve Clicquot, aparecieron Mario Vargas Llosa y su séquito. Pereira gritó: «¡Mario!». El autor peruano lo reconoció enseguida y se acercó para conversar unos minutos. Aquella misma tarde Pereira tenía prevista una cita con

el director del Círculo de Bellas Artes y otras personas del entorno. Luego, a las ocho, antes de que el grupo se desviara al Istituto Italiano di Cultura para el *vernissage*, el mismo director moderaría al dúo Pereira-Luti, que se ciñó a la fórmula adoptada en Murcia. En el Prado me acordé de que la cita de Pereira estaba programada a las seis y se lo advertí. Me replicó: «No, Franceschiello, es a las seis y media...». No me atreví a añadir nada porque me entró la duda y además no quería pasar por el hermano mayor de Pereira.

Una porción de una sala del Prado estaba reservada a los *Caprichos* de Goya: cerca de un centenar de grabados entre aguafuertes, aguatinas y puntas secas, con los cuales don Francisco Goya supo representar las debilidades del ser humano, auténtico testigo de su acercamiento a la realidad. Pereira admiraba tanto a Goya que escribió un texto incluido en el peculiar *Sogni di sogni*, libro que recoge los *Sueños* de sus artistas queridos. Goya y sus *Caprichos*; Tabucchi y sus sueños. En este libro, Collodi vuelve a encontrarse con Geppetto y Pinocchio para comer en un verano de la Toscana; Caravaggio, acostado junto a una prostituta, sueña que Dios le visita; François Villon, villano y poeta, busca a su hermano mientras duerme. Federico García Lorca, Fernando Pessoa, Arthur Rimbaud, Sigmund Freud, Achille Claude Debussy y otros artistas sueñan en estas páginas junto a Francisco de Goya y Lucientes. Sin embargo, falta Calderón. Ya me hubiera apetecido descubrir sus sueños a través de la imaginación de Pereira...

En una sala circular y poco iluminada del Museo del Prado, no tardamos en pasar revista a estas obras de pequeñas dimensiones pero gran impacto. Las brujas, los rostros deformados..., todo con el inconfundible sello del maestro aragonés. Como escribe Pereira, cuando se visitan los museos «el tiempo envejece deprisa *porque* se está haciendo cada vez más tarde». Y Madrid y el Museo del Prado no eran inmunes a la arena de la clepsidra.

El inexorable veredicto del «pasaje de las horas», como lo define su querido Fernando Pessoa cuando presta la pluma a Álvaro de Campos y escribe su *oda sensacionista* «Passagem das horas». Para aliviar el cruel veredicto del pasaje de las horas, a las cinco y media asumí el riesgo de anunciar a Pereira que faltaban unos treinta minutos para su encuentro con los políticos culturales madrileños. Sostuvo Pereira que no, que estaba convencido de que era a las seis y media, y que me tranquilizara. *A quel punto* me rendí, y empecé a acariciar la idea del inevitable retraso.

Mientras tanto estábamos llegando al Palace, aunque cada diez pasos, por la intensidad de nuestra conversación, Pereira paraba para descansar la mano en mi hombro y especificar algunas cosas. Entramos en un quiosco a por la prensa internacional. Un par de minutos después, tomó *Il Corriere della Sera* bajo el brazo y fue a hojearlo apoyado en un portal. En los labios un fiel cigarrillo *multifilter* con una boquilla transparente para absorber nicotina. Se puso nervioso repentinamente por un artículo de

Umberto Eco. «¡Volvamos al Palace!», ordenó.

De regreso al hotel, se precipitó en su habitación para redactar a mano un contrartículo y faxearlo a *La Repubblica*, periódico con el cual colaboraba. Resignado, me quedé en un sofá verde que me hizo recordar el color de la colección einaudiana I Coralli, así que me creí sentado en un libro abierto y me puse a observar la bóveda de cristal del Palace. Al cabo de unos minutos me di cuenta de que un trío de hombres plantados bajo la bóveda había venido a buscarle. Sus rostros adquirirían un tono oscuro que ni la luz filtrada por los cristales del techo conseguía ablandar. Un halo de sospecha me llegó cuando una voz de la recepción les hizo notar que aquel joven que observaba la Sixtina del Palace acababa de regresar de la calle con el señor «Tabuchi» hacía menos de media hora.

Me encararon como un toro a un torero. Con una sonrisa de circunstancia y al mismo tiempo inquisitiva preguntaron al unísono: «¿Qué tal el Prado?». Contesté que había sido una visita breve y que Pereira bajaría enseguida. Así fue. Pereira apareció en el ascensor y aquellos hombres se lo llevaron. Poco más tarde, junto a mi amigo Héctor Delgado Millán, escultor trotamundos, estaba escuchando una nueva «charla ping-pong» entre Pereira y mi tío.

Al *vernissage* del Istituto Italiano di Cultura no me presenté. Héctor y yo, veganos de vez en cuando, optamos por desviarnos a la Casa del Jamón. Hacia medianoche quedé con Héctor

para el día siguiente y me despedí de él. Me anticipó que primero iríamos al Círculo de Bellas Artes para ver las desnudeces de las modelos que posan frente a los carbonillos (ardientes de algunos).

Una vez contempladas las modelos, fuimos a dar una vuelta empezando por la Plaza Mayor, con sus rojos pompeyanos. Dado que la temperatura acompañaba, alargamos el paseo hasta la Puerta del Sol. Finalmente nos marchamos al Retiro. En mis anteriores visitas no me había percatado de los bosques de limoneros y de los rosales, que esta vez me hicieron recordar el Giardino delle Rose y el Giardino di Boboli de Florencia, tan querido e inspirador para el joven Albert Camus.

No teníamos prisa, aún faltaba para el tañido de las dos, momento en el cual, en el último piso del Círculo, con Madrid extendida más allá de los amplios cristales, Pereira hablaría de «Il signor Pirandello è desiderato al teléfono».

Héctor y yo hablamos de una antigua excursión que hicimos al imponente Escorial, envuelto en los verdes de su brumal plaza de invierno, y de cuando terminamos en una taberna comiendo callos con garbanzos. Me acordé de aquel día en el momento en que Héctor habló de otra ocasión que habíamos pasado juntos: cuando fuimos al campo, cerca de Manzanares, a su chalet-atelier. He olvidado el nombre del lugar, pero recuerdo bien que enfrente había un pantano, que hacía mucho frío y que el cielo era límpido. Héctor se había levantado muy pron-

to y parecía no sufrir la temperatura. Sus manos, muy vivas, golpeaban con cincel y martillo un bloque de mármol. Le pregunté si el mismo lo había «encontrado» en Carrara y transportado en tren hasta Florencia. No, había sido otro, y, en el bloque, la intuición de Héctor veía una madre con su niño. Centelleó en él la idea de aquella escultura que años después vi acabada en casa de sus padres.

Entonces, en nuestro paseo por la calle Mayor, nos tocó hablar de nosotros. De vez en cuando yo miraba el reloj. El mediodía se aproximaba y nos separaban dos horas de la cita con Pereira, cuando, a la altura del Parlamento, de repente oigo que me llaman: «¡Francesco! ¡¡¡Franceschiello!!!». Desde el otro lado de la calle lo veía bracear. Me había reconocido a pesar de la distancia. Nos acercamos y le presenté a Héctor. Era como invitar a una liebre a correr. Paramos en una farmacia atraídos por unas pastillas de regaliz; luego entramos en un cafetito para descansar.

El día anterior, entre un *Capricho* y otro, en el Prado le había mencionado un epigrama de Giorgio Caproni y, ahora, en aquel café de Madrid, quiso que se lo repitiera porque –afirmó Pereira– continuaba zumbándole en la cabeza. Se bloqueaba frunciendo las cejas, esas cejas bien marcadas que le surcaban la amplia frente, rápida de pensamiento. Alrededor de la una picamos unas anchoas para aguantar hasta las tres, la presumible hora del almuerzo. Le recordé que había que darse prisa, ya que lo esperaban en el Círculo, y entonces fue cuando Pe-

reira me corrigió especificando que la presentación estaba prevista a las dos y media. Héctor, al tanto del malentendido del día anterior, dijo que no nos acompañaría porque tenía una cita con su padre. Cuando estaba a punto de marcharse, Pereira le pidió que dibujara el camino para llegar al Círculo, pues no se fiaba de mis conocimientos topográficos de Madrid. Héctor trazó un garabato sobre una servilleta.

El señor Pereira es requerido en el Círculo debería de haber sido el título de aquella mañana. Me quedé solo con Pereira y le hablé acerca de la traducción de Caproni de *Mort à crédit*. Pereira amaba a Céline y no solamente porque después de sus libros ya no podía seguir considerando el pasado como antes. Comentamos algunas soluciones que me habían interesado y el uso del toscano para resolver algunos pasajes en argot.

Sin que se diera cuenta, me preocupé de consultar mi reloj. Precisamente entonces dijo: «Sarà meglio andare». Nos levantamos servilleta en mano, como si fuera una brújula. Faltaba poco para la meta (ya se divisaba el letrero del Círculo) y me habría gustado inventarme una excusa para dejar a Pereira entrar en solitario. Se me adelantó y, codo con codo, empezó a contarme algo divertido. Y caminaba, caminaba, caminaba, como Pinocchio en sus andanzas. Ya a pocos metros de nuestro destino vi acercarse al director del Círculo, que el día anterior me había mirado con cara de pocos amigos.

Pereira seguía riéndose porque aún no se había percatado de que aquel

hombre nos observaba y me dirigía una mirada despectiva. Nos abrió camino y, cuando Pereira desapareció entre un pelotón de gente, un par de individuos se pararon y me inculparon su retraso. Les dejé acabar, luego expuse mi versión de los hechos, la verdadera, tan de verdad que parecía mentira. No obstante, Pereira había llegado a destino sano y salvo. Finalmente Pirandello pudo recoger el teléfono y descubrir que al otro lado Fernando Pessoa lo reclamaba.

HOMBRE Y AUTOR INTERNACIONAL Tabucchi fue, en mi opinión, el escritor italiano más cosmopolita de su generación. Calvino, Sciascia, Pasolini, Magris, Primo Levi, por mencionar algunos, se integran con él entre los escritores italianos más internacionales que hoy se puede encontrar en una librería. Cada uno a su manera, y por varios motivos. Sciascia, Calvino, Levi y Pasolini por la proyección extranjera de su obra. Magris por su cultura de amplio aliento, *mitteleuropea* y no solamente.

Sin duda, existen otros nombres italianos que publican libros y que cuentan incluso con una presencia más voluminosa en las librerías extranjeras. Sin embargo, con «autores internacionales» me refiero a quienes escriben en un *sentido fuerte*, es decir, a los autores que se colocan en un plano de excelencia por ser capaces de alcanzar resultados verdaderamente artísticos. Tabucchi es uno de esos pocos.

Antonio bien sabía que el logro artístico, por llamarlo así, está ligado también a factores inescrutables y que un libro, a menudo, huye del control del

propio autor. Le gustaba afirmar que los libros son misteriosos, que el misterio reside fuera de sus páginas y que un libro nunca empieza con la primera página y tampoco acaba con la última.

Se lo he oído repetir en más de una ocasión: cada libro es un viaje hacia un universo desconocido, una aventura, la aventura de la escritura que cada autor de raza emprende con su maletín. Y en ese maletín lleva su idioma y sus experiencias.

Con este equipaje y con su fantasía y capacidad inventiva, Antonio Tabucchi emprendía su viaje literario hacia el descubrimiento de lo desconocido a través de la página.

Autor internacional –incluso afirmaría que más internacional que los que he nombrado anteriormente, tal vez, debido a su capacidad de expresarse en varios idiomas (escritos y oralmente) con la exactitud que se requiere–, frecuentaba otras lenguas como si fuesen las *otras* orillas del alma. Un idioma, una orilla. Así que había dos Tabucchi en uno: un Tabucchi provinciano y periférico, en el sentido más genuino, por sus orígenes campesinos, y, paralelamente, un Tabucchi cosmopolita. Dos Tabucchi que se compensaban y alimentaban recíprocamente. El jardín de casa y el mundo, porque el viaje se emprende saliendo del propio jardín.

Fue un cosmopolita como Giuseppe Tomasi di Lampedusa, gran conocedor de idiomas extranjeros, cultivados y perfeccionados gracias a sus frecuentes viajes. Quizás hay otra coincidencia: cuando pienso en el doctor Pereira y en el joven Francesco Monteiro Rossi, per-

sonajes del *Sostiene*, se me ocurre una comparación gattopardiana con don Fabrizio Salina y su sobrino Tancredi Falconeri, que participa activamente en el nuevo curso de la historia siciliana y quiebra el círculo de su espléndido aislamiento. Don Fabrizio seguirá el flujo de los eventos al igual que el doctor Pereira se dejará llevar por el entusiasmo de Francesco Monteiro Rossi para oponerse a la dictadura.

Internacional por ser el *Tabucchi português*, que todos conocen en Italia y en Portugal; por ser el *Tabucchi francés* de los veinte años, friegaplatos y libre oyente en la Sorbona, y el *Tabucchi francés* de sus últimas décadas en París, donde pasaba buena parte del año. Finalmente me atrevo a decir el *Tabucchi español*: por sus intereses filológicos y literarios ligados a toda la península ibérica, además de por la amplitud de la difusión de su obra.

Irrumpió en Italia con las pequeñas y elegantes ediciones de Sellerio. Libritos manejables que ocupan un espacio inversamente proporcional al que Tabucchi supo granjearse en el libro maestro de la literatura de finales del siglo xx.

Internacional por la difusión de su obra en el extranjero y por ser receptor y difusor –por utilizar dos palabras más cercanas a dimensiones espaciales– de literaturas foráneas. Hondo humanista, Tabucchi era capaz de argumentar sobre ámbitos literarios distintos, ponerlos en relación, encontrar puntos de vista y caminos nuevos, y a veces incluso –si se trataba de una conferencia, un encuentro, una clase o una entrevista– comunicarse en el idioma de aquellas

literaturas. Lo he oído hablar en francés, en español, en portugués y hasta en inglés con total seguridad. Siempre con gran propiedad del lenguaje, aunque manteniendo el mismo tono que cuando se expresaba en un italiano sonoro y bien pronunciado con un leve matiz toscano.

Internacional por haber sido hombre alérgico a las fronteras. Una alergia incurable, aliviada solamente si por *frontera* se entiende un lugar donde se vuelve a empezar algo, donde se quiere construir algo.

Le intrigaba la *otra* cara, el revés de las cosas: el revés secreto e inesperado de la existencia. En las notas que abren o cierran sus obras se pueden hallar algunas de las claves de su poética.

Se divertía relatándonos lo que le contaban *sus* personajes. Lo que determinaba que fueran solamente suyos era la manera de describirlos: original, compleja, con sus acertijos y enigmas, sus equivocaciones y su misterio, el misterio que guía la vida, sus relámpagos, sus dobles y sus epifanías, todas tabucchianas. Enfocar de manera distinta el universo, aquel universo que hoy podemos libremente llamar, castellanizándolo, *tabuquiano*.

Aquellos mismos personajes –Tabucchi sufría de insomnio– venían a visitarle en el duermevela para contarle sus penas y sus remordimientos. Penas por lo que hicieron y no deberían haber hecho y remordimientos por lo que dejaron de hacer.

NOSTALGIA DE ANTONIO

Hoy, en este domingo de inicio del verano, siento nostalgia, no leve sino in-

tensa de Tabucchi. Es uno de esos domingos soporíferos donde en casa todo parece estático y fuera, más allá del cristal, las sombras se mueven al paso de la multitud. *Una sola moltitudine*, otro título acertado suyo.

Tengo *saudade* de Antonio Tabucchi. Del Antonio inquieto, del Antonio nervioso, de aquel Antonio que nos regaló *Sostiene Pereira* después de un verano incandescente de escritura diaria y febril. Cuando las seis horas de bolígrafo terminaban (él, como yo, escribía a mano), como premio, llamaba a algún amigo de Vecchiano y se iban a cenar pescado a Viareggio en un viejo restaurante que le guardaba la mesita de siempre, como Pessoa en el Martinho de Arcada.

Saudade del Tabucchi poseedor de una honda cultura, y de su inagotable curiosidad porque, detrás de la cultura y de la curiosidad, guiñaba su improvisa sonrisa, dulce y al mismo tiempo de mofa. Aquella capacidad de asociar una digresión tras otra, de tejer una trama original. Nostalgia de sus historias «robadas» por la calle y de su aparente distracción –o abstracción–, desorientación y orientación, como si tuviera un radar solo suyo. Y así era.

Nostalgia del Tabucchi que me transmitió la atracción por las cosas fuera de lugar, por las calles que no van a ninguna parte, en esas caminatas «por los cerros de Úbeda» a tontas y a locas. Hacia lugares donde las cosas vienen a buscarnos, y no nos tenemos que molestar en perseguirlas. Leyendo a Tabucchi me repetía a mí mismo: «Así se debe escribir, así y con esta actitud quiero escribir».

Ahora, en este domingo, me habría gustado escribirle una carta, una de aquellas que Fernando Pessoa se escribía a sí mismo con sellos incluidos. Una carta y un domingo son cosas que casan bien. Sin embargo, desdichadamente, no será posible aunque me quede la ambición de que este artículo se asemeje, en su parte final al menos, a una carta. «Caro Antonio», empezaría así.

Ya que descansas en tu otra raíz, Portugal, precisamente en Lisboa, a la cual dedicaste Réquiem, escribiéndolo en portugués, idioma que aprendiste ya adulto para acercarte al mayor de sus poetas, Pessoa, al que tradujiste y que dio un rumbo definitivo a tu existencia y de cuya presencia impregnaste (en italiano hay una palabra que me gusta más, sottesa) tu obra narrativa. Fuiste un lusitanista con hondo conocimiento de la literatura brasileña, y quizás por esto me acojo a un incipit de un elzeviro tuyo para Il Corriere della Sera donde recordabas a Drummond.

El Drummond leve como una pluma que me ayudaste a traducir mientras preparabas una tortilla de espárragos en tu cocina florentina color salmón. Quién sabe si entre los espárragos que cocinaste estaba el que Édouard Manet regaló (en forma de lienzo) a Charles Ephrussi, crítico y coleccionista de arte, que días antes, en una exposición donde Manet no vendió otra cosa, le había comprado una tela que representaba un manojito de espárragos. Con la pequeña pintura Manet envió una nota que decía algo así: «Faltaba uno en vuestro manojito».

O traducir, libreta en mano, mientras pasábamos por la calle o permanecíamos sentados en un café de la piazza Santissima Annunziata. O frente a la mezquita o a doscientos metros de la piazza San Marco y de las celdas del Beato Angelico, que tu tío (en el inicio de tu educación estética) te acompañó a descubrir cuando no eras ni un adolescente. Salisteis al amanecer en un tren desde Pisa. Llegabais en bus desde Vecchiano. El bocadillo saboreado en el compartimento. Fuera el día empezaba a tomar forma. Tu tío, al igual que el mío para mí, significó dos puertas abiertas al mundo, un mundo que llegaste a conocer a través de tus lecturas y tus viajes. Como buen metereopático, tu propensión estaba orientada a países luminosos. La inquietud te obligaba a ser incapaz de vivir siempre en el mismo lugar. Viajabas por el gusto de viajar y en tus libros (Nocturno hindú, por decir uno) transparenta todo esto: en tus páginas no se encuentran las a veces ciertamente aburridas descripciones típicas de los libros de viaje. Había más bien narraciones, no descripciones. Narraciones de un viajero dispuesto a la aventura. Como aventura fue para mí transcurrir aquellas jornadas «malgastadas» vagabundeando: contigo me divertía y aprendía tanto, cada libro o autor que nombrabas se me tatuaba en la mente. Y los que me aconsejabas, los leía «al toque».

Parecíamos Pinocchio y su amigo Lucignolo por las calles de piedra antigua, aunque pronto dejaron de gustarte. No las calles en sí, sino cómo las administraban los políticos locales. Llegaste a escribir un reportaje que

parecía más un libelo, «Gli zingari e il Rinascimento». Parte de él me lo dictaste en una trattoria, tu favorita, en Borgo Pinti: La Giostra. Tres horas de dictado para ganarme un bistec a la florentina con espinacas, y aquel joven de entonces que era yo escribía a mano. Mientras tanto, para proseguir con tus abstracciones, sorbías el Veuve Clicquot de costumbre, y yo te acompañaba.

Te dolía que Florencia se hubiera vendido a los comerciantes de la moda y al turismo para convertirse en una postal. Tu desahogo fue motivo de polémica pública, pero quien debiera no supo leer entre líneas: no se dieron cuenta de la punta de afecto que tú, siendo toscano, reservabas a la ciudad.

Yo también vivo en otra parte desde hace diez años, querido Antonio. La incultura y el mal gusto que se han apoderado de Florencia me duelen más que a ti porque yo nací y me crié allí y, cuando las cosas nos tocan estas fibras, nos afectan más. Me acuerdo de cuando me propusiste ir a visitar a aquel puñado de gitanos eslavos que, repudiados por su propia comunidad, vivían a las afueras de la ciudad. Fuimos hasta Brozzi con tu viejo Peugeot 305. Conducías distraído, como si estuvieras sentado al lado de un autista. Si tuviera que exponer mi clasificación personal de quienes entre mis amigos, literatos o no, han conducido peor un coche, diría que el premio ex aequo lo mereces tú en compañía del poeta Francisco Brines, que en un viaje de Oliva a la Manga del Mar Menor, entusiasmado mientras hablaba de sus óperas favoritas, casi se sale de la autopista.

Trajiste medicamentos y algo de repostería para que tomásemos junto a un café con estos gitanos que vivían en condiciones precarias bajo un puente, en una caravana inservible. Fue una experiencia nueva para mí.

En aquellos días me animabas a editar un libro póstumo de Drummond, que finalmente se publicó y que más tarde me invitaste a presentar a tus alumnos de máster en Siena. Ese encuentro me empujó a apuntarme a la Facultad de Letras y transformarme en alumno tuyo (un alumno «maduro»), aunque no faltaba mucho para que decidieras jubilarte. Terminé la carrera y me vine a España por razones literarias.

Luego, el tiempo que tanto te preocupaba en tus últimos libros se impuso y nos perdimos de vista.

De tus bolígrafos Pilot llovían sobre tus cuadernitos de colores chillones personajes siempre desfasados, fuera de tiempo y de lugar, como un defensa que llega un momento tarde y el delantero ya se ha ido con la pelota, como todos los que a menudo no conseguimos mantenernos en sincronía con el tiempo que estamos viviendo: nos damos cuenta de que empezamos a entender la partitura cuando los músicos ya han recogido sus instrumentos y emprendido el camino de vuelta a casa. Esta comparación te gustaba, y nos ponías en guardia.

Deberíamos estar más comprometidos con nosotros mismos y con nuestros sentimientos, y lo sugeriste en tus páginas, sobre todo en las de Si sta facendo sempre più tardi, tu «pequeña comedia humana portátil» o «novela en forma de carta», como reza el subtítulo. Rei-

vindicabas el arte de escribir cartas de amor, así como yo aquí, en estas páginas, torpemente, escribo un recuerdo como si fuera una carta. Nos alertabas de que en la vida hay cosas que caducan si no se realizan a tiempo.

Sí, tenías razón, Antonio: es difícil entender las cosas mientras las estamos viviendo. El tiempo nos atraviesa y se hace inasible. Al menos tú tuviste la oportunidad de cazarlo con la red del escritor, como hacía Nabokov con las mariposas en sus paseos norteamericanos y suizos.

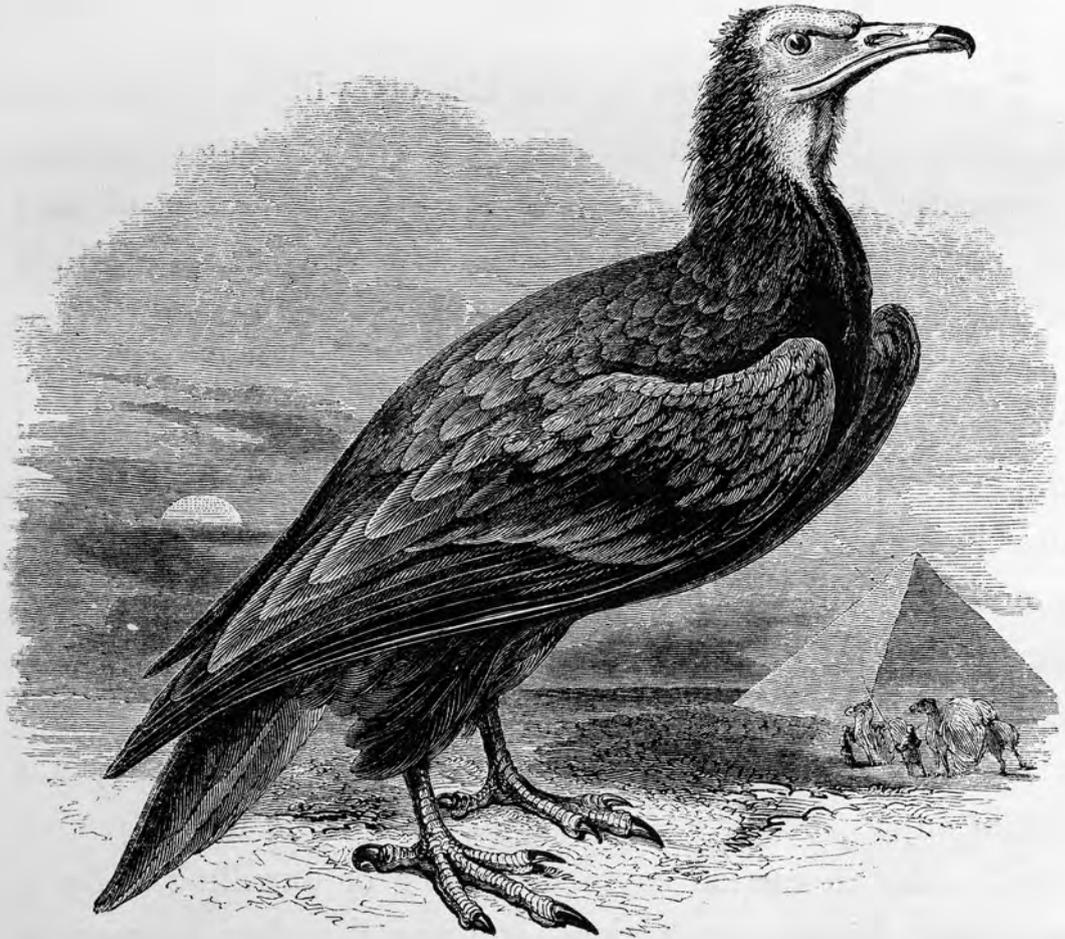
Entre otros motivos, tu obra me atrae porque no es autobiográfica. Naturalmente, los lugares y las experiencias que confluyen en tus páginas te pertenecen, son tuyos, pero nunca fue una literatura abiertamente autobiográfica aunque mezclara las cartas. Nunca hablaste de ti mismo, siempre te has identificado con el punto de vista de los demás. No estabas allí pero inventabas personajes y, como un líquido, te diluías en ellos para delinear sus perfiles, para ver a través de sus ojos. Sí, eran personajes distintos a ti, y con sus ojos observabas el mundo. No caías en la trampa del ego. Nunca.

Fuiste generoso en tus comentarios a mi primer libro como autor, y me aconsejaste que añadiera una nota, y lo hice. Tenías razón cuando decías una cosa aparentemente banal: un relato hay que empezarlo y acabarlo. La imposibilidad de una solución única dejar al lector la libertad de lanzar los dados y sumar sus números; llegar y al mismo tiempo no llegar a un resultado. Múltiples soluciones o ninguna. Deslumbramiento, maravilla. La literatura lo engloba todo.

Te llevo en mi maletín, caro Antonio..., en mi equipaje que no consigo, ni quiero, aligerar. Pesado de equipaje. Y cuando haciendo camino me encuentro cansado (ya no soy más el joven que conociste), entonces me paro, cierro los ojos y te veo cercano y puedo libremente confesarme que, en este domingo de verano, el recuerdo y la saudade son una única cosa.

RAPTORES.

VULTURIDÆ.



Ferrer Lerín
30 niñas, carroña fresca

Por Juan M. Molina Damiani

*Los profesores, que son quienes dispensan la fama,
se interesan menos en la belleza que en los vaivenes
y en las fechas de la literatura y en el prolijo análisis de libros
que se han escrito para ese análisis, no para el goce del lector.*

JORGE LUIS BORGES

Como quizá ocurriera con *Gingival* (2012) y *Mansa chatarra* (2014), la publicación de *30 niñas* (2014) vuelve a revelarse dentro de la obra de Francisco Ferrer Lerín como un compendio de toda su producción, bien difundida hoy en día, sin duda, pero cuyo hermetismo apenas si ha favorecido la comprensión de la moralidad que indudablemente encierra. Es de agradecer, por lo dicho, que el último Ferrer Lerín vuelva a destaparnos otro de los ases que siempre ha sostenido su envite estético, poniendo así tierra de por medio de una vez entre su leyenda y su obra, dos espacios que ya es hora que vean demarcadas sus lindes pero que el propio poeta quiso confundir cuando reapareció hace poco menos de treinta años, tras diecisiete sin escribir, con la publicación de *Cónsul* (1987). Sí: pijo barcelonés, escritor extravagante –de culto quizá–, además de personaje de novela, polígrafo, inventor, empleado de empresas americanas de prospectiva y exjugador de póker profesional, Ferrer Lerín es actualmente un raro tan famoso que, rehén de su leyenda literaria, ha visto desactivada la iconoclasia de su universo poético, integrada ya su rebeldía en los márgenes del sistema cultural hegemónico. A ello ha contribuido,

en verdad, el hecho de que la mayoría de los lectores de nuestro autor sean estudiosos del escalafón universitario, con lo que la recepción crítica de su obra sigue obviando que pone boca-bajo no sólo los archisabidos tratos, tretas y tratas que fundan el canon historiográfico novísimo, sino antes bien el estatuto alcanzado por la literatura como institución a lo largo de la historia del tardofranquismo, cuando las dicciones naturalistas, tanto la social –la atenta al nosotros– como la crítica –la asentada en los yoes– empiezan a hacer aguas, a acusar sus primeros síntomas de cansancio e ineficiencia, cuando la literatura comprometida de izquierdas se desploma porque la dictadura empieza a venderle más barato al país su bienestar.

Protonovísimo cuya rebeldía moral lo vincula con la de los poetas *senior* de los *Nueve novísimos poetas españoles* de Castellet (1970) pero cuya arrogancia estética lo acerca a la de los de la *coqueluche* de aquella antología, está claro, empero, que no sintoniza Ferrer Lerín ni con el compromiso *pop* o *camp* de los primeros ni con el antinaturalismo culturalista o *naïf* de los segundos: la genealogía cosmovisionaria de nuestro poeta remite, por el contrario –y permítanme ahora ponerme profesoral

y espeso-, a la encrucijada de caminos donde se bifurcan el Cernuda americano y el Cernuda europeo, o lo que es igual: a ese punto donde aún no se mostraban divergentes el confesionalismo realista y el superromanticismo angloalemán del poeta sevillano. Sí: a partir de la simultaneidad con la que Lerín encaró los dos polos de esta alternativa –matriz, uno, del compromiso voluntario de un *Cuarto de siglo de la poesía española* de Castellet (1960); y fundamento, el otro, del neosimbolismo informalista de la de los *Nueve novísimos*–, ni es de extrañar que Castellet y Jaime Gil de Biedma lo dejaran fuera de la primera antología, por joven inédito desconocido, ni que Castellet y Gimferrer lo excluyesen de la segunda, por édito y conocidísimo: de haber estado en cualquiera de las dos, su sarcasmo, demasiado pasado de tueste, hubiera puesto en tela de juicio las poéticas neorrománticas del desarrollismo y las neosimbolistas de la transición, unas y otras, cierto, antifranquistas, pero sintonizadas con los contorsionismos estéticos propios de la dictadura. Sucesivamente, en efecto, neorrealista del furgón de cola, artista visivo, epatante modernista, maldito decadente, discípulo del surrealismo histórico, pionero

y fundador del ala extrema de la escritura novísima, el vanguardismo sincrético de la obra de Francisco Ferrer Lerín, el 4×4 mejor equipado de la poesía española de los últimos cincuenta años, sería aplastado por el posibilismo estético tardofranquista, esto es, por las distintas corrientes hegemónicas de la poesía española del último tercio del siglo xx: el informalismo neoclásico, el culturalismo confesional y el onanismo metapoético que se fueron sucediendo desde los xxv años de Paz hasta los fastos del v Centenario del Descubrimiento de América. Así las cosas, no es de extrañar que a día de hoy Lerín parezca otro perdedor, el pichoncito más tierno de la timba novísima: pagó caro que en su escritura se cuestionase desde el principio de su trayectoria tanto el compromiso yeyé de los *seniors* cuanto el neosimbolismo posmoderno de la *coqueluche*, los dos rumbos que los historiógrafos de guardia marcarían para las poéticas de los años setenta, dos cartas de navegación continuistas por más que a diestro y siniestro la antología novísima fuese descalificada por apocalíptica, por romper con la tradición literaria española de siempre, o por integrarse dentro de la mitología de la cultura norteamericana.

*¿Usted tiene el privilegio de conocer sueños de mujeres?
Yo, muy pocos. Ellas, entre ellas, hablarán de sus sueños,
pero difícilmente lo hablan con un hombre.*

JOSÉ VIÑALS

Para ir centrando el «caso Ferrer Lerín», el del problema hermenéutico que añade a su obra interpretarla desde la acartonada historiografía convencional –planteamiento que erróneamente pretende encajarla en la historia ocultándonos la Historia de la que su devenir cosmovisionario participa de manera involuntaria–, pártase de la base de que su poética se sustenta en la experiencia de lo cotidiano. Si nuestro poeta persigue, como don Quijote, revivir la escritura, asimismo desea, como Cervantes, escribir su vida. Antiorteguiano radical –recordemos que Ortega y Gasset decía que una cosa era la vida y otra la poesía–, Ferrer Lerín las entiende como equiparables, entretejiendo así las emociones vitales de su sujeto empírico y las experiencias escriturarias de su sujeto textual hasta dejar articulada una dialéctica donde biografía increíble y ficción verdadera acaban confundándose del todo. Al partir de una matriz superromántica donde poesía es tanto «vida» como «lenguaje», nuestro poeta encarará su obra como una imagen lógica de lo vívido irracional, como la aventura imprevisible de quien se sabe diariamente expulsado del paraíso. Así, accede a la vida enmascarada de su persona ensayando una escritura que reactiva su vida verdadera: dando fe de su vida y vivificando su escritura,

crea dialécticamente una vida *otra* cuya razón de ser escrituraria se manifiesta como documento tanto de lo real que vive –pero apenas conoce– cuanto de la realidad que desearía vivir de verdad o de mentira –aunque jamás de modo insincero–. En efecto: la exploración en la vida y la resolución que alcanza en su lenguaje se retroalimentan recíprocamente de tal modo en Ferrer Lerín que si su poesía «vida» queda puesta al descubierto como un lugar yermo y atestado de violencia, su poesía «lenguaje» se manifiesta como un tiempo en permanente estado de excepción ideológico, como un faro cuya belleza abdica de la cobardía de desear sólo ser dicha porque tampoco se quiere narcótico del sufrimiento.

El proceso productivo de Ferrer Lerín transita desde la visión borrosa de lo real poético, *i. e.*: desde lo vívido, hasta la cristalización de un logos escrito de la realidad, *i. e.*: hasta lo deseado. Operación azarosa e inconsciente pero objetiva y necesaria cuyos puntos de partida y de llegada son el mismo: el enigma perdido que una visión pura e irruptiva pretende materializar, el misterio al que un acerado cálculo intelectual persigue dar forma. En consecuencia, el primer momento de los dos que articulan la producción del poema leriniano es expresivo, ingenuo y adánico.

De naturaleza intuitiva y fantástica, que venga movido por la potencia extrema de la pasión explica que lo estimulen reactivos involuntarios que mantienen en suspenso la conciencia del poeta, quien opera irruptivamente a partir de las visiones que le procuran sus sueños, su memoria involuntaria, su abandonarse a los efectos emocionales del *ca-fard* o del *spleen*, de ordinario afluentes de su infancia, o su primera adolescencia, de un tiempo perdido al que Ferrer Lerín regresa sin querer mediante un protocolo creativo, primitivo y puro, fundado en la contigüidad. Conjuntando espacios y tiempos distintos en un único plano, el simultaneísmo óptico de nuestro autor, de una velocidad apabullante, rara vez suele ser sucesivo por más que lo gobierne de ordinario un narrador omnisciente, un mirón a todas horas, un *voyeur* cosmopolita que no puede esconder su adicción al cine. Sí: joven turco donde los hubiere, la escopofilia de Ferrer Lerín responde a su vasta educación cinematográfica, atenta a las lecciones de los maestros del expresionismo alemán o del *nouveau roman* francés, cámaras distraídas de la narración correlativa y de la continuidad argumental en favor de una simultaneidad visionaria, calidoscópica, atestada de quebrantos, montada con la sintaxis instantánea propia del tráiler: ahí están, por ejemplo, los tres guiones cinematográficos de *Papur* (1980).

Por su parte, el segundo momento, de raigambre imaginativa, resultante de la contención íntima de la acción, opera a partir de una razón nunca externa al texto, que cobra forma gracias a las semejanzas, de acuerdo ahora a un pro-

toloco constructivo de orden acústico: el que el propio texto se va dictando a sí mismo porque su ritmo es el de un internado. Música nunca impuesta por el significado de las visiones sino por el sentido que a la escritura le va asignando el proceso de su propio montaje, el imaginario acústico de Ferrer Lerín se revela continente formal, pleno y transparente que, si siente nostalgia de lo informe, de la materia visionaria a que remite, conforma una investigación arqueológica musical que no estimula la fantasía del poeta, sino que la calma, pese al carácter performativo que siempre termina alcanzando. De aquí que sus imágenes persigan su disolución, en pos de su origen, adonde sólo eran visiones en bruto de la vida. Forma musical, en consecuencia, que aun perpetuada aspira a la autoaniquilación por cuanto no es fruto de contenido previo alguno, porque es su sentido, desdibujado pero transparente, el que a sí mismo se enuncia. Tras el primer momento expresivo, irracional, creativo, imperativo y matérico, el segundo gramaticaliza los elementos inconscientes de la creación: lógica musical donde lo oral juega un papel determinante: música oral, canto humano que escucha la prosodia rítmica de sus propias imágenes, primitivas, dadas al juego, frívolas, exóticas, castizas incluso pero siempre vigilantes de sí mismas. Así, interactuando creación y construcción, las visiones irracionales resultantes de la primera y las imágenes lógicas que conforman la segunda acaban empastándose en una lava óptica de calculado alcance musical, en una partitura visual que se escucha, en una banda sonora que se ve, cuyo significa-

do es enigmático pero cuyo sentido es realista porque sus visiones sentidas y sus imágenes pensadas no hacen sino hallar consonancias rítmicas en sus disonancias ópticas. Si una visión automática trajo como consecuencia una imagen musical, la audición de la misma provocará como efecto colateral que la visión primera acabe revelándose hiperreal, esto es, superrealista. Torbelli-

no escriturario sensorial, astigmático, el que está permanentemente construyéndonos el materialismo antirracionalista de Ferrer Lerín, quien, sencillamente, sin farragosos mecanicismos hermenéuticos, nos dejaría todo muy claro ante Jiménez Arribas: «Plasmo el sueño tal cual, en su forma original, que a menudo coincide con mi forma de escribir» (2005b).

3

*¡Ah, el ácido cuerpo de mujer cómo mancha la ropa
en el lugar preciso de la axila!*

SAINT-JOHN PERSE

Consciente de que el verso no es hoy en día el mejor continente para la poesía –al tanto del *dictum* bretoniano de que la poesía suele dejarse aprehender más fácilmente en formatos al margen de los acordados a metro–, el empeño de Ferrer Lerín se concreta no sólo desde el verso, sino también desde el versículo, el poema en prosa y la prosa en cualquiera de sus manifestaciones y usos. Poniendo en entredicho la naturaleza de los géneros, los viejos cánones de la preceptiva literaria, el *corpus* de Lerín se presenta como un compacto donde épica, lírica y drama se confunden: magma donde *trovar ric* y *trovar clus* se desbordan como lava: eyaculación retráctil, que no *cogitus interruptus*, si se me permite la licencia ahora que comento

la galantería antisentimental de estas 30 niñas, púberes vírgenes ayer, hoy ya mujeres de cierta edad pero menor a la del autor, quien impudicamente juega con el morboso fuego de su menorería, de su paidofilia algo proustiana, o mejor balthusiana, si bien siempre venial por la naturaleza retroactiva de sus historias. Aunque nos pongan delante de uno de los grandes tabúes de nuestra sociedad tan mojigata como cutre, pornográfica presumida de verde, en ninguno de los treinta cuentos se abandona Ferrer Lerín a la lascivia, por más que lo turbe la inocencia de unos cuerpos lánguidos, angélicos, mitológicos, los de unas muñecas algo rotas, flores lujuriosas a las que nunca pudo ajar el paso inapelable del tiempo que han vivido. Micronove-

lones que empezaron a cobrar cuerpo material a partir del apunte que cada una de las treinta protagonistas del libro le confiaría a Ferrer Lerín, será el poeta quien formalice definitivamente cada episodio, en consecuencia, como ya se vio –la «Nota del autor» (2014c: 70) que cierra el volumen verifica lo que digo–, acordado a un proceso de producción donde son reconocibles dos momentos: el primero, ajeno a la intervención del yo empírico de Lerín y el segundo, exclusivamente fiscalizado por la razón textual que el entendimiento, la voluntad y la memoria de nuestro poeta administran. *30 niñas*, por lo demás, ejemplos de la arrebatada velocidad compulsiva, del sarcástico humor negro y de la electricidad verbal de una obra cuyo afán de epatar articula relatos zigzagueantes, fragmentados y herméticos, con *collages* que cuestionan las convenciones narrativas, hasta lograr, en suma, un tono sentencioso y escalofriante, automático y disolvente: el propio de cortos que conforman un puzle de significado aparentemente irresoluble, poblados de misterio, elipsis, inacabamientos y palimpsestos ópticos y acústicos paradójicamente movidos por su afán de originalidad, quiero decir: por su empeño de volver a un origen.

Cantos de frontera, a medio camino del relato gótico, fantástico, erótico o policial y del cuento de aventuras, infantil, *naïf* o de terror, el aparente adanismo del Ferrer Lerín de estas *30 niñas* se condimenta con malentendidos, *boutades*, feísmos, bestias y escatologías, de tal suerte que un clima de guiñol atenúa la coquetería elitista que recorre todas las piezas del conjunto,

un álbum no sólo porque incluya fotos de las mozas cuando eran mozuelillas, del tiempo en que se localizan sus aventuras y desventuras, un ayer que parece todavía, sino porque reúne buena parte de las proteicas obsesiones temáticas de nuestro autor: su anticlericalismo profano y un punto irreverente, su ecologismo *fou*, su humorismo macabro y grotesco, su debilidad por lo *kitsch*, su antirregionalismo cosmopolita, su gusto por la bilocación fantasmagórica y su hipersexualidad retráctil e impía, situadas muchas de ellas, por cierto, en los mundos agropecuarios de Jaén, tierra mansa y leal donde las haya, olivarera cautiva, paradigma de lo castizo primitivo arruinado por el mal gusto de lo globalizado peor, con una avifauna humana tan entrañable que parece sacada de una novela de caballerías dadá. Con todo, a salvo de la originalidad, la enfermedad infantil del artista ignorante, no se piense que la obra de Ferrer Lerín adolece de falta de claridad: es oscura por tratar de asuntos turbios, porque desciende a las cloacas de esta época con chanelas, manguchas y juláis a diestro y siniestro, agentes todos de la zafiedad que la preside, lacra que el placer aristocrático por disgustar –tan grato a Ferrer Lerín– no cesa de volcar en estos cuentos paródicos y vallein-clanescos, quiero decir: con bastantes valencias de esperpento expresionista. Sea como fuere, estamos ante una propuesta estética seminal que nos anticipa con sutileza nada cómica, de caricato, infinidad de grotescas reflexiones morales. Especialmente acerca de la violencia, una de las constantes de

buena parte de estas estampas lerinianas: una violencia larvada, aséptica, dominical, muy distinta, por supuesto, a la acostumbrada por quien nunca ha incurrido en el error de estetizarla, no, jamás, claro que no, pero que ya nos participara en su día, en un rela-

to de 1964, integrista de lo apocalíptico, con esa dicción oral en primera persona que finge no haber sido aún escrita del todo, su confesión más tierna: «Busco el porqué de tantos actos estúpidos y sólo encuentro el sonido de una vara de mimbre» (1987, 18).

4

*Los ignorantes de una generación emprendieron
la tarea de redactar las leyes, y los crédulos
de la siguiente generación trataron de obedecerlas.*

EZRA POUND

Documento histórico el que alza la escritura de Ferrer Lerín: pone al descubierto una catástrofe colectiva protagonizada por sujetos que son a la vez testigos, víctimas y verdugos de un orden caótico y humillante que no les es dado, empero, ni pensar, presos de su propia servidumbre. Materializando la historia de un tiempo y formalizando la naturaleza de un espacio, su azarosa partitura da noticia objetiva del sistema nervioso moral de una época gobernada por patócratas adictos a la violencia, la cosificada por el neoliberalismo y la socialdemocracia de nuestros días, los dos, ciertamente, acomodados al capitalismo senil de esta hora, esto es: narcotizados, de una parte, cuando de la cultura se trata, con los museos y academias, y presos, de otra, de sus propios silencios, mentiras e imposturas, los que dictan

delinquentes y legisladores, tantas veces indistinguibles, en demasiadas ocasiones los mismos. Con todo, queda claro que el yo de Ferrer Lerín ni escribe ni compone: es escrito y compuesto; no es sujeto que conscientemente produzca escritura sino objeto producido por la misma, por el proceso de descomposición social del que dicho discurso es consecuencia. Sí: antes que dueño de la poesía que hace visible la realidad sensible de su mundo poético, Ferrer Lerín es siervo de la que misteriosamente funda lo real de su vida, aunque sin hacerse jamás evidente del todo. Aun sin perseguir intencionalmente un fin práctico concreto, objetiva estéticamente esta obra, su música convulsa, su cámara anómala, el denominador común ideológico de nuestro presente, que todos seguimos corriendo peligro por el ni-

hilismo cainita que alimenta nuestra hipocresía, la de una sociedad que no infunde sospechas pero se sabe culpable en el fondo de algo, quizá de su silencio empaquetado al vacío. Porque Ferrer Lerín nunca se quiso «bardo truculento o sombrío» (2005b), reconocámoslo como otro filósofo elegíaco que escribe para dejar de ser otro enfermo, loco o criminal de nuestros días, para rehumanizar su existencia políticamente, para anticiparnos una

visión de lo perdido auténtico y una imagen de lo utópico necesario, vocaciones icásticas que siempre lo pusieron a salvo de politizar a posta su escritura humanista. Empero, como decía ese personaje de «El monstruo», de *La hora oval* (1971c: 48) –quizá el mismo narrador omnisciente y lucreciano que baraja las cartas de las 30 niñas–, nuestro poeta no se engaña: «había concluido por ahora la posibilidad de soñar».

5

*Ni Proust ni Joyce pueden llamarse poetas,
en el sentido estricto de la palabra, pero los poemas esenciales
de cada época no siempre son la producción
de los cultivadores del verso.*

ANTONIO MACHADO

Autor marginal para la historiografía hegemónica tras su exclusión de los *Nueve novísimos*, perdedor de aquella partida amañada, el hecho de que Ferrer Lerín prácticamente abandonara la escritura, haciendo vida de desaparecido, desde la publicación de *La hora oval* (1971) hasta la de *Níquel* (2005) –recuérdese que *Cónsul*, de 1987, sólo dio a la luz piezas fechadas entre 1964 y 1973– contribuiría a alejarlo definitivamente del canon al que iría acomodándose la estética novísima tras la muerte del general Franco. Fósil a salvo de la degradación de la que serían objeto casi todas las poéticas emergentes de la segunda mitad de los sesenta durante los años de nuestra arrebatada transición a la democracia, espe-

cialmente a partir del discurso elaborado por la crítica canónica de aquellos momentos, no se anduvo por las ramas Ferrer Lerín ni cuando evaluó *avant la lettre*, en 1969, el panorama garrapiñado de la poesía tardofranquista con su singular soberbia de *dandy* –«Aparecen fatuos epígonos y su sombra no hace sino acrecentar mi valía» (1987, 16)– ni cuando explicara su condición de forajido novísimo desde su altanería de aristócrata que ha leído todos los libros y al que le aterra el esnobismo de los literatos –«Es preferible el silencio a la repetición: sólo contados genios logran crear más de un poema inmejorable» (2001b: 40)–. Escritor fronterizo, nunca dejó de tener claro, viniendo siempre de

vuelta, que la burbuja novísima era fruto del desarrollo de la «Escuela de Barcelona», de la estrategia autocrítica que los layetanos y sus alevines idearon para el curso que le convenía observar a nuestra historia literaria mientras se precocinaba la Constitución de 1978. Ahí sigue la sutil definición acuñada por nuestro poeta de la segunda antología de Castellet, «considerada por unos un pasatiempo editorial y por otros un acto de contricción» (1988). Así, aunque Ferrer Lerín también acometiera la escritura de algún poema de los que Jaime Gil de Biedma declinó escribir a partir de 1968, su trayectoria posterior impugnaría sin concesiones el biografismo neorrealista de los poetas del medio siglo, de tal suerte que quizá fuera el primer poeta de la experiencia en matar a su padre literario. No: su condición de adelantado de la estética novísima *stricto sensu* no lo condujo, ojo, por la dirección que el posibilismo continuista de la España poética de la transición determinó como políticamente más correcto para los tiempos que se avecinaban. Así, distante de la nueva poesía antifranquista que no quiso tener como compañero de viaje al realismo –el enemigo a batir de la España que se asoma a su futuro inmediato desde la Ley de Sucesión a la Jefatura del Estado–, la de Ferrer Lerín tampoco participó jamás de ese loable empeño patriótico que identificaría la vuelta al orden vanguardista de los novísimos como la certificación de que el *status* político tardofranquista de comienzos de los setenta ya estaba de hecho normalizado democráticamente. Largo recorrido civil el de la estética nada continuista de Ferrer Lerín: si a lo largo de su etapa protonovísima nunca

dejaría de jactarse de estar al margen del casticismo de la literatura de la Dictadura, su reaparición con *Níquel* (2005) acabaría significándolo como el autor más iconoclasta a la hora de dar cuenta de los límites a que llegó la España del posfranquismo –lo puso de relieve Ignacio Echevarría (2011)–. Novísimo agrario-ganadero antes que urbano, si antes de 1970 nuestro autor ya había puesto en circulación una estética moderna que desmentía las martingalas rupturistas de la crítica hegemónica del final de la dictadura, a partir de 1987 la acentuación de las valencias posmodernas de su obra hará lo propio con las poéticas más celebradas por nuestro fin de siglo último, por un organigrama cultural cuyo gran pecado era estar vendido a su propia competencia.

De acuerdo con Cézanne –al distinguir dos realismos, el de superficie y el profundo–, se asoma Ferrer Lerín a ese precipicio daliniano donde la poesía y lo surreal residen en lo concreto, no en lo abstracto, metafísico o eterno. De aquí que su superrealismo figurativo acabe entonces presentándose en nosotros hiperreal, nada simbólico, por más que a las primeras de cambio todos le asignemos a la trama leriniana su catálogo de correspondencias y alegorías para uso de naufragos. ¿Surrealismo hiperrealista? Sí: por lo que nuestro poeta, corriendo el riesgo de jugar con el fuego del *kitsch*, da por fin con el hallazgo de su síntesis, a la que quizá convenga calificar, aunque a Aragon y a Breton jamás les agradase el término, de cubista. En efecto: cubismo sintético el de esta obra palimpséstica que, si bien parte del superromanticismo del que hablaba Juan Ramón refi-

riéndose a la obra del Cernuda europeo, empasta magnéticamente todos los estilos modernos de vanguardia hasta perfilar una tradición de la que no parte, sino que desemboca en ella ya que es, sin más, la suya propia. Humanista al tanto de que el creador nunca podrá distraerse del discurso científico, con Ferrer Lerín estamos ante un francotirador borgiano cuyo sincretismo iconoclasta trastoca todos los órdenes de la preceptiva literaria hasta decantarse como una propuesta a medio camino del irracionalismo de Perse o del imaginismo de Pound. De difícil encaje en cualquiera de las cuadrículas dispuestas por los guardianes de la historiografía hegemónica para los poetas de su edad, la escritura irredenta de Ferrer Lerín se presenta, en fin, como la de un científico surrealista de campo, un biólogo vital teratológico, un lexicógrafo con prosa de enciclopedista que se jacta de haber leído más bien poco, algo real-

mente inverosímil, otra *boutade* leriniana –no patinen, por favor, con la paradójica vastedad de su culturismo mestizo. Desconocida u olvidada antes que del montón e irreconocible, la obra de Ferrer Lerín se alza a día de hoy, en la frontera de dos mundos –el de la imprenta y el de la red– como la de un dadógrafo, esto es: un dador dadá de escritura, en nuestro poeta, por cierto, nunca una carrera sino una adicción primitiva, la misma que lo llevará a la cleptomanía literaria, a la necrografía poética, al barroco de la vida que se nutre de la muerte. Aquí están sus *30 niñas*, compendio refinadamente sarcástico de toda su cosmovisión social de vanguardia: una huida hacia adelante que viene a reírse de la gran literatura que persiguieron algunos de sus coetáneos y acaba revelándose como la sobredosis cubista de un sueño, el de la pesadilla desollada de la España del último medio siglo.

BIBLIOGRAFÍA ESCOGIDA

[a] Bibliografía de Francisco Ferrer Lerín

- [1964]: *De las condiciones humanas*, Barcelona, Trimer, prólogo de José Corredor Matheos, ilustraciones de P. Puigros, 43 pp.
- [1970]: «Traducción» de Tristan Tzara: *El hombre aproximativo* [1931], 1970, inédita y perdida.
- [1971a]: «Traducción» de Paul Claudel: *La Anunciación a María* [1912], Navarra, Biblioteca General Salvat, 1971, 178 pp.
- [1971b]: «Traducción» de Jacques L. Monod: *El azar y la necesidad* [1970], Barcelona, Barral, 1971, 1977²; luego en Barcelona, Tusquets, 1981, 204 pp.
- [1971c]: *La hora oval*, Barcelona, Llibres de Sinera, prólogo de Pedro Gimferrer, 136 pp.
- [1972]: «Traducción y notas» de Gustav Flaubert: *Tres cuentos* [1875-1877], Navarra, Biblioteca General Salvat, 1972, 1986, 139 pp.
- [1971c]: «Traducción y prólogo (pp. 9-11)» de Eugenio Montale: *Huesos de sepia* [1925], Madrid, Visor, 1973, 136 pp.
- [1975]: «Ferrer Lerín por Ferrer Lerín» en Santiago Montobio [de Balanzó] (ed.): «Francisco Ferrer Lerín y la escritura

irredenta» en *El Ciervo* 461-462, julio-agosto 1989, Barcelona, «Pliego de poesía» n. 47, p. CXCI.

- [1987]: *Cónsul*, Barcelona, Ediciones Península / Edicions 62, frontispicio de Pere Gimferrer, 63 pp.
- [1988]: *Aspectos de la poesía española contemporánea: «los Novísimos»*, conferencia pronunciada el 5-XI-1988 en el 1^{er} Salon de la literature européenne, celebrado en Cognac (Francia), mecanografiada, por atención del autor, Jaca, 1988, inédita: 8 folios.
- [2001a]: «La pasión por el juego. *El jugador* de Fiódor Dostoievski» en Mónica Monteys (ed.): *Pasiones literarias*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2001, pp. 111-122 y 159.
- [2001b]: «Fui expulsado de la escuela por hipersexual e impío» [entrevista de B. Huarte Fournier] en *Lateral* 75, marzo de 2001, pp. 40-41.
- [2002a]: «S. XX. Poesía experimental. Francisco Ferrer Lerín. Entrevista» [de Antonio Viñuales] en *Artes poéticas. Recopilación de Artes poéticas en castellano 2002*; también, titulada «Entrevista a Ferrer Lerín» en Antonio Viñuales (ed.): «Ferrer Lerín» en *Caminos de Pakistán. Revista de Literatura* 7, 2013, consultable en <http://ferrerlerin.caminos-depakistan.es/>

- [2002b]: «Jornada laboral de un poeta barcelonés [Ponencia leída en el Congreso 'Poéticas novísimas']» en *Tropelías* 15-17, 2004-2006, Zaragoza, 553-560.
 - [2003]: «Invierno 1963 (Fragmentos de una novela de próxima aparición)» en *La Manzana Poética* 7/8, enero 2003, Córdoba, pp. 25-30.
 - [2005a]: *Níquel*, Zaragoza, Mira, 228 pp.
 - [2005b]: «Entrevista» [de Carlos Jiménez Arribas] en *Cuadernos Hispanoamericanos* 658, abril de 2005, Madrid, pp. 97-109.
 - [2006]: *Ciudad propia. Poesía autorizada*, Santa Cruz de Tenerife, Artemisa, edición y prólogo de Carlos Jiménez Arribas (pp. 15-31), nota biográfica de Javier Ozón Górriz (pp. 317-321), notas de F. F. L., con los prólogos originales de los libros que reúne: *De las condiciones humanas, La hora oval* y *Cónsul* a cargo de José Corredor Matheos y P. Gimferrer, 321 pp.
 - [2007]: *El bestiario de ...*, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, prólogo de Raquel de Larua, 291 pp.
 - [2008]: *Papur, Die Rabe* y *Dos breves guiones*, Zaragoza, Eclipsados, 184 pp.
 - [2009]: *Fámulo*, Barcelona, Tusquets, 123 pp.
 - [2011]: *Familias como la mía*, Barcelona, Tusquets, 332 pp.
 - [2012a]: *Gingival*, Palencia, Menoscuarto, epílogo de Fernando Valls (pp. 229-237), 237 pp.
 - [2012b]: *Ferrer Lerín escritor* en <https://www.facebook.com/FerrerLerin>
 - [2013]: *Hielo sangre*, Barcelona, Tusquets, 98 pp.
 - [2014a]: *Mansa chatarra*, Zaragoza, Jekyll & Jill, edición e introducción a cargo de José L. Falcó, 150 pp.
 - [2014b]: «Francisco Ferrer Lerín. *Fámulo*» en *Ínsula* 809, mayo de 2014, Madrid, pp. 40 y 39.
 - [2014c]: *30 niñas*, Valencia, Leteradura, 70 pp.
 - [2014d]: «Francisco Ferrer Lerín. Poeta y novelista» [entrevista de Jordi Nopca] en *Diario Ara* 8-XI-2014, Barcelona, p. 46 (en versión abreviada y en catalán); también, íntegro y en castellano, en <https://www.facebook.com/FerrerLerin/post/868760916482363:0>
 - [2015b]: «Diálogo con...» [entrevista de Félix de Azúa] en *Ínsula* 825, septiembre de 2015, Madrid, pp. 21-27.
 - [2015b]: *Poesía XXI*, Sofia, Próxima-RP, edición bilingüe, nota previa y traducción al búlgaro de Rada Panchovska, 2015, 40 pp.
- [b] Otras obras citadas
- CASTELLET [DÍAZ DE COSSIO], José María [1960]: (Ed.) *Veinte años de poesía española. (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral; luego, ampliada, *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, 1965⁴, 1966, 1969⁵, 554 pp.
- [1970]: (Ed.) *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 263 pp.; corregida en Barcelona, Península, 2001, 251 pp. y un cuaderno adjunto «Apéndice documental», con 16 textos sobre la antología, 32 pp.
- ECHIVARRÍA, Ignacio [2011]: «Más que una rareza» en *El Mundo* 15-IV-2011, Madrid, «El Cultural» 15/21-IV-2011, p. 25.

La crueldad fronteriza

El Oeste americano en
Cormac McCarthy y Ramón J. Sender

Por J. A. González Sainz



A mediados de los años ochenta del pasado siglo, el escritor norteamericano Cormac McCarthy publicó una novela de vaqueros que ha tenido desde entonces una amplia y alborozada aceptación a uno y otro lado del Atlántico. Se trata, como todo el mundo lector sabe, de *Meridiano de sangre*, cuya aparición aprovechó alguno de los críticos de más relumbrón de su país (que es el país de todos los países) para calificar la narrativa de McCarthy como «la obra imaginativa más impresionante» del «umbral» norteamericano del siglo XXI. Habida cuenta de que el umbral norteamericano del siglo XXI es, desde luego, el umbral de nuestra época, y aun a despecho de lo acostumbrados que estamos a que cualquier producto cultural norteamericano suela presentársenos como «lo más impresionante», creo que importa preguntarnos qué es lo que imagina esa «obra imaginativa» que otras no puedan imaginar y qué aventura, porque de eso precisamente se trata, es la que narra, de qué tipo de aventurero se trata.

Meridiano de sangre pone literariamente de manifiesto —de un modo además, como es gaje de nuestra época, especialmente descarnado— *el poder de la crueldad* y de la fuerza, de la falta taimada de escrúpulos y del ejercicio sistemático de la brutalidad en la regulación de los asuntos humanos. Narra las peripecias del desalmado juez Holden, un aventurero que, lejos de ser paladín de ninguna ley moral sojuzgada ni defensor de ninguna comunidad aherrojada, como tantos otros aventureros, lejos de reivindicar algún derecho mancillado o de querer enderezar algún tipo de entuerto o injusticia o mal cometido o incluso de ser un simple y generoso despilfarrador en provecho ajeno

de su sobrante de energía, funda sus terribles acciones en la sola crueldad de su soberbia. Es, según la certera taxonomía de aventureros que estableció Fernando Savater, un «aventurero del género acia-go»,¹ uno de esos aventureros «del lado de la sombra de las sociedades, perturbadores, dañinos, destructores, que transgreden sin titubear las leyes e introducen el desorden».² Su código de conducta, que no contempla ni tolera más sanción que la de sí mismo, es el que obedece a la consecución y el mantenimiento a toda costa del poder por medio del despliegue aplastante de la fuerza y de la práctica inmisericorde de la crueldad humana. La ley moral, se dice en la novela, no es sino un «invento del género humano para privar de sus derechos al poderoso en favor del débil».³

Buena nueva en el umbral, podríamos decir, en el umbral de una época que es además la nuestra. Sin embargo, no encierra en realidad nada nuevo ni que en el fondo pueda escandalizarnos: el crimen en la base de la fundación de la ciudad, la guerra como fundamento, el ensalzamiento y la soberanía del apabullamiento, del atropello sin remilgos y de la fuerza para la gestión de las cosas humanas y, de rebote, la presentación del impulso y la razón civilizatorios como achaque de invención y condescendencia hacia los más débiles en detrimento del privilegio de los poderosos, determinan, en efecto, nuestra historia, y dan lugar, de rebote, a la historia del esfuerzo de la invención y la invención del esfuerzo por salirse de ella, en la que desde luego también cabe la fascinación por aquel a quien le importa un bledo todo ese esfuerzo y se cisca en lo más sagrado. Una fascinación que, sin embargo,

la literatura y el arte tienen que elaborar con el suficiente talento y complejidad como para no ofrecernos productos de bajo coste como esos aventureros que no dejan de ser una especie de «santos de la inmoralidad»,⁴ de agentes del daño y el atropello a piñón fijo, un modelo a fin de cuentas negativo pero especular de los héroes moralizantes y edificantes. Tanto en uno como en otro caso, el lector acaba sumido en el agotamiento de la repetición y de esa falta de fuste que es la carencia de tensión moral, y sólo la espera de una barbaridad más bárbara puede acaso espabilar la atención, como ocurre, por mucho que se diga, en *Meridiano de sangre*, o por lo menos así lo ha visto este lector.

Pero es curioso que esa imaginación tan encantadamente recibida se plasme precisamente en el umbral de nuestro estrenado siglo. Y que la novela lo ponga de relieve narrativo de una forma, digamos, tan a pelo: con la recreación de la crueldad a secas, es decir, sin plantear conflicto ético de valor distinto a la constatación del nulo valor de la ética. La guerra pues, sin más, como el *juego definitivo*, como la más pura y ordálica *adivinación* y como supremo *destino*, y, en ella, el ejercicio de la crueldad como baza decisiva. La *valía del hombre* se rubrica así en el envite de la carta más alta: *el instante del duelo* en que se dirime si un hombre va a morir a manos de otro hombre o éste último a las de él. El fundamento de ese *valor* no son sino la astucia y la crueldad, la fuerza y las tretas y habilidades lo mismo que la falta de escrúpulos, de contemplaciones o residuos morales: nada tiene la menor *validez* ante el objetivo soberano de obtener a toda costa lo que se quiere y en el modo que sea, de realizar a todo trance una vo-

luntad, de imponer el temor y detentar el poder, de ser el primero en disparar: el sueño endiosado del todopoderoso es la práctica del juez Holden, el protagonista de *Meridiano de sangre*, encarnación del recurso de la ley a la práctica más brutal de la ilegalidad para su mantenimiento: «La guerra es Dios», se remacha.

Pero desde el punto de vista estético, ese aventurero es plano; su intrepidez a ultranza, propia de todo aventurero (qué aventurero hay que no posea un tesón de hierro), carece de aristas, de recovecos, de reversos. Su colosal voluntad de poder más allá de todo límite lo absolutiza todo, inspira sólo temor, nunca piedad; estupefacción, sí, pero nunca posibilidad de vincularse emotivamente a él, hasta el punto de que incluso la admiración del lector por su coraje o su destreza se desmorona de aburrimiento a medida que avanzan las páginas. La falta de toda *tensión ética* en una narración, tanto si ésta es literaria como si es cinematográfica, sólo tiene como salida su transformación en *tensión técnica*, esto es, un estricto ver si se *consigue* algo: atrapar a alguien, llegar a algún sitio, matar a quien sea por el medio que sea. Por sí sola, esa tensión técnica es poca cosa, por mucho artificio y refinamientos tecnológicos que se utilicen, y su reiteración acaba necesariamente por engatusar sólo a quienes aplacan aburrimiento con aburrimiento, o lo que es lo mismo –Novalis escribió que el tiempo nace con el aburrimiento–, a quienes matan el tiempo.

Dos decenios exactos antes de esa obra de Cormac McCarthy, en 1965 justamente, Ramón J. Sender publicó una novela de vaqueros que, si bien es verdad que no pasó inadvertida entre nosotros y siempre ha tenido sus lecto-

res, desde luego no ha contado con la recepción rendida y coral de la novela de Cormac McCarthy. Y es una pena porque, a mi modo de leer, *El bandido adolescente*,⁵ que así se llama su novela, es de mucha mayor calidad. De más fuste literario, de más complejidad, mejor escrita y a la vez, por si fuera poco, de mayor amenidad, que es lo que muchos –tal vez demasiados– buscan a secas y los demás desde luego no hacen ascos cuando la encuentran.

Sender –que llevaba medio siglo planteándose narrativamente una vez tras otra, en novelas de notable vigor narrativo, elaborada experiencia propia y no escasa enjundia especulativa, la cuestión a la que mas arriba hemos aludido, *la valía del hombre*, «el lugar de un hombre» en el mundo, el significado de la hombría– consigue plasmar en *El bandido adolescente* una narración más emparentada con la época clásica y pujante del *western* cinematográfico, donde el conflicto ético centra o da profundidad al desarrollo de la intriga, que con la degradación posterior del género, donde lo relevante acaba siendo sólo la acción por la acción, el resultado de una persecución o de un enfrentamiento por sí mismos y el mero espectáculo de la crueldad, elementos estos más cercanos a la novela de McCarthy.

Billy el Niño, que es el protagonista de la sorprendente novela de Sender –un autor demasiado orillado incluso en un país que da muchas veces en hacer del orillamiento de lo mejor de sí lo más relevante de su labor cultural–, es también, como el protagonista de Cormac McCarthy, un personaje extraordinariamente cruel. Desde su primera adolescencia –casi desde la niñez, podríamos decir sin

exagerar un ápice– mata y roba y asola. Su determinación, su intrepidez impertérrita y su experimentada habilidad no escurre nunca el bulto a ningún riesgo. Roba ganado, asola ranchos, atropella, se brinda al mejor postor y desde luego mata, mata cara a cara casi siempre y mata también por la espalda, mata a jueces y también a pobres diablos, y a indios como si se tratara de lagartijas. Pero su crueldad y su fuerza taimada no son soberanas absolutas como en el caso de McCarthy; son siempre fronteras, están siempre en la intemperie de una conciencia, al albur de otras luces. El espectáculo de la crueldad no tiene en Sender su meollo en sí mismo, su suficiencia literaria no consiste en su mera exposición como en McCarthy. Pero no es que Sender edulcore a su personaje, como dice Savater;⁶ antes y después de aventurero Billy es un ladrón, un matón de una catadura tantas veces repugnante al lector. Pero no es sólo eso ni es sólo la narración su despliegue técnico.

Sender, pese a las múltiples vicisitudes y evoluciones de su vida, mantuvo siempre en su fuero interno un rescoldo libertario del fuego anarquista de su juventud. Para la cultura ácrata, el bandido, el fuera de la ley, ha gozado siempre de amplias simpatías. Muchos anarquistas y organizaciones libertarias les dieron cobijo o buscaron su arrimo y, en su lucha contra lo establecido, los pudieron tener como modelos. Para Bakunin, el bandido era el verdadero revolucionario, el rebelde genuino, «un revolucionario sin frases exquisitas, sin retórica culta, irreconciliable, infatigable e indomable, un revolucionario popular y social, no político»⁷. El mundo de muchos expropiadores y guerrilleros anarquistas era «un mundo

en que los hombres son gobernados por la moralidad pura según el dictado de la conciencia», donde no hay «disciplina que no surja de la luz interior» ni «otro lazo social que la fraternidad y el amor».⁸ Ésa era su ingenuidad y su fuerza, valga la redundancia, su estímulo y su creencia, avinagrados y encorsetados luego en ideología. *El bandido adolescente* presenta ecos y huellas claros de esa cultura. A pesar de todo, a pesar de sus numerosos crímenes y fechorías, Billy el Niño se presenta al lector con todo el bagaje de la complejidad, del verdadero *pólemos*, de la guerra como fundamento, pero como fundamento moral o, mejor, dialéctico. Como se dice de él en la novela, Billy el Niño ha matado a muchos sin perder su buen crédito. Su buen crédito, su crédito popular y social, como diría Bakunin, deriva de su «luz interior», del «dictado de su conciencia», esto es, de su guerra interior, donde la moralidad e incluso la «moralidad pura» que veía Hobsbawm en los anarquistas no está de ninguna manera ausente.

En el temible protagonista de McCarthy, en cambio, la crueldad ha aniquilado al adversario dialéctico de la posible guerra interior, su luz está conculcada, y ya sólo queda la guerra exterior, la necesidad de exterminio que obedezca y prolongue al exterminio interior, una guerra literalmente sin cuartel, sin guarida interior. Por el contrario, y a pesar de sus maldades, el Billy el Niño de Sender es apreciado y no sólo temido; su maldad tiene resquicios, reversos, aristas, es en parte defensiva y no incompatible con la libertad; es una razón taimada y anticipatoria «en defensa de su vida o de su libertad», y «no lo digo para lamentarme ni tampoco para presumir».

La tensión fronteriza es el destino de la novela y del hombre en la novela de Sender, tensión entre el mal y el bien, entre la vileza y la nobleza de cada episodio, entre la madurez extrema y la adolescencia, también entre México y EE. UU., entre lo hispano y lo anglo (Billy, «el último defensor que hemos tenido los hombres de piel tostada contra los güeros que vienen del norte o del este con su pelo de panocha y ojos azules»). Billy el Niño empieza a matar por defender de una ofensa a su madre y de ahí arranca su vida fuera de la ley, una vida sin embargo que, si constata a diario el poder de la crueldad y la fuerza, es capaz también de enhebrarse a través de la convicción de que «hay valores más importantes que la muerte y la vida». En ese sentido toda la novela es un canto a la amistad, a la heroicidad de la amistad en un mundo hostil y a la vez, por paradójico que parezca, de la soledad. Como si sólo los verdaderamente solitarios fueran capaces de auténtica amistad, ésa que, entre otras cosas, sabe distinguir entre cómplices y amigos. Amistad y crueldad se trenzan con el sutil hilo de la lealtad a lo largo de toda la narración. El protagonista es por supuesto un bandido, un bandolero sanguinario, pero su mayor heroicidad, su más drástica intrepidez, no estriba en sus continuas aventuras y enfrentamientos a vida o muerte sino en su sentido de la amistad. Un sentido que le *vale* más crédito que sus mismas hazañas. La amistad es una heroicidad para el solitario, un pacto de sangre que exige una lealtad superior; por ella se cometen las mayores atrocidades, como el asesinato por la espalda a cargo de Billy de quien había traicionado a su «amigo mortal» y el posterior asesinato por parte de éste del *sheriff* que mató al final a Billy.

Pero la ley, a diferencia también de *Meridiano de sangre*, no está puesta en ridículo ni ninguneada sistemáticamente en *El bandido adolescente*, sino que está representada en la novela por un personaje a la altura heroica y desprendida de Billy, un *sheriff* valiente y honesto, el juez Garrett, cuya lealtad a la ley está también por encima de la vida y la muerte. Su amiga, en ese caso, su amiga cruel y mortal (porque morirá por serle leal) es la ley.

Hay, por terminar ya, un juego simbólico de extraordinario alcance que la novela de Sender nos propone, un juego de apertura simbólica según el cual Billy era como un *elefante blanco*, solitario y perturbador. El elefante es un animal que por «sus costumbres, su memoria, sus reacciones ante el peligro y su amor propio» está próximo al hombre, y el caso del elefante blanco de la India, que se cuenta en la novela, es además el caso de un elefante que sublevaba a los demás animales de la manada y «perturbaba demasiado», de modo que, por muy hermoso y admirable que fuera, se imponía acabar con él. Así lo había hecho en el pasado el hermano del mejor amigo de Billy el Niño, Mr. Tunstall, un hacendado de origen inglés cuya muerte vengará Billy. El mismo que había matado en la India al elefante blanco, y por los

mismos motivos, la vulneración de la ley, la perturbación del orden, promoverá al final la muerte del otro elefante blanco que era el bandido adolescente.

En una escena magnífica del mejor Sender, contada entre poemas y canciones y la más pura y escueta narración de hechos, de la que Sender es maestro, en una escena que es puro ejercicio de voces y contrapuntos, Billy morirá víctima de una emboscada el único día en que deja de ser un solitario y acude al reclamo gregario de la taberna. El elefante blanco también adolece de una querencia y aquellos a quienes asusta la lealtad a los valores más altos y el capricho de sus valedores tienen la ocasión, si su valentía e inteligencia está a la altura, de acabar con él, como hizo, y luego pagó con su vida, el juez Garrett, el *marshall* acribillado luego por el amigo mortal de Billy en *El bandido adolescente*, una novela de extraño valor –e impecable y sueltamente escrita– que es *un auténtico canto a la aventura de la amistad y la lealtad* (lealtad al amigo y lealtad al riesgo y a la vida) a la vez que lo es también de la valentía y la soledad; también de la frontera, del límite y su dialéctica. Pero, a diferencia de Cormac McCarthy, sin desdoro de la ley, siempre que esté a la altura.

NOTAS

¹ Savater, Fernando. *Libre Mente*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, p. 223.

² Savater, Fernando, *op. cit.*, p. 220.

³ McCarthy, Cormac. *Meridiano de sangre*, trad. Luis Murillo Fort, Barcelona, Debolsillo, 2010, p. 300

⁴ Savater, Fernando, *op. cit.*, p. 222.

⁵ Sender, Ramón J. *El bandido adolescente*, Barcelona, Destino, 1965.

⁶ Savater, Fernando, *op. cit.*, p. 227.

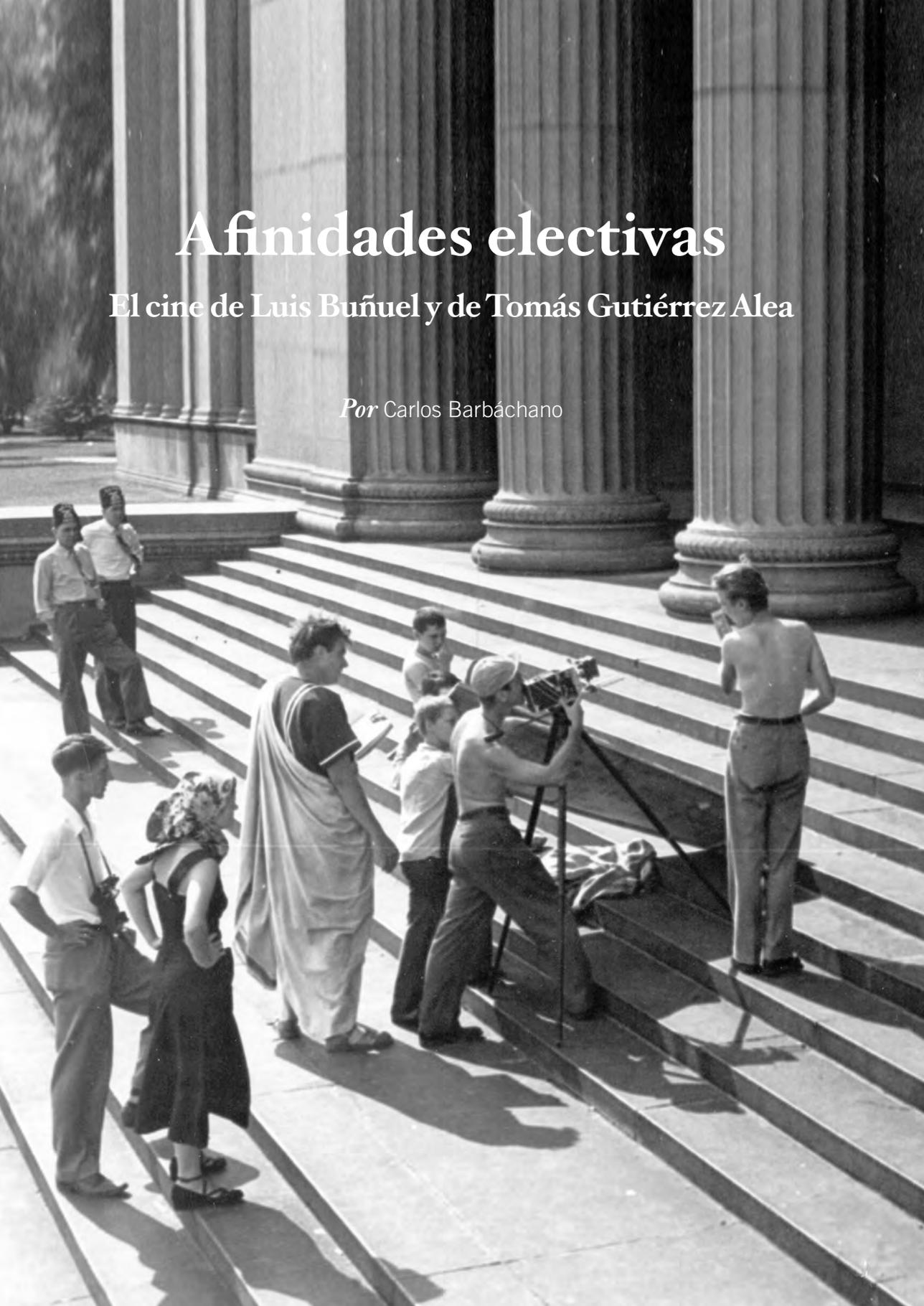
⁷ Citado en Hobsbawm, E. J. *Bandidos*, trad. de M. D. Folch y J. Sempere, Barcelona, Ariel, 1976, p. 139.

⁸ Hobsbawm, E. J. *Bandidos*, *op. cit.*, p. 145.

Afinidades electivas

El cine de Luis Buñuel y de Tomás Gutiérrez Alea

Por Carlos Barbáchano



DECLARADA EMPATÍA

Tomás Gutiérrez Alea, Titón para sus amigos,¹ dedica *Muerte de un burócrata* a sus directores favoritos, entre los que podemos encontrar a Bergman, Buñuel, Chaplin y Harold Lloyd. La película es muy fiel a sus dedicatorias, pues está trufada de guiños u homenajes cinematográficos. Ahora bien, puesto Titón en la tesitura de señalar a un director que le marcara de por vida, ese cineasta, sin lugar a dudas, respondería al nombre de Luis Buñuel. Así se lo confiesa a Roselind Paellinck en 1984: «Aprecio a muchos cineastas y también determinadas obras de algunos de ellos; pero, si debo escoger a los que más me han marcado, y para no hacer una lista demasiado extensa, debo mencionar a Buñuel, con quien me identifico de manera muy visceral, y, en el polo opuesto, a Godard; no disfruto su obra, pero es evidente que me marcó». Obsérvese, de entrada, como, al igual que siempre hizo Buñuel, opta por el término *cineasta*, la palabra que para ambos designa mejor su oficio. Cómo, además, su vínculo con el genio aragonés es visceral, orgánico. Poco después reconoce no sólo su marca sino su disfrute: «Buñuel me ha marcado, y también lo disfruto como personalidad, en un nivel afectivo. Reconozco que soy diferente a él; sin embargo, hay algo en medio de esa irreverencia y del carácter provocador de su obra en lo que advierto cierto candor, una cosa limpia con la que me identifico». Y cierra esta confesión con un curioso y significativo ejemplo: «Buñuel estuvo trabajando en los últimos años de su vida con Jean-Claude Carrière; ambos hicieron un guión que no se llegó a filmar, basado en una novela titulada *El monje*. Hace poco compré ese guión editado con ilustraciones hechas por Carrière,

y mira qué cosa tan curiosa: en muchas de ellas los personajes son curas tratados con irreverencia, y uno de esos dibujos es exactamente igual a otro mío de una época en la que, por cierto, también los curas solían ser mis personajes favoritos: es la representación bastante escueta de un sacerdote por debajo de cuya sotana sale el rabo del Diablo».²

Vamos a intentar exponer a continuación los rasgos comunes a ambos cineastas que considero más sobresalientes. Los rasgos diferenciales («Reconozco que soy diferente a él», señalaba Titón hace unas líneas; *hasta cierto punto*, diríamos nosotros, por utilizar una expresión bien cara a él, puesto que así titula una de sus últimas películas), basados sobre todo en lo que distingue sus personalidades (más coherente, la de TGA; en tanto que Buñuel era pura paradoja), serán analizados posteriormente.

EL DISCRETO ENCANTO DE LA PROGRESÍA

Ambos eran de procedencia burguesa y en su juventud se caracterizaron por su dispersión. Tocan muchas teclas antes de concretar su vocación cinematográfica. Buñuel intenta primero ser poeta; coquetea con las ciencias naturales, particularmente con la biología y sobre todo con la entomología; tantea una ingeniería; ávido lector, deportista y melómano, no sabe muy bien hacia dónde conducir sus facultades. Titón hace Derecho para no defraudar a sus padres pero sus intereses están en el dibujo, en la pintura, en la música, en la poesía. Ese común polifacetismo acaba conduciéndoles, como no podría ser de otra manera, a la síntesis de todas las artes. A los dos el cine se les presenta como una revelación a

la que dedicarán su vida.³ Grandes lectores, su amor por el cine irá parejo a su pasión por la lectura. Común en ellos será su actividad cineclubística, paso previo a su práctica cinematográfica, y la ejercen con pasión y similar entusiasmo. Buñuel, desde la Residencia de Estudiantes y otros foros, fundará el que probablemente va a ser el primer cineclub de España,⁴ introducirá con ello en nuestro país las vanguardias cinematográficas europeas y valorizará el cine mudo cómico norteamericano entre las minorías cultas. Titón, años más tarde, será uno de los promotores de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, la primera asociación que programará en Cuba un cine de calidad y de claro contenido social (las primeras películas neorrealistas, por ejemplo), un cine totalmente alejado por lo demás de los circuitos comerciales.

Otro curioso rasgo común lo constituyen sus primeros pasos profesionales en el cine. Titón se ocupará de la dirección técnica de producción en *Cine-Revista*, el noticiero publicístico que Manuel Barbachano Ponce (otro punto en común) crea en La Habana.⁵ Tras su explosiva trilogía surrealista inicial Buñuel ejercerá como productor ejecutivo de Filmófono, la emblemática productora republicana. En una u otra empresa intentarán crear, cada uno en su contexto, un cine eminentemente popular y no menos digno: Titón, a partir de su primer largometraje y aún más a partir de su segundo, la comedia *Las siete sillas*; Buñuel en su referida etapa como productor y en sus primeras películas mexicanas.

Hace un momento hemos señalado su procedencia burguesa: el padre de Buñuel, que casualmente hace su fortuna en Cuba, rico terrateniente aragonés; Titón procede de la pequeña burguesía cubana.

La burguesía, estrato social que conocen a la perfección, se convierte en centro temático de sus obras, implacables en su visión crítica y demoledora de la misma. Paradójicamente ese mismo origen burgués les permitirá ampliar su formación en el extranjero: Buñuel en París, donde entrará en contacto con la escuela surrealista tras realizar, con el apoyo económico de su madre, *Un chien andalou*, su pasaporte al éxito; Titón en Italia, donde se formará, al menos teóricamente como cineasta, en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma.

UNA MISMA POÉTICA

El cine de ambos persigue un mismo objetivo: transformar el mundo; cambiar la vida. Marx y Rimbaud como epicentro ideológico de su poética. Son conscientes de que tienen ante sí una empresa titánica, pero van a hacer lo posible por intentar transformar, como artistas, la realidad que les ha tocado vivir, por quitarnos de los ojos las legañas de la costumbre, por abrimos a nuevas lecturas de aquello que entendemos por realidad. Y ningún medio mejor para conseguirlo que el cine, en cuyo potencial expresivo creen firmemente. «Las posibilidades expresivas del espectáculo cinematográfico son inagotables. Dar con ellas y realizarlas son cosa de poetas», nos dice TGA en las primeras páginas de su manifiesto teórico fundamental, *Dialéctica del espectador*.⁶ Y Buñuel deja bien clara su postura en su excepcional conferencia *El cine, instrumento de poesía* al resaltar que el cine «es un arma maravillosa y peligrosa si la maneja un espíritu libre. Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto [...]». Parece inventado para expresar la vida subconsciente, que tan profundamente

penetra por sus raíces, la poesía [...], con todo lo que esa palabra pueda contener de sentido libertador, de subversión de la realidad, de umbral al mundo maravilloso del subconsciente, de inconformidad con la estrecha sociedad que nos rodea».⁷

Esa capacidad de descubrimiento y de subversión, esa capacidad poética del cine, pocas veces, sin embargo, se suele encontrar en nuestras pantallas. «En ninguna de las artes tradicionales existe una desproporción tan grande entre posibilidad y realización como en el cine», puntualiza Buñuel.⁸ La realidad y el deseo, por evocar el título emblemático del poemario de Cernuda. Titón, para quien el cine es un modo de vida, abundará en su *Dialéctica* en estas apreciaciones buñuelianas, incidiendo a su vez en el uso del cine como eficaz instrumento para operar en la conciencia del espectador, para activarla. «¿Debemos renunciar –se pregunta– a recursos –armas– que puedan resultar de alguna efectividad para poner a la conciencia espectadora en crisis consigo misma, es decir, en trance de transformarse, de desarrollarse, de no mantenerse cristalizada, esclerótica, pasiva, conforme, dormida irremediamente?».⁹

El escándalo en Buñuel está presente sobre todo en sus primeras realizaciones; luego, conforme compruebe que el escándalo va perdiendo fuerza como revulsivo social, su lugar será ocupado por un humor cada vez más refinado y sutil. El humor impregna también la obra de Titón, de *Las siete sillas* a *Guantanamo*. Su primera película, *Historias de la revolución*, rodada en 1960, a pocos meses del triunfo revolucionario, la considera más bien un encargo, un film necesario en ese momento histórico pero con el que no se identificará.

OBSESIONES Y MÉTODOS COMUNES
Son, los dos, cineastas marcados por obsesiones comunes: el estrechamiento de los límites entre el sueño y la realidad; su ataque y ridiculización de los valores burgueses; sus paralelas inquietudes éticas y sociales, entre ellas la manipulación de las conciencias por medio de la religión, que ambos denuncian; su afán por cambiar la vida, por mejorarla; su insobornable persecución de la ansiada y escurridiza libertad...

Ambos necesitan del concurso de escritores que colaboren con ellos en el proceso de escritura de la película, aunque personalmente asuman el resultado final del guión. No olvidemos que los dos cineastas son en el fondo artistas que han encontrado en el cine el medio ideal para materializar sus sueños. Las obras literarias de las que con frecuencia parten suelen estar vinculadas a sus obsesiones personales, y son mero pretexto a veces para desarrollar su rico mundo interior. Eso convierte sus adaptaciones cinematográficas de obras literarias en modélicas. Nunca son transcripciones literales de las obras de origen sino auténticas obras de creación que parecen haber sido expresamente ideadas para el cine. En algunas ocasiones, como sucede –pongamos por caso– en *Memoorias del subdesarrollo*, el propio novelista y coguionista con TGA de la adaptación cinematográfica, Edmundo Desnoes, retoma su novela y propone años después al lector una nueva versión del original en la que incorpora capítulos inspirados en la película. Varias adaptaciones cinematográficas de Buñuel basadas en obras literarias llegan para algunos analistas a superar en interés y profundidad los textos narrativos de los que parten, como sucede, por acudir sólo

a los ejemplos más significativos, en *Nazarín*, *Él*, *Journal d'une femme de chambre*, *Belle de jour* o *Tristana*.

Uno y otro solían prescindir de los guiones técnicos. Preferían ir al rodaje con apenas unas pocas señalizaciones de la puesta en escena, ya que otorgaban un papel decisivo al entorno y a las circunstancias del rodaje, e incluso al concurso del azar. Esa flexibilidad no quiere decir, en absoluto, que sus guiones no estuvieran bien trabajados; por el contrario, los dos eran enormemente meticulosos en sus respectivos procesos de escritura, no dudaban en dedicar meses e incluso años a la confección de sus textos hasta conseguir la versión definitiva.

La economía en el plano expresivo es otro de sus puntos comunes. Lo que se puede mostrar y/o sugerir en un solo plano no hay por qué hacerlo en media docena de tomas. Eran, al tiempo que rigurosos en su trabajo, cineastas intuitivos, abiertos, respetados y queridos por sus compañeros de rodaje. Son numerosos los testimonios de los colaboradores que consideraban un privilegio haber trabajado con ellos. Al Buñuel maduro se lo rifaban los productores porque siempre ahorrraba metros y tiempo de filmación y en consecuencia abarataba el coste final de la película. TGA procuraba también, incluso en un sistema de producción tan distinto, socializado, economizar los medios de los que disponía. Ambos lograron la difícil máxima de decir mucho con poco. Confiaban enormemente, por ejemplo, en las primeras tomas; aunque luego tuvieran que repetir el plano, muchas veces a petición de los actores, en la mesa de edición se solían quedar con la primera toma.

Ambos miman el trabajo del actor, que consideran la piedra fundamental del edificio cinematográfico. Buñuel posiblemente fuera más sobrio en este aspecto, confiando más en la profesionalidad del actor. Titón acostumbraba a dedicar mucho tiempo a los ensayos. Métodos aparte, los dos sabían que el éxito de la película dependía en buena medida del acierto en la elección de los intérpretes y de su rendimiento en el rodaje.

Los dos están fascinados por la capacidad expresiva del cine documental. TGA, con una interesante trayectoria paralela como documentalista, inserta con frecuencia fragmentos documentales (en ocasiones de su propia factura) en sus obras de ficción. Buñuel lo hace en menor medida pero le apasiona un género que hubiera querido cultivar más, como lo manifiesta en el texto que redactó para presentar *Tierra sin pan*,¹⁰ y con el que consiguió insertos tan memorables como los que aparecen en *La edad de oro*, *Tierra sin pan* o *Los olvidados*.

QUERENCIAS, AMORES, COMPROMISOS

Ambos aman la intertextualidad, los pequeños guiños u homenajes proliferan en sus películas: a otros cineastas (sobre todo, como se ha recordado, en el caso de Titón) y también a autores que han conformado su manera de ver el mundo (Gómez de la Serna, Fabre, Sade o Péret, entre otros, en Buñuel). Los dos adoraban el cine mudo cómico norteamericano, la comedia enloquecida de la *slapstick* de Mack Sennett y sus divertidísimos intérpretes, que pueblan *Muerte de un burócrata*, motivo de una de las sesiones más exitosas programadas por Buñuel en su trabajo cineclubístico.

Otro punto en común es la cantidad de proyectos que se quedaron en eso, en películas que nunca llegaron a hacer o que pasaron a otros realizadores, como sucedió con *El monje*, la ya mentada novela gótica de Lewis. Prácticamente igualan o superan en ambos casos sus respectivas filmografías. Algunos, como en el caso de *Tristana* o *Ese oscuro objeto de deseo*, en el caso de Buñuel, o *Guantanamera*, en el de Titón, pudieron afortunadamente llevarlos a cabo al final de su carrera.

Compañeros de viaje del Partido Comunista: pequeño y preferiblemente oculto periodo de militancia en el partido (puesto que Buñuel siempre lo negó) o intentos de militancia (Titón) por adquirir acaso más peso en los empeños emprendidos...; fieles colaboradores, los dos, de sus respectivos partidos. TGA, sin embargo, se manifestará mucho más críticamente con el Partido Comunista cubano. Buñuel no logró desprenderse hasta su vejez de la costra estalinista.

Mencionábamos al comienzo de estas líneas que sus personalidades eran distintas hasta cierto punto, pues –señalaba– sus caracteres se asemejaban bastante. Espíritus inconformes e irreverentes, temperamentos muy fuertes (pero tímidos, disciplinados, amantes de las rutinas), tenían un gran respeto por el tiempo, propio y ajeno (les irritaba la impuntualidad). El amor, casi pasión, por la madre es compartido, como su aversión a la prensa. Eran posesivos con sus parejas (Buñuel, un auténtico moro; Titón, más liberal, *malgré lui*).¹¹ Adoraban el frío y la nieve, en puro contraste con los países en los que habitaban. Les gustaban las bromas, los bromazos y los disfraces;¹² les atraía la magia, lo imprevisible, el misterio... Ambos

practicaron con éxito de jóvenes la hipnosis,¹³ lo que explica tal vez su capacidad de seducción en el trabajo, ya que sin ser realizadores autoritarios sus equipos de rodaje solían funcionar a las mil maravillas bajo su casi imperceptible mando.

LA REALIDAD Y EL DESEO

Ambos perderán la ilusión, al final de sus trayectorias, por esa capacidad de transformar el mundo que concedieron a lo largo de sus vidas a la política activa, al trabajo cultural en su caso. Para Titón el cine será –se ha dicho e insistimos en ello– un modo de vida, mucho más que un medio de vida.

Las ilusiones perdidas en Titón; el implacable pesimismo en Buñuel. Las últimas obras de TGA nos muestran, con todo, mayor esperanza en el futuro, en el papel redentor de la amistad (*Fresa y chocolate*) o del amor (final de *Guantanamera*). Sociedad, pues, en el fondo, perfectible. Ninguna esperanza, sin embargo, en el último Buñuel, que nos deja el sabor amargo de una sociedad que no tiene remedio, de un mundo que camina hacia su autodestrucción. Recuérdesse el final de *Ese oscuro objeto de deseo* o la totalidad de su último proyecto, *Agón*, del que nos dejó un magnífico, inquietante y premonitorio texto.¹⁴

Ese resquicio por donde penetra la luz que nos deja Titón en sus últimas películas destaca más si cabe entre tantas afinidades aludidas. Es una de las escasas diferencias que podemos establecer entre ambos cineastas. Optimismo final frente a la desolación buñueliana.

LO QUE LOS DIFERENCIA

TGA va a ser mucho más reflexivo que Buñuel. Pese a que no se consideraba un teórico, en su trayectoria surge

constantemente la teoría, la reflexión, la autocrítica. En Buñuel prima la praxis. Los textos que podríamos considerar teóricos de Buñuel se cuentan con los dedos de una mano: *El cine, instrumento de poesía*; el preámbulo de *Ilegible, hijo de flauta*, en el que abunda en las ideas clave ya mentadas en su famosa conferencia y, en parte, la ya aludida presentación que hizo en EE. UU. de *Las Hurdes* o *Tierra sin pan*, como allí se tituló (*Land without Bread*). Algún otro texto, como la interesante autobiografía que redactó en Los Ángeles, sus breves anotaciones a *Un chien andalou*, y, claro está, las alusiones que afectan a su obra –no muchas– en las memorias dictadas a Jean-Claude Carrière.¹⁵ En sus dos libros de entrevistas, el de Max Aub y en *Prohibido asomarse al interior* (título bien significativo), podemos encontrar declaraciones interesantes, especialmente en ese segundo libro, acerca de algunas de sus películas.¹⁶

Titón, por el contrario, nos deja un texto teórico fundamental, su *Dialéctica del espectador*, ejemplificado además con el extraordinario análisis que hace seguidamente de la película con la que más se identifica hasta aquel momento, *Memorias del subdesarrollo*. Gracias a Mirtha Ibarra, su viuda, y a Juan Antonio García Borrero, contamos además con el riquísimo material (correspondencia, documentos, informes, dibujos, poemas) editado bajo el título de *Volver sobre mis pasos*.¹⁷ Contamos asimismo con la ya mentada *Tomás Gutiérrez Alea: poesía y revolución*, una suerte de recopilación temática de su obra (hasta *Fresa y chocolate*), editada con rigor por José Antonio Évora a partir de los propios

textos de TGA, hasta entonces dispersos. Por último, hay que citar el libro de entrevistas de Silvia Oroz, *Los filmes que no filmé*, repleto de esclarecedoras revelaciones de TGA sobre su propia obra.¹⁸

A Buñuel, en resumen, no le gustaba demasiado hablar sobre su cine; Titón retoma con frecuencia sus obras para analizarlas a fondo y aprender de sus errores. Autocrítica y pedagogía al tiempo.

Ambos fueron marcados en su juventud por corrientes estéticas divergentes: Buñuel, como bien es sabido, por el surrealismo y TGA por el neorrealismo, movimiento que, salvo algunas excepciones, apenas interesaba a Buñuel¹⁹ y del que, sin embargo, recordando en 1977 su juventud romana el cineasta cubano declaraba: «El neorrealismo seguía siendo el movimiento más vital y yo me sentí, como tantos jóvenes que se acercaban entonces al cine, literalmente arrasado por esa tendencia».²⁰ Cuando el movimiento se convierte ya en fórmula (*Milagro en Milán*, *Dos centavos de esperanza*), deja de interesarle.²¹

En varias películas de Titón hallamos, por otra parte, toques surrealistas, ligados casi siempre al humor.

LA CIENCIA, LA RELIGIÓN Y LA MÚSICA

La ciencia también los separa. Buñuel confiaba en el misterio y desconfiaba de la ciencia: «La ciencia –confiesa en sus memorias– no me interesa. Me parece presuntuosa, analítica y superficial. Ignora el sueño, el azar, la risa, el sentimiento y la contradicción, cosas que me son preciosas».²² Titón confía en ella y sigue los pasos de Eisenstein, quien

propugna una síntesis de ciencia y arte, en un intento de unir la razón y el sentimiento. Contrapone, no obstante, ciencia, religión y progreso social: «Lo único que se opone al espíritu religioso con eficacia es el desarrollo del espíritu científico y, por supuesto, ya deja de tener peso allí donde se instaura una sociedad más justa».²³ TGA cree en la mejora social propiciada por el proceso revolucionario cubano, en una perfectibilidad social promovida por una ideología en la que confía hasta poco antes del final de su vida.

La religión es central en la obra de Buñuel. Él mismo es producto de una intensa educación (represión) religiosa que marcará posteriormente su vida: no concebirá, por ejemplo, erotismo sin cristianismo; lo prohibido, lo pecaminoso, redobla el placer.²⁴ A Titón, como a Buñuel, lo sagrado le promueve sentimientos contradictorios: por un lado ejerce sobre él cierta fascinación; por otro, tiene muy claro que la religión llega a constituir un instrumento de sometimiento de clase que frena el desarrollo social. En esto coincide con Buñuel, pero le separa, claro está, la traumática herencia del aragonés que, en su caso, pese a haberse educado en un medio burgués en el que la religión tenía una notable incidencia social, apenas le marca.²⁵

Buñuel abomina de la imagen del Dios injusto, vengador del Antiguo Testamento. La figura de Cristo, controvertida en él, es elemento diferencial para ambos: atrabiliaria en Buñuel (recuérdese la blasfema secuencia con que cierra *La edad de oro*) o risueña en otras ocasiones (el Cristo riente que aparece tras una de las manchas de *Una jirafa* o el

muy risueño de *La vía láctea*), es muy apreciada por Titón, quien ve en Cristo «algo infinitamente grande y bello». Nos recuerda, a este respecto, su violencia hacia los mercaderes que profanaban el templo, su odio a la hipocresía, su prédica de la humildad y su ascensión del dolor humano. Para Titón es un precomunista, un visionario.²⁶

Buñuel amaba la soledad, con tal de que un amigo viniera «de vez en cuando a hablarme de ella»; por el contrario, TGA eran incapaz de vivir solo.²⁷

Pese a relacionarse habitualmente con pintores, Buñuel, como testimonia su amigo Joaquín Peinado a Max Aub, no era muy sensible a la pintura. Sin embargo, llegó a ser un notable fotógrafo, en la línea del gran Álvarez Bravo. Titón desde niño había tenido predisposición por el dibujo y la pintura, que siguió cultivando ya adulto, aun reconociendo que no era «muy brillante».²⁸

La música, por último, los une y los separa. Los une su común melomanía. TGA estudia piano e incluso lo practica. Buñuel toca de joven el violín y ama con pasión la música. Lamentará por ello enormemente la pérdida de casi todo el oído, que no le permitió disfrutar en su vejez de uno de los pocos consuelos que le ofrecía la vida. Los separa el uso de la música en el cine, pues, salvo en su primera etapa, Buñuel prescindía de ella, excepto de lo que se entiende como música objetiva (la que viene dada por la propia acción de la película). Titón nunca dejará de usar música al considerarla como parte orgánica de ese todo que es el film. Incluso prefiere comenzar el rodaje conociendo previamente los rasgos generales de lo que va a ser la banda sonora. Su correspondencia con Leo Brower, su

compositor de cabecera, es en ese aspecto esclarecedora.²⁹

Estos serían, a grandes rasgos, los puntos de encuentro y desencuentro entre

ambos cineastas. Los dos –y puede que esa sea la mejor conclusión– contribuyeron con sus singulares y empáticas obras a enriquecer los valores sociales y artísticos del cine.

NOTAS

¹ A lo largo de este trabajo lo llamaremos por su nombre, apodo y también por sus siglas, TGA.

² Revista *Resumen*, Caracas, 29 de enero de 1984. Entrevista citada en *Tomás Gutiérrez Alea: poesía y revolución*, compilación de textos de Titón editada por José Antonio Évora. Festival de cine de Huesca-ICI-Gobierno de Aragón, 1994, pág. 21.

El monje, la novela gótica de Matthew Lewis, tan apreciada por los surrealistas, acabaría llevándola al cine Ado Kyrrou, autor de uno de los primeros estudios panorámicos sobre la vida y obra del cineasta aragonés (*Luis Buñuel*, Seghers, París, 1970).

Titón tendrá también en gran estima a Jean-Claude Carrière, excelente guionista y el último colaborador de Buñuel, con quien en su madurez colaborará en el proyecto *Une femme sainte*, con Hanna Schygulla como protagonista.

³ Buñuel confiesa en sus memorias: «Fue al ver *Der müde Tod* cuando comprendí sin la menor duda que yo quería hacer cine [...]. Algo que había en aquella película me conmovió profundamente, iluminando mi vida» (*Mi último suspiro*, Debolsillo, Barcelona, 2012, pág. 110). Se refiere a la película *Las tres lucas o La muerte cansada* (1921), por aludir al título original, del gran director alemán Fritz Lang.

En el caso de TGA fue la lectura del libro del famoso cineasta soviético Sergei Mijailovich Eisenstein lo que le impulsó definitivamente hacia el cine: «Uno de los momentos inolvidables en los que se va determinando la propia vocación fue para mí el encuentro con *El sentido del cine*, de S. M. Eisenstein [...]. Fue para mí un libro decisivo» («Hablan los cineastas», encuesta de la revista *América Latina*, Moscú, número 4 de 1977, págs. 176-177).

El sentido del cine fue editado en España por siglo XXI en 1970.

⁴ El Cineclub Español, que funda junto a Giménez Caballero y César M. Arconada, ofrecerá 21 sesiones, muy bien programadas, en tres temporadas (los cineastas soviéticos, la reconsideración de los mejores cómicos norteamericanos del cine silente y los primeros grandes documentalistas), sesiones presentadas además por la flor y nata de la intelectualidad española.

⁵ Manuel Barbachano Ponce fue asimismo productor de *Nazarín* y estuvo a punto de patrocinar otros proyectos de Buñuel; entre ellos, *llegible, hijo de flauta*, probablemente el más deseado de entre los films que no pudo realizar.

Varios fueron a su vez los proyectos que Titón planeaba llevar a cabo con Barbachano Ponce; entre ellos, las adaptaciones cinematográficas de algunas novelas de Alejo Carpentier (*El reino de este mundo*, *El camino de Santiago* y *El arpa y la sombra*). *Los pasos perdidos* fue también otro proyecto acariciado por el cineasta, pero a través de otras vías de producción.

⁶ *Dialéctica del espectador*, pág. 37, en *Tomás Gutiérrez Alea: poesía y revolución*, vide nota 2.

⁷ *Luis Buñuel: obra literaria*, edición de Agustín Sánchez Vidal, Ed. Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1982, págs., 183-185.

⁸ *Ibidem*, pág. 183.

⁹ *Poesía y revolución*, pág. 83.

¹⁰ Texto que leyó, como presentación de su película, en el Mac-Millan Academic Theatre el 18 de marzo de 1940 bajo el patrocinio del Instituto de Artes y Ciencias de la Universidad de Columbia en Nueva York.

¹¹ Las memorias de Buñuel *Mi último suspiro*, transcritas por Jean-Claude Carrière, están dedicadas a Jeanne Rucar («Mi mujer, mi compañera»). Fallecido ya el cineasta, aparece *Memorias de una mujer sin piano*, los recuerdos de la paciente Jeanne a lo largo de toda una vida a su lado, la cara oculta –y, sin embargo, amorosa– de las memorias de su marido (Alianza Editorial, Madrid, 1990). Una decena de años después de la muerte de Titón aparecerá *Volver sobre mis pasos*, una extraordinaria selección del epistolario del cineasta preparada por Mirtha Ibarra, su muy querida compañera (Ediciones Autor, Madrid, 2007).

¹² Sus amigos solían ser las víctimas más frecuentes de su acendrado sentido del humor. El anecdotario de los bromazos del joven Buñuel es inagotable, aunque con la edad tampoco desaparece. En una pausa del rodaje de *Tristana*, por recordar un ejemplo memorable que nos relata en sus memorias, Buñuel y Fernando Rey están tomando café en una terraza de la plaza de Zocodover en Toledo y cada pocos minutos un joven se acerca respetuoso a la mesa y solicita un autógrafo a don Luis. Fernando Rey, al cabo de un rato, perplejo, no entiende cómo a él –actor famoso– nadie se le acerca: alguien de producción había ido a un colegio cercano y acordado con varios alumnos la broma... Descubierta la treta, estallan en risas (Op. Cit., pág. 314). Proverbial fue también su afición a disfrazarse de cura, monja o militar. Titón a su vez nunca abandonó su sentido del humor, incluso en sus últimos años, enfermo de un cáncer que no le impidió realizar sus dos últimas películas, prodigaba sus bromazos. Y precisamente su amigo Juan Carlos Tabío, codirector de *Fresa y chocolate* y *Guantanamera*, solía ser el blanco de las travesuras del maestro.

¹³ Ambos participaban curiosamente de esa facultad tan singular. En sus memorias Buñuel dedicada tres páginas a sus poderes hipnóticos, que ejercía en la Residencia de Estudiantes y en los prostíbulos que frecuentaba en su juventud (Op. Cit., págs., 84-86). A su vez, Mirtha Aguirre, en unas páginas memorables que siguen al epistolario, nos cuenta cómo el joven Titón solía hipnotizar a su primo y a algunos amigos (Op. Cit., pág. 377).

¹⁴ *Agón* se editó en 1995 en la colección *Luis Buñuel* del Instituto de Estudios Turolesens, dirigida con mimo por Pedro Cristian García Buñuel, el hijo de Conchita, la hermana dilecta del cineasta. Dicha edición contó con la colaboración de Jean-Claude Carrière, quien tiene además en esa misma colección un hermoso libro de dibujos dedicado al cineasta (*Buñuel x Carrière: cuaderno de dibujo*, Teruel, 2001).

¹⁵ La primera edición de sus memorias, *Mon dernier soupir*, la publicó Robert Laffont en 1982, un año antes de la muerte del cineasta. Ian Gibson, en su reciente biografía de Buñuel (Agui-

lar, Madrid, 2013), lamenta la incorrecta traducción del original francés: *Mi último aliento*, por ejemplo, hubiera dado más en el clavo, pues se nos hace difícil hacernos a la idea de un Buñuel suspirante, incluso en el lecho de muerte. Carlos Fuentes, años antes y por otros motivos, también lamentaba la inoportunidad de ese título.

«Notes on the making of *Un chien andalou*» aparecen en el volumen *Art in Cinema*, San Francisco Museum of Art, Frank Stauffacher Editor, 1967.

En cuanto a la mentada autobiografía consta de una treintena de folios y la preparé en Los Ángeles en 1939 por consejo de su amiga Iris Barry, quien finalmente le consiguió un puesto en la sección de cine del MOMA (Museo de Arte Moderno de Nueva York), depositario, por cierto, del original *Auto-Biography of Luis Buñuel*.

¹⁶ *Conversaciones con Buñuel*, de Max Aub, aparece en 1985 en Madrid (Aguilar), en edición, llena de imprecisiones y erratas, a cargo del yerno del escritor Federico Álvarez. Las *Conversaciones* van seguidas de 45 interesantes entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta. Afortunadamente contamos con una nueva edición, aunque distinta (porque no aparecen las entrevistas complementarias pero sí un interesante conjunto de artículos y ensayos de Aub sobre Buñuel y las vanguardias), que responde al título original del proyecto, *Max Aub: novela*, recién editada por Cuadernos del Vigía (Granada, 2013, edición de Carmen Peyre). La primera edición de *Luis Buñuel: prohibido asomarse al interior*, la recopilación de las entrevistas de José de la Colina y Tomás Pérez Turrent con el cineasta, es la de Joaquín Mortiz / Planeta, México, 1986. *Prohibido asomarse al interior* fue uno de los primeros títulos que se pensó para *Un chien andalou*, ingeniosa alusión al «Prohibido asomarse al exterior» que figuraba en las ventanillas de los trenes franceses.

¹⁷ Vide nota 11.

¹⁸ *Tomás Gutiérrez Alea: los filmes que no filmé*, La Habana, Ediciones Unión, 1989.

¹⁹ «El neorealismo, sin embargo, salvo excepciones, nunca me ha interesado», declaraba a Juan Cobos y Gonzalo Sebastián de Erice en «Encuentro con Buñuel» (*Griffith*, n.º 1, octubre 1965, pág. 16). La excepción más notable fue Vittorio De Sica, director con el que simpatizaba y del que le gustaban mucho *El limpiabotas*, *Umberto D* y *Ladrón de bicicletas* (*Mi último suspiro*, pág. 286).

²⁰ «Hablan los cineastas», vide nota 3.

²¹ Oroz, pág. 24

²² Op. Cit., pág. 222.

²³ *Cine Cubano*, núms. 89-90, 1979.

²⁴ Buñuel nos confiesa en sus memorias: «Sólo a los sesenta o sesenta y cinco años de edad comprendí y acepté plenamente la inocencia de la imaginación. Necesité todo ese tiempo para admitir que lo que sucedía en mi cabeza no concernía a nadie más que a mí, que en manera alguna se trataba de lo que se llamaba «malos pensamientos», en manera alguna de un pecado, y que había que dejar ir a mi imaginación, aun cruenta y degenerada, adonde buenamente quisiera» (Op. Cit., pág. 222).

²⁵ En la citada entrevista con Paellinck declaraba: «A pesar de que yo no estudié en colegios religiosos –pero en mi casa sí recibí una educación católica, aunque no tan rigurosa como en otras familias cubanas–, siempre tuve mucha inquietud por conocer la religión y también sentí fascinación por ese mundo.

Al mismo tiempo, era muy irreverente ante toda esa solemnidad, y creo que es exactamente eso mismo lo que encuentro en Buñuel» (Op. Cit., pág. 21).

²⁶ «No siempre fui cineasta», en *Poesía y revolución*, págs. 16-18.

²⁶ En el divertido capítulo de sus memorias titulado *A favor y en contra*, aparece su genial frase: «Amo la soledad, con tal de que un amigo venga de vez en cuando a hablarme de ella» (Op. cit., 292). Titón, comenta Mirtha Ibarra, «tenía serios problemas con la soledad. Se manifestaron en nuestra relación y se acentuaron con el tiempo por la necesidad de tenerme siempre cerca» (Op. Cit., pág. 373).

²⁸ Joaquín Peinado, pintor de la escuela de París e íntimo de Luis, declaraba en diálogo con Max Aub tras mostrarse admirado por los conocimientos musicales de su amigo:

«–Mira, sobre la pintura nunca lo he visto muy aficionado. Me pareció siempre un hombre negado, en cierto modo, no tenía esa sensibilidad ni esa atracción; porque venía a nuestros talleres, pero la pintura no le interesaba [...]. Y luego resulta también que tiene un gran sentido plástico, ¿verdad?, en su obra cinematográfica. No sé. ¿Tú qué opinas?

–No, yo creo que Luis va a una cosa funcional en sus películas y que la misma función le da la posibilidad de lograr una belleza que no tiene, en el fondo, nada que ver con la representación que de hecho es la pintura.

–Así lo creo yo» (Op. Cit., p. 350-351).

Titón en «No siempre fui cineasta» nos dice que «desde niño había mostrado vocación por la pintura, por la música y por la poesía, sucesivamente. En ninguno de los tres campos resulté muy brillante. Sin embargo, no podía renunciar a ninguno de ellos» (*Poesía y revolución*, pág. 14). Y Mirtha Ibarra comenta que la «pintura y el dibujo también atrajeron su atención durante varios años, pero sentía que no se liberaba totalmente cuando tenía el pincel en sus manos y esto lo entristecía sobremanera. El censor que llevaba dentro lo mutilaba. El cine le permitió transitar y aunar todas aquellas otras manifestaciones artísticas que le atraían desde su juventud» (Op. Cit., pág. 372).

²⁹ En carta del 13 de mayo de 1957 escribe Buñuel a Juan Larrrea, autor del relato original del acariciado proyecto *Ilegible, hijo de flauta*: «En cuanto a la música..., detesto la que sirve para subrayar o reforzar la imagen o la que pone temas a personajes y sentimientos. Estoy totalmente contra toda clase de acompañamiento o ilustración musical y esto podrías comprobarlo viendo mis últimos films en donde *no hay música*. En cambio es lógica cuando forma parte de la acción fílmica. Por ejemplo: alguien entra en un cabaret en donde están tocando un tango. En ese caso viva el tango porque es un elemento más del film y no un truco torpemente *artístico*» (*Ilegible, hijo de flauta*, edición de Gabriele Morelli, Renacimiento - Instituto de Estudios Turolenses, 2007, pág. 39).

En el punto opuesto está TGA, quien cuando está preparando *Los sobrevivientes*, por ejemplo, informa a Leo Brower de que ha compuesto «un gráfico de la estructura de la película en el que aparecen sinópticamente expuestos algunos elementos que inciden más o menos directamente sobre la concepción de la música y su distribución a lo largo de la película. Por supuesto el gráfico es un complemento del guión –que está aún en fase de borrador y que vamos concretando sobre la marcha–, pero pienso que puede constituir un valioso instrumento de trabajo» (*Volver sobre mis pasos*, pág. 236).



► Biblioteca Joanina, Coimbra, João Carvalho Ferreira, 1717-1728



Philip Larkin:

Antología poética

Edición de Damià Alou

Cátedra, Letras Universales, Madrid, 2016

232 páginas, 16.50 €



Larkin: una poética de la modestia

Por ÁLVARO VALVERDE

La obra del poeta inglés Philip Larkin (Coventry, 1922 - Hull, 1985) ha tenido una gradual pero completa recepción en España. En 1990 apareció en Lumen su libro *Ventanas altas*, en traducción de Marcelo Cohen; en 1991 Pre-Textos editó *Un engaño menor*, en versión de Álvaro García; en 1998 le tocó el turno a su ópera prima *El barco del norte*, traducida para Acuarela Libros por Jesús Llorente Sanjuán; y en 2007 Damià Alou, también en Lumen, dio a la luz su traducción de *Las bodas de Pentecostés*. Ya en 2014, la editorial barcelonesa lanzaba la *Poesía reunida* y de la edición se ocupó de nuevo Alou, que es el responsable de la *Antología poética* que publica ahora Cátedra en su canónica colección Letras Universales. A esta bibliografía sólo cabe añadir otro florilegio: *Poemas suel-*

tos (1964-1984), obra de Valentín Carcelén, que apareció en la Diputación de Albacete allá por 1995.

Aunque a los (pocos) lectores de poesía no les pasó desapercibida la de Larkin (que ha contado, cabe añadir, con traductores de fuste), la aparición de la *Poesía reunida* propició un feliz e inesperado *succès d'estime*.

Alou, en su espléndido prólogo –un genuino, informado y completísimo ensayo sobre la poesía del inglés– explica que una de las razones que le llevaron a abordar esta recopilación, más allá de aportar «un volumen donde se compendie lo más esencial de Larkin», era la de incorporar veinte poemas inéditos. Ha utilizado para ello dos ediciones: *The Complete Poems*, de Burnett, y

Collected Poems, de Thwaite, las dos publicadas por Faber and Faber.

Tras un esbozo biográfico, Alou divide su brillante y didáctica introducción (un sesgo muy oportuno si tenemos en cuenta la colección en la que sale) en distintos capítulos, «once apartados temáticos», tantos como los que usa para agrupar los poemas seleccionados. A saber: «Poética», «La creación del personaje poético», «Epifanías», «El viaje», «Sabiduría popular», «Retratos», «Amor y sexo», «La soledad», «La vejez y la muerte», «Una rebeldía y su retracción» y «Vida animal».

Cuatro libros componen en rigor la obra poética completa de Larkin. Sus títulos, según Alou: *El barco del norte* (1945), *Engaños* (1955), *Las bodas de Pentecostés* (1964) y *Ventanales* (1974). Los dos últimos se publicaron en Faber and Faber, la que sería ya para siempre su editorial, en cuyo catálogo figuran las compilaciones reunidas y completas de sus versos citadas con anterioridad. A estos títulos habrá que sumar *XX Poems* (1951).

Si bien cada lector puede optar por el método que más le convenga, uno ha elegido el de ir del capítulo del prólogo al de los versos incluidos en el mismo apartado, en la segunda parte de la antología. Para que se hagan una idea, el análisis va de la página 9 a la 107 y los poemas, de la 119 a la 222. Téngase en cuenta, además, que la muestra no es bilingüe.

Hijo de un fascista pronazi aficionado a la literatura y de una mujer, suponemos, anodina, con una hermana diez años mayor, Larkin, un niño tartamudo y con voz de pito, no mostró nunca sentimientos a favor de la familia, del matrimonio y, menos aún, de los hijos, que nunca quiso tener. De su infancia, como de todo lo concerniente

a su vida –su poesía es autobiográfica–, da cuenta en sus poemas. En «Recuerdo, recuerdo», pongo por caso, o en «Sean estos los versos». Mantuvo, eso sí, numerosas relaciones sentimentales, pero el ejemplo de sus padres y de su complicada convivencia le disuadieron para siempre, ya digo, de cualquier tipo de contrato o responsabilidad ajena a su particular egoísmo.

Apegado a su país natal («Odio estar en el extranjero»), hoy sería un firme partidario del *bretxit*. Hombre tímido y retraído, se formó en la Universidad de Oxford (donde entabló una firme amistad con Kingsley Amis) y ejerció de bibliotecario en la de Hull, tras pasar por Wellington y Belfast. Fue un gran bebedor.

Se le relaciona con el grupo de escritores conocido como The Movement. Amante del *jazz* (al que dedicó un libro compuesto por piezas sobre el género musical, *All What Jazz*), su ópera prima fue una novela: *Jill*, que como el resto de su prosa está publicada en castellano. El punto de inflexión que marca definitivamente su interés por la poesía, elegida como manera de expresarse a sí mismo y como método de conocimiento, coincide con el hallazgo de la de Thomas Hardy, un novelista que, cosa rara, devino poeta al final de su vida. Elegirlo como maestro da al lector, al menos a quien conozca sus poemas, pistas seguras sobre el tipo de poesía que Larkin escribió y sobre cuál fue su poética. La de la modestia, como la define certeramente Alou.

Esta poética nace contra la de otros contemporáneos suyos: Eliot, Auden, Pound y Hughes. Si al primero, a pesar de todo, lo admiraba, al último lo odiaba. Su aversión era contra la modernidad, el *Modernism* anglosajón. «Prefería centrar su poesía –sostiene Alou– en los hechos observables, en

una suerte de fenomenología comentada». Le interesaba «la verdad» y, por eso, hay una gran coherencia entre su vida y su obra.

Si seguimos al editor, estamos ante una poesía «realista» en la que «cabén todos los tonos del gris». Que no prescinde de la Belleza, que reside «en la verdad de la experiencia relatada».

Larkin aspiró a ser un poeta «comprendido y compartido». Para el hombre corriente, que él mismo fue. Y lo consiguió: de *Ventanales* vendió, al salir, 20.000 ejemplares. Fue un poeta «visible» en la sociedad de su tiempo. Andrew Motion, su biógrafo (es una pena que no contemos con una traducción de *Philip Larkin, A Writer's Life*), explicó que tenía el deseo de «crear un nuevo lenguaje para sí mismo». Bayley, por su parte, habla de «poemas-relato»: «Que el poema mismo relate el proceso mediante el cual el autor llega a esa verdad». Betjeman se centra en la emoción: «La poesía es algo emocional, más que intelectual o moral». «Emoción vivida». «Metro y rima intensifican esa emoción». Larkin nunca la perdió de vista y su traductor tampoco.

En el tono, «franco y natural», se resalta una «oralidad deliberada». La suya es una «poesía de lo cotidiano», según Pujals, que se relaciona «con las vivencias diarias».

Alou destaca los siguientes rasgos estilísticos: «La cautivadora precisión con la que capta la sensación física de la vida en Inglaterra»; la «curiosa mezcla de fluida oralidad y estructura muy marcada», su «inmensa habilidad métrica» y «su desenvoltura idiomática tan espontánea y personal»; cierto simbolismo, un «intento de expresar lo inconcreto» siempre en el «aquí» (una palabra clave de su poesía, repetida muchas veces para situar la ac-

ción); la teatralización –voces, diálogos, frases hechas y anónimas frente a citas cultas–, tal vez porque, como dijo Bajtín, todo escritor es un «dramaturgo» y el poema, una suerte de «representación»; ya que no cree en la tradición, cada uno expresa «su propio universo exclusivo y recién creado»; la trascendencia; y el humor, el ácido ante todo, aunque Larkin se consideraba divertido.

Si seguimos el recorrido temático de la antología, que, ya dijimos, se corresponde con los poemas seleccionados en cada parte, está en primer lugar «Poética». Consta de tres poemas. Uno, «Modestias». Se aprecia, lección aprendida de Hardy, «una poética del detalle». De palabras sencillas para «aclarar el mundo».

En la segunda, donde encontramos poemas esenciales como el citado «Recuerdo, recuerdo...» o «Dockery e hijo», se halla la «búsqueda de una identidad», de una voz propia. No en vano, como dijo Booth, su obra –y antes nosotros– es «fundamentalmente autobiográfica». Y una constante: «la muerte infatigable». En «Albada», un poema sobre ese vital asunto, leemos: «La vida primero es tedio, luego miedo».

En la tercera, la «Epifanía». El poema como «instantánea». Como exacto momento de gozo. Tal en «Ventanales»: «Y más allá, el aire de un azul intenso, que muestra / nada, y está en ninguna parte, y es infinito».

La cuarta alude al viaje, a cómo Larkin «transmuta [...] el pensamiento en experiencia, en realidad viva». Y ahí, «Las bodas de Pentecostés».

La quinta evoca a la inteligencia, más que al sentido común, a la sencillez de pensamientos que perduran. «Simplicidad», dice Alou. En «Días», por ejemplo.

«Retratos», la sexta, habla del otoño («Madre, verano, yo»), su estación preferida, lo que no deja de ser una poética. Y de «Mr. Bleaney», un «hombre gris» y de buen conformar. «Somos tal como vivimos». Y el «eremita de Hull» era «amigo de sus lectores», comenta Motion.

«Amor y sexo» reúne nueve poemas y es la parte más extensa de la muestra. El del amor y el sexo es un tema prioritario en su obra. «Lo que sobrevivirá a nosotros es el amor», escribió en «Engaños». Se aprecian sus intensos monólogos. ¿Los de un misógino? Larkin vivió en la época de los Beatles, en medio de aquella revolución sexual que cambió el mundo. Tuvo amantes, no esposa o esposas. Y siempre recomendó, insistentemente, no tener hijos. No es extraño que la octava sección se titule «La soledad».

A «La vejez y la muerte» se dedica la novena parte. Se enfrenta a ésta «sin paliativos». Nada ve de positivo en una u otra. Ya desde la veintena se veía en decadencia. En «Peonzas» nos recuerda que «nacer ya es morir». Brownjohn se refirió a «la compasiva precisión con que se observan las cosas *sin* esperanza». «Ya lo averiguaremos», dijo Larkin.

El sapo de la cubierta, escultura caricaturesca que se expuso en un festival que le dedicaron en Kingston upon Hull en 2010, tiene que ver con los poemas «Sapo» y «Regreso del sapo», recogidos en la décima parte, «Rebeldía y retracción»; no tanto una metáfora como una «analogía extendida» (Lodge). El *sapo* del trabajo, por ejemplo. Buena muestra de su humor negro.

En la undécima, por fin, siete poemas sobre animales. «Larkin ve en el mundo animal un microcosmos de la vida de los hombres». «Aprender es sufrir».

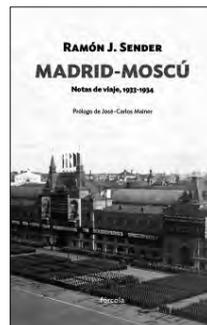
A pesar de que Larkin no creía en la traducción y en la literatura universal, me temo que sus poemas han trascendido el límite de sus amadas islas británicas. A estas alturas, ni siquiera Bloom pondría en reserva su paso a la historia literaria. Para él la poesía era «como intentar recordar una melodía que has olvidado». No se me ocurre una manera mejor de introducirse en ella y conocerla que mediante el uso y disfrute de esta modélica antología. Para los que vuelven a Larkin, bien está recordar su importancia en la vida corriente de cualquiera al que le guste leer.

Ramón Sender:

Madrid-Moscú: notas de viaje, 1933-1934

Fórcola, Madrid, 2017

285 páginas, 24.50 €



Veladas revolucionarias

Por JUAN ÁNGEL JURISTO

Estamos muy lejos de las pulsiones que llevaron a tratar a Joseph de Maistre su particular visión de la condición humana y trasladarla a la capital rusa de entonces en *Las veladas de San Petersburgo*, aunque algo más cerca del *Voyage en Russie* de Alejandro Dumas padre. Y esto gracias a que en 1838 Stendhal creó un neologismo en *Mémoires d'un touriste*, aunque los ingleses ya estaban cansados de serlo desde el siglo XVIII y hacía cuatro años que Thomas Cook había inventado el primer viaje organizado por agencia, que hizo fortuna en Francia. A partir de aquí la literatura de viajes a Rusia se convirtió –como poco antes sucedió con España con la condesa d'Aulnoy, que inventa la literatura de viajes como género en fecha tan temprana co-

mo 1681– en una moda que, cómo no, tuvo sus grandes momentos de éxito de ventas, como *Lettres d'une peruvienne*, que madame de Grafigny publicó en Ginebra en 1777 –y del que celosamente guardo un ejemplar que perteneció a André Gide– y aprovechó muy bien Théophile Gautier (no perdía hilo de la misma), que no hizo ascos a publicar un viaje a Rusia un tanto *raté*, muy distinto de las concienzudas notas que tomaba su homólogo alemán August von Kotzebue sobre el mismo país e, incluso, de las anotaciones prolijas y acertadas de paisanas suyas que visitaron Rusia, como madame de Staël o Vigée Lebrun o madame Stanislas Meunier o Thérèse Blanc, traductora de novelas americanas que hizo un extenso recorrido por tierras ucranianas.

El XIX, pues, tuvo en la literatura de viajes al Far West, Estados Unidos, y al Far East, Rusia, su fantasmagoría exótica de la utopía en tierras vírgenes, con su irónica vertiente, como los deliciosos textos que sobre América escribieron Robert Louis Stevenson u Oscar Wilde. En el XX sucedió lo mismo, salvo que ahora ese exotismo se había transmutado en una fascinación por el maquinismo, Nueva York, o la utopía social, la Revolución de Octubre y el nacimiento de una nueva nación, la URSS. Son legión los libros que entre los años veinte y el comienzo de la II Guerra Mundial se escribieron sobre Nueva York, entre ellos el clásico y flojo libro de Paul Morand o los llenos de gracia de nuestro paisano Julio Camba, pero los de la URSS sobresalen porque, en el fondo, se estaba cuestionando todo un modo moral de existencia. Stefan Zweig y André Gide escribieron sobre sus viajes a la URSS y aún hoy es de agradecer que el autor de *Las cavas del Vaticano*, que en el fondo prefería viajar al África negra, no se conformara con la propaganda oficial del régimen y cuestionara ese paraíso en la tierra que se le presentaba. Tengo para mí que los viajes de aquellos años a la URSS, que todo el que se preciase hacía para luego publicar sus experiencias en forma de libro, decantaban no poco la postura que después adoptarían en las circunstancias terribles de las purgas, del asesinato de Trotski, del Tratado de No Agresión nazi-soviético y, luego, la invasión alemana de la propia URSS. ¿Excepciones? Las hubo, pero la mayoría de escritores famosos o periodistas aguerridos viajaban a la URSS para dar su particular visión de la cosa, desde Albert Londres a Drieu La Rochelle, que buscaba en Moscú y en Berlín, le daba igual, la energía vital que haría de la utopía algo real y de la fuerza su condición primera, el

que todo ello terminara con su héroe fascista, Gilles, muriendo en el sitio del Alcázar de Toledo es condición terrible de los que vemos ya a toro pasado, como la fascinación del filósofo del Ser con las manos del Führer. En eso quedó la energía cósmica, mística, de las tempestades de acero. Sólo algunos prefirieron, o los diarios para los que trabajaban, ir a la Italia fascista o la Alemania hitleriana, caso de Josep Pla y de Josep Maria de Sagarra, los dos catalanes, o el madrileño Ernesto Giménez Caballero, que tenía vocación por convertirse en el Marinetti español y al que le molestaba tanto viaje de los colegas a Moscú, que calificaba de «romerías», como más tarde tacharía la arquitectura racionalista de «arquitectura de clínica».

Ramón J. Sender, escritor español importante e injustamente preterido en la actualidad, realizó también su particular periplo por las tierras del socialismo. Invitado por la Komintern, escribió unas crónicas para *La Libertad* que se publicaron entre mayo y octubre de 1933 y que un año más tarde la editorial Pueyo publicaría en forma de libro. Ese libro ha dormido el sueño de los justos hasta que la editorial Fórcola ha vuelto a editarlo con el título *Madrid-Moscú: notas de viaje, 1933-1934*, incorporando un estudio introductorio de José Carlos Mainer que se revela fascinante, amén de magnífico. El libro se suma, así, a aquellos rescatados que han logrado traspasar el interés de su tiempo, algo meritorio si tenemos en cuenta lo que sabemos de aquel período y que ya ni siquiera existe esa tierra del socialismo, transmutada de nuevo en la vieja Rusia con su águila bicéfala. Así, este libro se codea con el del desengañado Fernando de los Ríos, *Mi viaje a la Rusia soviética*; el del también desengañado, por otros motivos, Ángel Pestaña, *Setenta días*

en Rusia, que vio la luz en dos folletos que distinguían entre lo que había visto y lo que pensaba; el del más entusiasta Diego Hidalgo, *Un notario español en Rusia*, y el del decididamente estalinista Julio Álvarez del Vayo, *La nueva Rusia*; o los del decididamente escandalizado con lo que veía –hay que decir que estos eran los menos– Manuel Chaves Nogales, escritor y periodista de tendencia liberal y azañista, *El maestro Juan Martínez, que estaba allí*, publicado el mismo año que el libro de Sender, y *La vuelta al mundo en avión: un pequeño burgués en la Rusia roja* o *Lo que ha quedado del imperio de los zares*.

Los que leemos libros pretéritos de épocas controvertidas solemos realizar lo peor que puede hacerse, no contextualizar nunca y, de paso, mostrar muy poca comprensión por las posturas habidas en momentos de extremada tensión, algo en lo que no hemos sido educados los que hemos vivido la paz extraña, por poco habitual, habida en Europa Occidental desde la posguerra. Pretendemos que todo el mundo que vivió aquellos años tuviese la visión premonitrice de Einstein respecto a la Alemania hitleriana o fuese tan crítico como André Gide con la Rusia estalinista y apenas nos interrogamos con el corazón abierto sobre lo que hubiéramos hecho en circunstancias parecidas, en primer lugar, si nos hubiese atendido la lucidez, por no hablar de cuestiones morales, mucho más oscuras sencillamente porque somos opacos respecto a nosotros mismos. Es probable que mucha de la intolerancia que tenemos ante situaciones así se deba a que pensamos que eso nos hace mejores. Y advierto de ello a propósito de la lectura de este libro porque en él percibimos unas anteojeras ideológicas a las que, sin embargo, no obsta para que detrás

de tanta justificación injustificable se cuele el dolor ante la iniquidad, el horror, el desprecio...

Conviene anotar que ese resquicio, en este libro de Sender, se da ante situaciones casi de abierto genocidio, como sucedió con miles de ucranianos masacrados –lo que hizo que, luego, ante la invasión alemana, gran parte de los ucranianos entrase a formar parte de la legión que luchaba del lado de los nazis, pero no en lo referente al orden moral–. Cuando Sender viaja a Moscú tienen lugar las confesiones masivas que afectan a seis millones de personas que quieren pertenecer al PCUS; a otros seis del Komsomol –que no era como pensaba una prostituta del barrio de Gracia barcelonés, en plena guerra, el nombre de una medicina contra la sífilis, sino la sigla de las Juventudes Comunistas– y también a otros doce millones constituidos en los pioneros del Partido. Hay que tener en cuenta que en España el PCE ya había tenido su depuración cuando expulsó a los antiguos elementos socialistas y se elevaron a la dirección Dolores Ibárruri, Jesús Díaz y Vicente Uribe, por lo que Sender estaba al corriente de lo que acaecía. Pero nada de eso parece afectar a Sender, pues se percibe que acaba justificando las depuraciones y aceptando la versión que se le ofrece de la purga de Zinoviev. Lo mismo ocurre con Stalin, al que ve de cerca y comprueba con alivio que no es un intelectual porque lo que necesita Rusia es mano dura y «ojos claros» (así en el original, pensamos que quiere decir mirada lúcida).

Creo que la importancia de este libro radica justo en los defectos que ahora podemos achacarle y ello porque así nos hacemos una idea cabal de la violencia interna que sufrieron muchos revolucionarios.

Sender era un hombre joven, de izquierdas aunque de ideario anarquista, y había publicado una novela, *Imán*, sobre la guerra de Marruecos, nuestro trauma nacional de aquellos días; otra sobre los movimientos anarquistas, *Siete domingos rojos*, y aún no había redactado *Mr. Witt en el cantón*, por la que recibió el Premio Nacional de Literatura y que tenía por tema la insurrección del cantón de Cartagena. Era, pues, algo más que una promesa y en contestación a la llegada de Hitler al poder en Alemania se había hecho miembro de la Asociación de Amigos de la Unión Soviética, de la que formaban parte Federico García Lorca, los hermanos Machado, los hermanos Baroja, Valle-Inclán, Secundino Zuazo, Regino Sainz de la Maza..., es decir, muchos intelectuales adscritos al liberalismo pero alejados de la caverna reaccionaria. Es en esos momentos cuando se le invita a ir a Moscú por los oficios de la Komintern, es decir, la Internacional, el instrumento de Stalin para inmiscuirse en los movimientos comunistas foráneos y reprimir veleidades trotskistas.

Sender, pues, viajaba como invitado oficial y era un revolucionario convencido de asistir al nacimiento del hombre nuevo. Era el personaje idóneo, como tantos otros, para justificar en aras del paraíso futuro el purgatorio, cuando no el infierno, del presente. ¿Se quiere algo más cristiano en el fondo? ¿Algo más milenarista? ¿Algo más peligroso? *Ad Maiorem Stalin Gloriam...* Millones de personas en aquellos años justificaban aun a regañadientes cualquier sacrificio, incluso el del Pacto de No Agresión

entre alemanes y soviéticos, y todo por la creencia, la fe –no se la puede llamar de otra manera– en la llegada del mañana luminoso.

Este libro participa plenamente de esa ceguera, y digo ceguera porque lo terrible es que Sender es un hombre terriblemente sincero y honesto cuando asiste a las purgas entre los miembros del Partido y le parece cosa sana aunque no termina de creerse al comisario de turno cuando le espetan que de la autoconfesión no se libra ni el mismo camarada Stalin. Aquí Sender ya comienza a sonreír, al igual que terminan preocupándole los asesinatos de ucranianos. Pero la mística de la fuerza, del carbón, del acero, de la electrificación, de los planes quinquenales lo podía todo, y Sender sucumbe a esa fascinación, como Drieu La Rochelle asistiendo en Moscú al desfile del 1 de Mayo o las paradas nazis en Unter der Linden o la tremenda parafernalia de Nuremberg, aún no superada. *Fuerza*, esa era la palabra mágica de la época y a eso se jugó trágicamente con el resultado de 55 millones de personas muertas en la guerra anunciada años atrás y que todo el mundo, comunistas y fascistas, en el fondo deseaban.

Todo ello se percibe en estos artículos que, por otra parte, son grandes reportajes de prensa. Destacan descripciones como ésta: «Moscú se parece a Vallecas o Cuatro Caminos». A Sender le llena de orgullo. Hoy nos llenaría de resquemor.

Merece la pena haber descubierto esta rareza, amén del estudio de José Carlos Mainer, esclarecedor.

Miguel Pardeza Pichardo:

Torneo

Malpaso, Barcelona, 2016

288 páginas, 18.50 € (ebook 6.99 €)



Rondo

Por JUAN MARQUÉS

Hace ya muchos años que resulta notablemente difícil hablar sobre el asunto «fútbol y literatura» sin que a los pocos minutos de conversación emerja el ilustre nombre de Miguel Pardeza. Y es importante señalar que no estamos hablando de «fútbol en la literatura» (en la «Nota aclaratoria» a *Torneo* el propio Pardeza alude a precedentes en nuestro idioma como Manuel Vázquez Montalbán, Javier Marías o Juan Villoro, a los que yo añadiría *Sueños de fútbol*, las preciosas memorias de su amigo Jorge Valdano, entre muchísimos otros), sino de alguien que ha destacado de un modo principal en ambos ámbitos, y no de boquilla sino de verdad, aunque siempre discretamente porque ése es su carácter: hasta los goles los marcaba como queriendo no

estar ahí... De su trayectoria y palmarés como futbolista (y como directivo del Real Zaragoza y del Real Madrid) no hay mucho que glosar. En cuanto a la dimensión literaria, serán todavía muchos los que se enteren gracias a la nota biográfica de este libro de que Pardeza es doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Zaragoza, gracias a una tesis sobre César González-Ruano que le dirigió José-Carlos Mainer. De González-Ruano ha editado tres tomos tan imponentes como importantes para la Fundación Mapfre, pero también prologó con tino aquella antología de poemas sobre fútbol que preparó Francisco J. Uriz (*El gol nuestro de cada día*, Madrid, Vaso Roto, 2010) y fue especialmente brillante y reveladora la extensa introducción que co-

locó en el volumen de *Cuentos gnómicos* de Tomás Borrás (Madrid, Anthropos, 2013). Lo que quiero decir es que Pardeza no se limita a merodear el mundo intelectual ni lo utiliza, como tantos otros, de modo decorativo, sino que está verdaderamente dentro de él desde su soñadora infancia en su natal La Palma del Condado, cuando «uno se hacía filósofo a fuerza de congeniar con las estrecheces». Fue entonces, felizmente temprano, cuando descubrió los libros y se supo salvado por ellos para siempre.

A esos años de descubrimientos y temores dedica Pardeza, cómo no, un buen puñado de páginas al comienzo de este extraño y extraordinario «ensayo autobiográfico» que ha escrito, y que, en pureza (y aunque él jamás recurre a ese proteico sustantivo), es una novela, como él mismo admite tácitamente en su presentación al reconocer: «Sólo quería dejarme llevar por los recuerdos, incluidos los falsos e inventados»; dado «el efecto que quería lograr dentro de un cierto contexto realista, antes que someterme a la tiránica verdad de los hechos», sucede, por tanto, que «el que queda dibujado en estas páginas no soy del todo yo, sino una imagen fantaseada de quien fui». Puestos a especular al respecto, se podría pensar que al firmar su primer libro como «Miguel Pardeza Pichardo» especifica más su individualidad biográfica y se acerca al sujeto íntimo, pero se aleja conscientemente del «Miguel Pardeza» famoso y «real» al que tantos partidos hemos visto jugar. Tanto el fútbol como la literatura tienen mucho de ilusión, y se diría que Pardeza se ha querido sumergir en cada una de ellas con distintas personalidades. Aunque los tres se parezcan mucho, ese muchacho al que fichó el Real Madrid tras su participación en *Torneo*, un concurso deportivo televisado, no es exactamente el mismo que des-

pués triunfó en las canchas (aunque triunfó muy a su modo, y celebraba las victorias con una contención que muchas veces fue malinterpretada como frialdad, incluso con indolencia, pero es que nunca fue «muy partidario de los festejos escandalosos, crispados de saltos, abrazos, llantos, interjecciones y camisetas en molinillo»), y el futbolista profesional tampoco es el siempre fantasmagórico autor de esta narración, impostor de sí mismo. Podría serlo si estuviésemos hablando de unas memorias al uso, o de una crónica, o de un diario, pero, como ha quedado explicado, no es el caso, sino más bien un libro en el que Pardeza (que en algún momento menciona significativamente «mi deseo constante de evadirme de la realidad») recurre con tanta libertad como habilidad a las armas de la ficción (hay incluso cambios del punto de vista, como en esas pocas páginas en las que habla el psiquiatra guineano, o interpolación de materiales textuales ajenos o remotos...), y en el que por tanto todo ha de quedar bajo sospecha. Es lo que tiene la invención, la creación, la manipulación de lo realmente vivido.

Es por eso por lo que seguramente Pardeza tiene razón al intuir que su libro puede ser incomprendido en las redacciones de los medios deportivos, donde pueden causar cierto estupor las largas digresiones sobre literatura esotérica o directamente diabólica, o el excursus sobre la historia de Guinea Ecuatorial..., o acaso despistar la naturaleza dichosamente errática de la narración, aunque es bastante más lineal de lo que el autor teme en su *captatio benevolentiae* inicial. Además, los periodistas anhelan vérselas siempre con «la verdad», con los datos, con lo comprobado, con lo que ocurre en el campo y refleja al final el marcador, y así, aunque «hay tantos motivos para

leer como maneras de hacerlo», difícilmente comulgarán con el reglamento de este otro juego, y sólo a regañadientes aceptarán la clave de que estamos ante una novela de aprendizaje, aunque sin duda reconocerán la singular personalidad de aquel escurridizo delantero cuando se autorretrata como «una identidad defectuosa que se sentía oprimida por la responsabilidad, ávida de aprobación ajena, que se había creído (o le habían hecho creer) que su comportamiento debía ser ejemplar y que, por tanto, no podía permitirse fallar ni defraudar a nadie». El libro, en efecto, se detiene mucho menos en cuestiones futbolísticas que en las zozobras de carácter psicológico o en las tentaciones psicoanalíticas que vivió Pardeza en su juventud, y que se acentuaron al llegar a Madrid y recibir la misma impresión que otros tendríamos al instalarnos allí veinticinco años más tarde («Llamaba la atención lo rápido que iba todo en la capital»). Afortunadamente, terminó comprendiendo que «disfrutar de la vida exigía a estar dispuesto a equivocarse e incluso a hacer el ridículo» y su relativa y comprensible rareza de partida pasó a ser –y esto es lo esencial– «una anomalía transpirada de ansias de vivir y de la voluntad de luchar por los propios sueños». El relato se detiene justo a las puertas de la conquista de esos éxitos, y en ello hay toda una declaración de principios. Es, en fin, y para entendernos, uno de esos libros que nos gustan...

Quien escribe estas líneas es un zaragano madridista nacido en 1980, triple dato completamente irrelevante pero que en este caso puede dar cuenta de hasta qué punto la figura de Miguel Pardeza me ha acompañado y ha sido influyente en mi propia educación sentimental. Me considero la persona menos mitómana del mundo, pero hay ciertos ejemplos y ciertas presencias que impresionan, y digo lo de «presencias» porque, aunque yo llegué ya un poco tarde, todavía tuve tiempo de ver en el estadio de La Romareda la vaselina perfecta que le clavó a Francisco Buyo –mi mayor ídolo de entonces– en aquel 4-1 con el que acabó la temporada 1993-1994, y lo hice sin poder imaginar que pocos años después nos cruzaríamos un par de veces por la facultad, él de vuelta de las gestiones de su doctorado y yo acudiendo ilusionado a matricularme de las asignaturas del primer curso de la licenciatura, adicto ya a los libros («Aquella juventud no es que pudiera con todo, simplemente sucedía que no se cansaba con nada»). Mainer dirigiría también mi propia tesis, que exploró igualmente la literatura española de derechas... y allí se acababan los paralelismos, sobre todo porque me parece que ya no llegaré a jugar en Primera División, ni siquiera en esa categoría reina de la literatura a la que Miguel Pardeza acaba de incorporarse definitivamente con un libro desigual, descompensado, con extraños y arriesgados títulos de capítulos... pero estrictamente inolvidable.

Vicente Luis Mora:

El sujeto boscoso: tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad (1978-2015)

Iberoamericana Vervuert, Madrid, 2016

382 páginas, 24.00 €



Vivir en los pronombres

Por MARIO MARTÍN GIJÓN

Autor de una ya extensa obra como poeta, narrador y ensayista, Vicente Luis Mora (Córdoba, 1970) ha destacado entre los escritores de su generación por la atención a las relaciones entre culturas escritas y visuales y a los nuevos horizontes que ofrece internet, desde su poemario *Mester de cibervía* (2000) hasta su novela *Alba Cromm* (2010), y ensayos como *Pasadizos: espacios simbólicos entre arte y literatura* (2008) o *El lectoespectador: deslizamientos entre literatura e imagen* (2012). Asimismo, Mora mantiene desde hace años un blog, *Diario de lecturas*, donde pretende ejercer «una crítica para el siglo 21 en tiempo real». Esta atención a la literatura más actual, especialmente a la poesía, se ha concretado finalmente en la antolo-

gía poética *La cuarta persona del plural* (2016) y en el ensayo que nos ocupa, galardonado con el I Premio Internacional de Investigación Literaria Ángel González, y que aspira a señalar los cambios en la poetización de la identidad en la última poesía española.

Apoyado en una amplísima bibliografía, marca de la casa, Vicente Luis Mora comienza por abordar el cuestionamiento del sujeto racionalista ilustrado por parte del Romanticismo y su disolución en autores capitales de la modernidad, como Paul Valéry o Franz Kafka, para delimitar a continuación el paso del yo moderno al posmoderno, que se concretaría en aspectos como la «dispersión psíquica» provocada por los nuevos medios de comunicación de masas,

cambios en la experiencia de la «tensión subjetiva inherente» que tendrían su reflejo en modificaciones en la elocución literaria. En este reflejo, para el escritor cordobés, resultaría crucial el símbolo del espejo, que ya vertebraba *La literatura egódica: el sujeto narrativo a través del espejo* (2013), un ensayo que complementa el actual desde la prosa de ficción. Mora desarrolla las implicaciones psicológicas y antropológicas del espejo en diversas culturas, desde la India antigua a los toltecas, algo coherente (pese a que su objetivo sea la poesía española), pues –como declara el autor– su «punto psicoanalítico de partida es Jung». Esto condicionará, para bien y para mal, su indagación tanto como la centralidad del espejo y del mito de Narciso, que le hacen dar, por ejemplo, gran importancia al motivo de los «cafés con espejos», del cual, como es previsible, todos los ejemplos mencionados pueden imbricarse con la llamada poesía de la experiencia. Mora trata a continuación las variantes del espejo en la obra de Gamoneda como lugar de construcción de la identidad a través de la memoria, como espacio onírico en Javier Vela o Graciela Baquero o como puerta hacia otros mundos –a lo Lewis Carroll– presente en Leopoldo María Panero, Aníbal Núñez o Fernando Merlo en virtud de su dimensión alucinógena, pero también en la poesía neosurrealista de José Luis Rey. El autor se detiene algo más en el motivo del espejo roto como imagen de la disgregación identitaria y, en general, en la visión del rostro reflejado desde García Lorca –que iba «tropezando con mi rostro distinto de cada día», mirándose en los cristales de Manhattan–. También trae a colación «el legado de Pessoa» en el uso de heterónimos por parte de algunos poetas españoles, entre los cuales se echa en falta

a Julio César Galán, cuyos heterónimos Luis Yarza, Pablo Gaudet y Jimena Alba tienen una producción poética que supera cuantitativamente la publicada bajo su nombre propio. En cambio, Vicente Luis Mora presta especial atención a la obra de Ángel Cerviño por la «radical autoconciencia» de que hace gala, siendo, de hecho, una poesía que es a la vez autorreseña, glosa continua de lo enunciado, en un autoanálisis que, bajo los preceptos lacanianos compartidos por el autor gallego, tiene un sentido terapéutico. De manera lógica se aborda el tratamiento del mito de Narciso en la lírica contemporánea, desde Valente y Lezama Lima a Carvajal y González Iglesias, aunque, para Mora, en los últimos poetas el espejo de Narciso devuelve «la imagen cóncava de un esperpento» incapaz de suscitar enamoramiento alguno. En su afán de exhaustividad, se incluye también el motivo de la metamorfosis como otra imagen de la crisis identitaria, desde Fonollosa a Fernández Mallo. Con todo, pese a la brillantez mostrada en el análisis de algunas poéticas que aún no han obtenido el reconocimiento merecido, la renuncia de Mora a la no por manida menos orientadora división entre una poesía figurativa, realista y otras poéticas de mayor apertura hacia lo visionario y el cuestionamiento del lenguaje acaba produciendo denominadores comunes tan eclécticos como las diferencias tipológicas que se postulan.

Mora se apoya en la idea de *tensión inherente* de Žižek para analizar dialógicamente la lucha dentro de la unidad del sujeto que se reflejaría en los poetas considerados. Dicha tensión se concretaría en una clasificación de nada menos que trece tipos derivados de ciertas metáforas axiales, de los que sin ser exhaustivo podrían citarse: el yo

líquido, imbricado con las tesis de Bauman sobre nuestra modernidad, paradigma de la falta de solidez del yo actual y que tendría un subtipo, el *yo inquilino*, presente, por ejemplo, en Ernesto García López con un carácter más político aunque igualmente maleable; el *yo histórico*, manifiesto cuando el poeta se observa irónicamente a través de la lente del tiempo; el *yo sociológico*, presente en poetas como Jorge Riechmann, que enfatiza el lugar de pertenencia social desde el que se enuncia el poema; el *yo vacío*, para el que sigue de cerca el ensayo *El sujeto vacío* (2000) de Jenaro Talens y dentro del cual diferencia al *sujeto-ausente* y al más radical *sujeto-hueco*, en el que, como en *El caballero inexistente* de Calvino, el poeta sería consciente de que, como expresó Rafael Cadenas, «nuestro centro es una nada a cuyo rededor nos construimos» y que en Chantal Maillard o Jesús Aguado, por su arraigamiento en filosofías orientales, expresaría una constatación ya no desgarrada; el *yo dramático*, favorecido por la poesía de la experiencia y que constata el distanciamiento de un yo visto como personaje; el *yo prisionero* de sus límites, que recupera el antiguo dualismo ontológico desde una perspectiva arreligiosa, como en Eduardo Moga; el *yo ajeno* que se mira a sí mismo en tercera persona y con rechazo, desde el célebre poema «Ajeno» de Claudio Rodríguez a las versiones de Álvaro Valverde o Álvaro Salvador; o el cercano *yo intruso* que, como en Rubén Martín, se siente dentro de sí saboteando la percepción o el lenguaje o, en Javier Rodríguez Marcos, manipula la memoria.

Vicente Luis Mora aborda también la espinosa cuestión de la existencia de una «subjetividad femenina» diferenciada con afirmaciones tan cuestionables como la

de que «para los varones la desintegración subjetiva suele ser *filosófica*, para las mujeres suele ser *existencial*» y sosteniendo una percepción más emotiva, a pesar de su intelectualización, en las poetas, de las que escoge especialmente a Concha García y Olvido García Valdés. Pese a que el autor cordobés resalte la ejemplaridad de la autoconciencia en muchas líricas españolas, la compartimentación aparte de este sujeto femenino no puede hacer sino relegarlo a una posición secundaria, que ya quedó patente en el hecho de que su mencionada antología *La cuarta persona del plural* sólo incluyera a cinco mujeres entre los veintidós autores seleccionados.

El motivo del espejo enlaza con el del doble, que ocupa la parte certera y central del libro y que recoge lo que es, en efecto, un mito existente en prácticamente cada cultura, desde el psicopompo hasta el William Wilson de Edgar Allan Poe, pasando por el ángel de la guarda, que filósofos como Peter Sloterdijk o Thomas Macho, basándose en estudios científicos, relacionan con la memoria prenatal, intrauterina, de nuestra relación con la placenta. Este tema del otro aparece de forma bastante convencional en la llamada poesía de la experiencia, a la cual Vicente Luis Mora dedica un largo curso destinado a poner en solfa sus endebles bases teóricas y el proceso por el cual derivó en muchos autores hacia una retórica de tópicos previsibles. De modo más interesante aparece en los poetas que tematizan la extrañeza ante el desdoblamiento en el mundo virtual, como en la poesía de Javier Moreno, o en la escisión entre varias representaciones como poeta, en el caso de Joan de la Vega. También se relaciona con el motivo de la sombra, cuya importancia en la poesía actual se atestigua con una

enumeración excesiva de citas (casi siete páginas) y del que los desarrollos más extensos aparecen en poemarios como *El libro de las sombras* (1986), de José María Parreño, y *Una sombra que pasa* (1996), de Diego Doncel. No se deja de tocar el recurso a la construcción de personajes en poesía, aunque hubiera sido más lógico engarzarlo (para delimitarlo frente a éste) con el tema de los heterónimos.

Pero la actitud más radical sería la de lo que se califica como la *notredad*, la voluntad de aniquilación del yo, a veces como paso previo a una revitalización –como la crisálida muerta para dar paso a la mariposa–, a veces como atracción del abismo, con Empédocles, Mallarmé y el Ulises que declaró llamarse «Nadie» como manes tutelares. Mora relaciona con la famosa crisis de los cuarenta el quicio en el que ciertos poetas, de Cernuda a Costafreda, rompieron con su identidad lírica anterior y reparan en el empeño de poemarios como *Carretera*, de José Luis Amaro, o *Quién, la realidad*, de Federico Gallego Ripoll, pero también en poetas como Peyrou y Cerviño, con su aspiración a una «elipsis casi absoluta del sujeto», la culminación de un proceso por el cual la poesía ha dejado de indagar tanto en el lenguaje como tal para centrarse en el análisis del sujeto elocutorio, lo que justificaría la importancia otorgada al espejo.

El libro de Mora, ciertamente valioso, es por otra parte sintomático de la absor-

ción del género del ensayo por la monografía de investigación, colonización o depredación, muy extendida en el panorama literario español, con esa obligación que parecen sentir nuestros escritores de apoyarse a cada párrafo en un arsenal de autoridades para presentar su visión sobre cualquier tema. Desde *El poema envenenado* (2008) de Alberto Santamaría a *El libro tachado* (2014) de Patricio Pron hay toda una serie de títulos en los que quizás la posteridad deplorará el excesivo prurito de citar –superado en países de mayor tradición ensayística–, que repercute innecesariamente en el ritmo de lectura y en la originalidad del libro, en este caso despojando, por el excesivo apuntalamiento bibliográfico, de la fuerza imaginativa que muestra el estilo de Vicente Luis Mora en los comentarios y las críticas literarias de su blog. Con todo, *El sujeto boscoso* aparece como una de las tentativas más ambiciosas de interpretación (si no la que más) del ecosistema poético actual en nuestro país. Siempre atento a que los árboles no le impidan ver el bosque, pero, más importante, a que el bosque de la generalización no difumine la originalidad de cada árbol, de cada obra poética, Vicente Luis Mora nos ofrece un panorama que habrá que tener en cuenta y que sería deseable ensanchar con las distintas perspectivas que, del otro lado del Atlántico, nos ofrecen otras literaturas en español.

Sergio Vila-Sanjuán:
El informe Casabona
Destino, Barcelona, 2017
276 páginas, 19.00 € (ebook 9.99 €)



La alta burguesía barcelonesa en tiempos contemporáneos

Por ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ

Sergio Vila-Sanjuán (Barcelona, 1957) fue galardonado por la novela *Estaba en el aire* con el Premio Nadal 2013. Vila-Sanjuán es un escritor que se ha forjado en el periodismo (actualmente es el director del suplemento *Culturas* de *La Vanguardia*). Desde esos quehaceres ha publicado libros de notable calado como el impagable *Pasando página* (Barcelona, Destino, 2003), donde presentaba las interioridades del mundo del libro en la España democrática: un ejemplo de cómo abordar el estudio de la trayectoria de una industria cultural. O el estupendo conjunto de catorce crónicas *La cultura y la vida* (Barcelona, Libros de vanguardia, 2013), en el que ofrece su diapasón de crítico cultural, íntimamente vinculado a su tercera novela, *El informe Casabona*.

Ahora bien, en 2010 desembarcaba en el panorama narrativo español con una excelente novela de Barcelona: *Una heredera de Barcelona* (Destino) era un retrato documentado, inteligente e impecable de la ciudad burguesa y patricial en los años 20. Una *opera prima* que anunciaba un prometedo camino, «otro camino», que apostaba por geografías poco transitadas en la narrativa hispánica del siglo XXI, al menos con el ademán reposado y sagaz que emplea el también historiador Vila-Sanjuán en sus novelas.

Estaba en el aire era una novela de Barcelona. Ésta es la primera característica de su naturaleza en el dominio proteico que constituye el género y que de modo brillante definió Guy de Maupassant cuan-

do corría el año 1887. *Estaba en el aire* era una ficción que buscaba unos anclajes históricos importantes en la realidad barcelonesa y española de los años 60: de un lado, el programa radiofónico *Rinomicina le busca* (RNE en Barcelona) como metáfora y, de otro y como metonimia, el crecimiento económico a partir del Plan de Estabilización de 1959, que es el principio del final de los negros sinsabores de la primera posguerra. *Estaba en el aire* era una novela cuya poética se inclinaba por el realismo amable y sosegado, es decir, por un realismo cuyo *regard* comporta un *signe* (aludo al espléndido libro de Henri Mitterand, *Le regard et le signe: poétique du roman réaliste et naturaliste*, París, PUF, 1987) que, sin dejar de representar la sociedad que describe y analiza, evita lo más áspero, lo más lacerante. El propio autor ha hablado de Henry James como punto de partida y ha soslayado la mirada heredera del naturalismo, de Émile Zola, por ejemplo.

Cualquier conspicuo lector de «novelas de ciudad» (empleo el sintagma sin ninguna pretensión teórica) sabe que Madrid es espacio y tiempo de numerosas novelas galdosianas y barojianas, que tiene en *La colmena* (1951) o en *Tiempo de silencio* (1962) dos versiones de una ciudad, que a su vez anuda una parte sustancial del mundo narrativo de Francisco Umbral y de otros novelistas. También sabe que existe un París de Balzac, de Flaubert, de Zola, de Proust, etcétera. Y una Nueva York de Henry James, Scott Fitzgerald, John Dos Passos o Paul Auster. Ese mismo lector es conocedor de las novelas de Barcelona sin olvidar que los fundamentos de esta tipología cuentan con una obra maestra, genial, incuestionable y poco reconocida fuera de Cataluña: *Vida privada* (1932), de Josep M.

de Sagarra. El memorable, ácido, brillante y corrosivo retrato de Barcelona caminando hacia los años 30 que la novela presenta es una influencia cuya ansiedad aflora en todos los trabajos narrativos posteriores que han querido adentrarse en las órbitas de la ciudad. Si se me permite el brochazo, podríamos decir que todas las ficciones barcelonesas posteriores son hijas de *Vida privada*, incluidas las más alejadas de su ética y su estética, en catalán o en castellano (sirvan de ejemplo en esta segunda lengua las novelas de Ignacio Agustí o Luis Romero). Méritos de la ciudad bilingüe.

El informe Casabona se acerca a la alta burguesía barcelonesa (que amalgama negocios, política y cultura) en un tiempo contemporáneo que nace en la transición y se prolonga hasta nuestros días, sin olvidar que el acercamiento a la Barcelona de la Guerra Civil y de la inmediata posguerra no es asunto baladí en los propósitos del autor. Es una novela de formas narrativas diferentes a las anteriores, pero cuya estética e ideología es coherente con el acercamiento a la vida barcelonesa de los años 20 (*Una heredera de Barcelona*) y de los años 60 (*Estaba en el aire*) que Vila-Sanjuán había practicado.

El informe Casabona suscribe una estética y una ideología que arrancan de una concepción positiva del papel de la burguesía en el proceso histórico catalán. Por ello sus señas de identidad no comulgan con el tejido narrativo de Luis Goytisolo, Juan Marsé o Manuel Vázquez Montalbán. Su pulso, su nervio, su interés y su fragmentarismo (con coqueteos con la novela negra) consiguen una visión más cálida, una mirada más complaciente de los quehaceres de la burguesía y de una cierta complicidad con la *droite divine*, que la atractiva y

seductora Tona ya encarnaba de modo magistral en *Estaba en el aire* y ahora representan Casabona y su mundo más próximo, con sus luces y sus opacidades. De nuevo el novelista barcelonés consigue acercarnos sin dogmatismos a esa élite cuyas medias tintas políticas, económicas y morales son uno de los territorios clásicos de la novela de impronta realista. Reflexionando sobre este aspecto clave en su novelística, Vila-Sanjuán confesaba a Andrés Seoane (*El Cultural, El Mundo*, 20-1-2017): «En la generación de Casabona hubo una serie de “capitanes de empresa” que eran gente muy refinada e interesante, europeístas, demócratas, con sensibilidad cultural, que hicieron mucho por la transformación de España. Y pienso que la literatura española muchas veces los ha caricaturizado como el típico burgués explotador, pero se puede hacer otro abordaje de estos personajes que precisamente por sus ambivalencias dan mucho de sí literariamente».

Quien muere repentinamente durante el almuerzo que los reyes de España ofrecen al mundo de la cultura el 23 de abril de 2015 es Alejandro Casabona, protagonista del informe que el periodista cultural, Víctor Balmoral, redacta a instancias de la directora del Instituto de Estudios Éticos de la Escuela de Negocios de Barcelona. La investigación que nutre el informe (compuesto de diversos materiales periodísticos y de un impagable texto memorialístico inédito de Casabona) y los cabos sueltos posteriores a las conclusiones de la primera investigación dan forma y estructura al relato, que tiene un ritmo ágil y de lectura cómoda y confortable.

El joven Casabona alcanza la posguerra inmediata como activista antifranquista, «con todos los riesgos y el idealismo que

ello acarreaba» (cito las conclusiones del informe); después es un hombre de negocios con actuaciones en la frontera de la legalidad; más tarde, en la transición, fue un promotor activo de la reforma política, «fue un político influyente que manejó cerca de diez años un partido bisagra que tuvo cierto peso en la vida española»; finalmente, un mecenas cultural que llegó a crear un museo, que, sin embargo, sabemos en el corolario de la novela por boca de su ambiciosa hija, María, tuvo que cerrar: «Una parte de los cuadros fue a parar al Estado para sufragar deudas acumuladas con Hacienda». Una trayectoria ejemplar de una generación brillante del patriciado catalán: «Hombres cultos, demócratas y europeístas, con éxito en los negocios. Se consideraban –sentencia Balmoral– llamados a dirigir la nueva España democrática, lástima que sólo lo consiguieron parcialmente».

A este perfil público y social, de claras convicciones monárquicas, se asocia de continuo en la novela un perfil personal, íntimo. Ambos vienen dados por las opiniones de los personajes que rodean a Casabona, con la excepción de su segunda mujer, Berta, asesinada en extrañas circunstancias. Víctor Balmoral acumula la información que le suministran la actual mujer de éste, el hijo rebotado, la hija ambiciosa, el hombre de confianza, la primera esposa, el amigo relegado y el yerno desleal, personajes en cierto modo simbólicos de un mundo anfibio que se muestra en sus opiniones o en sus sintéticos recuerdos o en sus clamorosos silencios. El mundo de Alejandro Casabona.

Como lector asiduo de Vila-Sanjuán, creo que no ando errado al señalar que el novelista (que es historiador, no lo olvidemos) ha construido con especial esmero el

capítulo «Los recuerdos de Alejandro», un texto autobiográfico que Casabona escribió para un volumen titulado *Cien españoles y la Guerra Civil*, donde apareció muy recortado. Balmoral consigue el original y lo transcribe íntegro en el citado capítulo: «En la medida en que la familia Casabona era representativa, consituye un valioso documento sobre cómo se posicionaron las clases más acomodadas ante el estallido de la Guerra Civil. Retrospectivamente da más valor al hecho de que algunos miembros de esas clases, como Alejandro, un hijo de vencedor de la guerra, supieran evolucionar años más tarde hasta situarse en una posición inequívocamente democrática», escribe Víctor Balmoral, en cierto modo, *alter ego* del propio novelista.

El relato autobiográfico de Casabona, pieza esencial de la novela, tiene dos partes: «1936, mi padre y yo: escapada y espionaje» (da noticia de la huida, al estallar la Guerra Civil, de Camilo Casabona y su hijo desde Puigcerdá a París para retornar a San Sebastián, poco después) y «1942, las tardes con mi tía Mery». Esta segunda parte muestra fidedignamente por qué

tía Mery resultó decisiva en su evolución personal y política, y justifica el juicio de Balmoral: «En una familia tan vinculada al bando de los vencedores de la Guerra Civil, ella le mostró el ejemplo de cómo combinar el valor de defender las propias convicciones con la capacidad de empatizar con personas que sostienen opiniones opuestas».

Los interiores ahumados de la familia Casabona cuando el protagonista tiene alrededor de quince años y está intentando comprender el mundo, se pautan por las confidencias y las argumentaciones de Mery. «Las resumo a continuación, salvando como puedo los huecos que deja el paso del tiempo», dice el texto autobiográfico de Casabona con ánimo de mantenerlos lejos del olvido.

El informe Casabona es una nueva pieza del cada vez más tupido universo narrativo de Vila-Sanjuán. Pieza sugestiva, edificada desde una mirada cordial y amable, que acude a la fina ironía cuando los espejos del relato o de la narración lo necesitan. Novela del siglo XXI, novela de historiador y periodista, novela, en fin, que apasionará al lector de un género literario proteico e inacabable.

Joan Fontcuberta:

La furia de las imágenes:

notas sobre la postfotografía

Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2016

272 páginas, 19.50 € (ebook 12.99 €)



Vivir en imágenes

Por CARMEN ITAMAD

Hace ya varios años, vagabundeando por la red, me topé con un conjunto de vídeos grabados –aventuro– con la única intención de bromear. Bajo aquellas imágenes, capturadas con la cámara de un teléfono móvil, parece que no subyacían mayores ambiciones técnicas, estéticas ni intelectuales. Sin embargo, su contenido se me antojó entonces, y aún se me antoja, revelador.

El presumiblemente joven autor de los vídeos había hecho creer a sus protagonistas –amigos en diversos lugares y situaciones de ocio nocturno: bares, establecimientos de comida rápida, salas de conciertos, etcétera– que serían fotografiados cuando, en realidad, los grababa. En todos los clips se desplegaba un proceso análogo: los modelos-víctima adoptaban una determinada

pose y permanecían congelados a la espera de un fogonazo del *flash* que nunca se producía; la ausencia del destello, llegado cierto punto, comenzaba a despertar inquietud y suspicacias, lo que invariablemente desembocaba en preguntas a quien se encontraba al otro lado de la cámara («¿Qué pasa?»; «¿Hay algún problema?»; «¿Estás grabando?»); a continuación, los protagonistas de la grabación tomaban conciencia de la jugarreta –bien porque lo deducían de modo autónomo, bien porque el falso fotógrafo les confesaba lo sucedido– y experimentaban una sensación de ridículo que amparaba un abanico de reacciones que iba de las carcajadas a las reprimendas al bromista.

Las víctimas de este experimento lúdico actuaban convencidas de que su imagen se

condesaría en instantáneas que —empujados por la convención, un pacto tácito, la costumbre...— tendemos a interpretar como fotografías espontáneas, no actuadas. Cuando nos prestamos a ser retratados en el tipo de situación descrita, por lo común asumimos que todo nuestro trabajo se limita a interrumpir la acción para detenernos ante la lente y esbozar una sonrisa. Esos vídeos con los que tropecé años atrás ponen de manifiesto que la realidad resulta bastante más compleja: la actitud de los fotografiados experimentaba una rica transformación, bajo cuyo cobijo se producía el paso de la acción desenvuelta a la interpretación medida de los sujetos en aras de presentarse a sí mismos.

El último ensayo de Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes*, se cimenta en la idea de que hoy en día «habitamos la imagen y la imagen nos habita» y explora desde una «perspectiva sociológica y antropológica» cómo dicho fenómeno repercute sobre nuestras vidas. Si asumimos la premisa como cierta, lo que esos vídeos hallados por casualidad nos enseñan rebasaría lo anecdótico para erigirse en emblema de la «realidad cristalizada en imágenes» donde moramos y a través de cuyo análisis Fontcuberta nos guía con genial habilidad.

El fuerte grado de cohesión que caracteriza el trabajo de este polifacético autor («Creador, docente, crítico, comisario de exposiciones e historiador en el ámbito de la fotografía», se lee en la solapa de Galaxia Gutenberg) auspicia que el lector familiarizado con su obra reciba *La furia de las imágenes* como un ensayo necesario y una consecuencia lógica de la senda recorrida hasta el momento por Fontcuberta. Los textos reunidos en *El beso de Judas*—la primera edición de este libro data de 1997— ya

cuestionaban la fe depositada en el estrecho vínculo entre fotografía y verdad que de forma generalizada, social, presuponemos y exploraban de manera incipiente cómo los desarrollos tecnológicos y el salto de lo analógico a lo digital convertían en urgente reflexionar sobre la materia. *La cámara de Pandora*, Premio Nacional de Ensayo en 2011, afrontaba en profundidad la cuestión de en qué se había transformado la fotografía dentro de un mundo eminentemente digitalizado. Por último, *La furia de las imágenes* desplaza el foco hacia la repercusión cultural y social de dicha transformación, a la vez que pone de manifiesto el apego de la reflexión de Fontcuberta al presente, su permanente actualización fruto de un interés apasionado por el ámbito fotográfico.

La pasión de Joan Fontcuberta y la validez de su discurso, capaz de ayudarnos a comprender mejor el mundo que nos rodea y no sólo valioso por funcionar desde una óptica inmanente, repercuten sobre un plano estilístico en la escritura tanto de *La furia de las imágenes* como de los ensayos precedentes. En Fontcuberta no hay alarde de erudición sino un generoso interés por compartir con los lectores los vastos conocimientos atesorados sobre fotografía. Ese afán por hacernos partícipes de descubrimientos vividos desde el entusiasmo explica que el autor se aleje del corsé y los tics del academicismo. Frente a la tendencia al neologismo gratuito, el enrevesamiento terminológico o la complejidad forzada que exhiben ciertos estudios sobre cultura visual y teoría de la imagen proclives a naufragar en la autorreferencialidad, en Fontcuberta imperan la claridad expositiva y un particular talento para la écfrasis. Los abundantes ejemplos de proyectos artísticos, proceden-

tes del ámbito periodístico o incluso pertenecientes al ámbito de la fotografía doméstica que jalonan, ilustran y apoyan el tejido argumentativo que se despliega en *La furia de las imágenes* se distinguen por la autosuficiencia y la voluntad de generar sentido. No importa que uno desconozca ese proyecto o imagen sobre el que está leyendo, su descripción y el pretexto por el cual se ha traído a colación colman la ausencia al tiempo que estimulan la curiosidad. En suma, acercarse a *La furia de las imágenes* constituye un ejercicio ameno y placentero porque su autor, sin renunciar al rigor, rehúye la gravedad impostada.

El itinerario planteado por el ensayo se abre indagando el contexto cultural e ideológico en cuyo seno se habría producido la evolución tecnológica que espoleó el nacimiento de la *postfotografía*, noción definida por Joan Fontcuberta como «la fotografía adaptada a nuestra vida *online*». Las pesquisas conducen a la identificación de una «cultura de lo superlativo» donde reinan el individualismo y la fugacidad, la confianza en el futuro se halla en crisis y la creación de sentido se descuida. Dentro de este marco tendría lugar una sobreabundancia de imágenes tan importante como para desembocar en la actual saturación visual. Un agudo Fontcuberta repara aquí en que el interrogante clave no atañe a la realidad representada y sobrerrepresentada sino a las imágenes ausentes.

Más adelante, el ensayo se explora en la noción de *postfotografía* y pone de relieve cómo ese *post-* que abre el término ha ido parejo a cierta obsesión teórica por lo que se dejaba atrás, mientras lo que estaba por venir se descuidaba. Para el autor, el nue-

vo mundo en conformación se definiría por que la imagen constituye su «fibra principal», dejando así de ejercer como forma de mediación para erigirse en materia prima del presente e impulsar una revolución de magnitud semejante a la industrial, de cuyo alcance aún seríamos poco conscientes.

Tras sentar las bases referidas, Fontcuberta se entrega al análisis de la secularización definitiva de la imagen, operada por los actuales «ciudadanos-fotógrafos», y explora las consecuencias de este proceso dentro del terreno artístico en la «época de la apropiabilidad digital». Aquí el autor se demora en múltiples facetas del problema: el amateurismo y la estética de la imperfección, la maleabilidad de las identidades y la disolución de las fronteras público-privado en la red, la pérdida de potencial conmemorativo de las fotografías para devenir «puros gestos de comunicación», la primacía en el artista de las habilidades selectivas que le capacitan para rescatar y resignificar imágenes en detrimento de la pericia técnica, etcétera.

La furia de las imágenes se cierra con un excursus sobre el potencial político de la secularización de la fotografía y un colofón alusivo a la situación de sobreabundancia y saturación visual que rezuma sentido común: «Lo que está claro es que hemos perdido la soberanía sobre las imágenes, y queremos recuperarla». Ni apocalíptico ni celebratorio, ante todo este ensayo de Joan Fontcuberta se antoja sensato. Y, lo más importante, incide en nuestra capacidad de operar sobre el presente, de la que el deseo expreso en las palabras finales («queremos»), junto a la reflexión, conformaría un detonante.

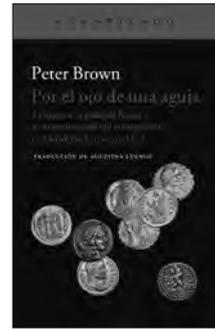
Peter Brown:

Por el ojo de una aguja: la riqueza, la caída de Roma y la construcción del cristianismo en Occidente (350-550 d.C.)

Traducción de Agustina Luengo

Acantilado, Barcelona, 2016

1232 páginas, 48.00 €



De cómo la Iglesia se apoderó del Imperio Romano

Por JOSÉ MARÍA HERRERA

En el año 415, cinco después de que los godos tomaran Roma, Agustín de Hipona anunció un futuro en el que la sociedad estaría compuesta exclusivamente por personas que escutarían a diario su conciencia y sus pecados mientras rezaban el padre-nuestro. El pronóstico, de acuerdo con el santoral, se habría cumplido ya en el 446, fecha en que los siete jóvenes durmientes de Éfeso despertaron de un sueño que duraba desde el año 252, cuando se escondieron en una cueva huyendo de los sicarios de Decio y un sopor divino se apoderó de ellos. Los muchachos se levantaron una mañana convencidos de que había transcurrido sólo una noche y quedaron perplejos al descubrir que se hallaban en un mundo «santificado con iglesias y cruces». Que las

cosas ocurrieran así es dudoso, pero que el mundo había sufrido un profundo cambio lo confirma un cronista de entonces, Próspero de Aquitania, quien habla del siglo V no como del siglo de la caída del Imperio romano, sino del ascenso de la Iglesia cristiana. «Es gloria de los santos que el mundo entero se someta a Dios y a sus leyes», dice Próspero mientras repasa las disputas contra pelagianos o donatistas, mucho más decisivas, a su juicio, que las batallas por las fronteras de Roma o la suerte de los emperadores.

Trescientos años de sinsabores necesitaron los cristianos para afianzar su posición y siglo y medio más de difíciles transacciones para conseguir la hegemonía. Desde que Pedro bautizó al primer gentil, un cen-

turión romano de nombre Cornelio, la nueva fe no hizo otra cosa que poner de relieve sus ansias universalistas, equiparables sólo a la voluntad integradora del propio Imperio. Esta dimensión política, negada taxativamente por los apologistas cristianos, es la causa de que fueran perseguidos primero por los judíos y luego por los romanos, que los consideraron un grupo subversivo, al que atribuyeron innumerables actos de sedición o terrorismo: desde el incendio de Roma en tiempos de Nerón a la revuelta que dio lugar a la destrucción del Templo de Jerusalén en tiempos de Tito. Por más que los cristianos insistieran en que para ellos sólo la transcendencia del alma tenía importancia, sus ideas constituían una amenaza para el orden establecido. Proclamar la igualdad de los hombres y la ilegitimidad de la riqueza –los primeros cristianos defendieron el comunismo en una sociedad en la que la posición social dependía del patrimonio– socavaba los fundamentos del sistema romano y explica, sin duda, las persecuciones. Que en la segunda de las diez que hubo entre Nerón y Diocleciano, la de Domiciano, a finales del siglo I, apareciera ya entre los perseguidos la hija de un senador prueba que el cristianismo atrajo pronto a amplios sectores de la población. Su penetración fue tan rápida que, durante el reinado de Séptimo Severo, en torno al año 200, había comunidades cristianas en todas las provincias del Imperio.

La táctica romana de la persecución y el aplastamiento funcionaba mal. Quien más cerca estuvo de causar un grave daño al movimiento cristiano fue Decio con la publicación en el año 250 de un edicto exigiendo a todos los ciudadanos un certificado de un oficial romano que acreditara la realización de al menos un sacrificio en ho-

nor del emperador. Muchos cristianos accedieron para evitar dificultades (lo habitual solía ser comprar el certificado sobornando a los oficiales), aunque cuando las aguas volvieron a su cauce, tras el inevitable rosario de ejecuciones, surgió un serio problema dentro de la Iglesia: ¿había que admitir a los réprobos que se plegaron a las exigencias del Estado en vez de sostener en alto la palma del martirio o rechazarlos como traidores? Era una cuestión peliaguda y el conflicto se saldó, como era lógico tratándose de un movimiento dispuesto a ampliar los confines éticos de la civilización romana hasta su misma ruina, con la derrota de los donatistas, grupo partidario de la expulsión. Estos estaban convencidos de que la Iglesia no podía existir sin santidad. Transigir con el mundo era, para ellos, una forma de prostitución. La cruz era el camino que había enseñado Cristo. La Iglesia, sin embargo, soñaba con no dejar a nadie fuera de su seno. Había que abrir las puertas a todos, no sólo a los santos y virtuosos. Y el número de cristianos creció y creció hasta el punto de que Constantino, en el siglo IV, optó por dar un giro radical a la política del Imperio, legalizando su culto, primer paso en el camino que le llevaría a la condición de religión oficial.

Esta es aproximadamente la fecha de inicio del período que investiga Peter Brown en *Por el ojo de una aguja: la riqueza, la caída de Roma y la construcción del cristianismo en Occidente (350-550 d. C.)*. El historiador irlandés, muy conocido desde que en los años 70 propuso interpretar el declive del Imperio romano como una metamorfosis y no como un proceso de decadencia, analiza la transición desde el orden romano al orden cristiano tomando como hilo conductor el concepto de *riqueza* (y la riqueza

como tal). El resultado final de su investigación es que, entre el siglo IV y el VI, se pasó de una visión pagana de la riqueza, en que ésta era considerada un excedente que justifica el lujo de los poderosos, a una visión cristiana en la que la riqueza sólo es aceptable si es transferida «hacia arriba» (el tesoro en la tierra debe convertirse en tesoro en el cielo). La creencia de que los bienes de este mundo son de Dios y que deben ponerse en manos de la Iglesia para que ésta los administre en favor de todos los hombres se convirtió así en una de las bases ideológicas del medievo. Por supuesto, los beneficios mencionados son espirituales y están relacionados directamente con la salvación del alma, no con el bienestar material, al modo en que se comprende hoy. Brown, de hecho, ha preferido completar su ya exhaustivo estudio con otro libro, no traducido todavía al español (*El rescate del alma: más allá y riqueza en el primitivo cristianismo occidental*), en el que describe de qué manera la preocupación cristiana por el destino del alma produjo una radical mutación en la concepción de la riqueza que tuvieron los antiguos.

Por el ojo de una aguja comienza con una cita del evangelio de Mateo: la respuesta que da Jesús al joven rico que le pregunta qué debe hacer para perfeccionarse. «Vende todos tus bienes y dáselos a los pobres, que así tendrás un tesoro en los cielos», le dice. El muchacho se marchó compungido. Aceptar que la única utilidad de la riqueza es renunciar a ella resulta complicado. Nadie se desprende así como así de todas sus propiedades. ¿Cómo es entonces que en la época de expansión cristiana muchos romanos decidieron obrar de acuerdo con las palabras de Jesús? Obviamente, tuvieron que conjugarse multitud de factores:

la novedad de su mensaje, el asombro que produciría la manera en que los cristianos aceptaban el martirio —«La sangre de los mártires, escribió Tertuliano, es la simiente de la Iglesia»—, su misticismo del fin del mundo, tan oportuno en una época de crisis radical, las dificultades que anunciaban a los ricos para salvarse —«Más fácil es que un camello entre por el ojo de una aguja que...»—, etcétera. No hay duda, además, de que a partir del siglo IV, debido a la inseguridad política derivada de las continuas guerras civiles, la propiedad empezó a verse como una carga, y de que Constantino, al apoyarse en sectores cristianos, forzó a los potentados a invertir en el más allá, pero al margen de ello, y como pone de manifiesto Brown, la posibilidad de especular con la gloria eterna parece no haber chocado con la mentalidad de un pueblo que llamó *commercium* al trato con los dioses y que consideraba el patronazgo y la beneficencia dos obligaciones inherentes a la riqueza, una riqueza que, no se olvide, era fruto de la conquista militar y sostenía, mediante complejas redes clientelares, a una enorme masa de ciudadanos que vivía de donativos.

Del mismo modo que los potentados romanos fueron desviando la riqueza hacia la Iglesia, los cristianos abandonaron los feroces discursos iniciales contra ella hasta aceptar que se trata de un don divino que, supeditado a un fin espiritual, puede convertirse en la llave que abre la puerta que conduce a la vida eterna. Brown aborda este complejo proceso en los dos primeros capítulos del libro oponiendo la riqueza romana a la pobreza cristiana. Recuérdese que el cristianismo fue el inventor del pobre como ideal reivindicativo. Los indigentes del *populus romanus*, alimentados por el Estado, no eran considerados menestero-

sos a los que se ofrece limosna, sino ciudadanos con derechos. Del mendigo sin ciudadanía nadie se preocupaba oficialmente. Para los cristianos, en cambio, compartir las cosas de este mundo es indispensable si se aspira a alcanzar un puesto en el otro. Defensores de la igualdad, confrontaron la Iglesia, como comunidad de iguales, al Imperio, donde rigen diferencias insalvables. Su credo cuestionaba los derechos ciudadanos, reservados a unos pocos, y exigía su extensión al conjunto de la humanidad. Si bien la frase «Al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios» se ha explicado siempre de otra manera, detrás de ella se esconde manifiestamente la convicción de que todo es de Dios y que, por tanto, lo temporal debe supeditarse a lo espiritual. Sólo así el tiempo humano será moralmente aceptable. Que Agustín celebrara la caída de Roma y viera en ella la aniquilación de la Historia, concebida precisamente como el injusto orden terrenal, no es una casualidad. La ciudad terrena puede hundirse, de hecho se hunde, pero no la ciudad de Dios. Aferrarse a las cosas del mundo cuando éste se precipita en el vacío les parecía a los cristianos absurdo. Tan arrogante indiferencia hacia el Estado explica, a juicio de Brown, que emplearan sin ambages la estrategia demagógica de «pauperizar al pobre», exagerando las condiciones de miseria de su existencia. Hoy estamos familiarizados con ese tipo de maniobras retóricas porque son las mismas que utilizan los actuales enemigos del sistema. De hecho, si seguimos con atención el relato que hace Brown (en las primeras páginas del segundo capítulo) de la confrontación entre Símaco, último pagano que desempeñó el cargo de prefecto de Roma, y Ambrosio de Milán, advertiremos sin duda cierto aire de

familia con los debates entre los miembros del *establishment* y los populistas de hoy.

Ambrosio escribió un montón de sermones contra la propiedad privada, e igual hicieron los predicadores orientales, Juan Crisóstomo, por ejemplo. Brown no sólo recoge las críticas de unos y otros a la acumulación de bienes de los ricos, sino que reconstruye los supuestos sobre los que reposaba este tipo de discursos. Su tesis es que los primeros cristianos creían que Dios dispuso las cosas para que la naturaleza proveyera a los hombres de cuanto necesitan, pero que algunos, los romanos en particular, se han apoderado de la mayor parte de los bienes, llevando al resto a la miseria. De ahí la necesidad de someter la ciudad terrenal a la ciudad de Dios, de moralizar, por así decir, el reparto de la riqueza, creando, primero, un sólido sentido de solidaridad humana (que funcionó en las primitivas comunidades perseguidas) y exigiendo, luego, la abolición de todas las diferencias (entre romano y bárbaro, libre y esclavo, ciudadano y súbdito, etcétera). Había que superar el Imperio, crear una comunidad ideal en la que cupieran todos, incluidos forasteros y pobres. Las limosnas dadas a éstos no debían ser vistas, por eso, como un producto de la condescendencia de los pudientes, sino como una restitución de lo que, en rigor, les pertenece por derecho natural. «No es algo tuyo lo que suministras a los indigentes; más bien estás devolviéndoles algo que les pertenece, pues estás usurpando lo que se ha dado en común para uso de todos. La tierra pertenece a todos y no sólo a los ricos...», escribe Ambrosio en *De Nabuthae*.

Analizados de esta manera, los sermones de los grandes oradores de la Iglesia son más que piezas teológicas. Su propósito, a menudo, es crear simplemente un clima de

rechazo hacia el orden existente. Había que desprestigiar el poder imperial y cualquier medio era bueno para ello. Este demagógico desdén hacia la realidad responde a un plan de acción que Brown califica expresamente de «populista», aunque el pueblo invocado aquí no sea el pueblo romano, sino el pueblo de Israel, el pueblo elegido. Naturalmente, esto no significa que los cristianos operasen todos de igual modo. No es lo mismo ser un obispo con numerosos seguidores que un predicador que se dirige a un público reducido. Jerónimo, traductor de la Biblia, prefería, por ejemplo, fustigar a los cristianos de la buena sociedad que se conducían hipócritamente en vez de a los romanos, aunque, como demuestra Brown, las repercusiones prácticas de su enseñanza –un ascetismo que congelaba la sensualidad con vistas a hacer posible la plena potencia del espíritu– fueron, sobre todo en el ámbito femenino, muy profundas.

El decisivo papel de las mujeres en la difusión de las ideas de Cristo ha sido estudiado por diversos autores y desde diversas perspectivas (recuérdese, por ejemplo, *El sexo y el espanto* de Pascal Quignard, con su defensa de que la nueva fe caló particularmente entre ellas debido a su visión de la sexualidad y la familia). Brown hace lo mismo atendiendo a lo económico. El caso del citado Jerónimo es quizá el más destacado. Sus detractores lo consideraban un Rasputín experto en viudas y huérfanas, cuyos bienes a menudo acababan gracias a sus tretas en manos de la Iglesia. Lo mismo se decía de Dámaso (su mote era *auriscalpius matronarum*, el escarbaorejas de las damas), primer obispo de Roma que comprendió que el asalto a la riqueza aristocrática debía hacerse por el lado femenino. De cualquier forma,

e independientemente del sexo, el objetivo era acaparar recursos. Brown sugiere incluso que el infierno fue un producto del *marketing* recaudador de los clérigos. Y, claro, tales prácticas disgustaban a algunos creyentes, desencadenando las inevitables polémicas. Las discrepancias teológicas enmascararon de hecho, en muchas ocasiones, divergencias de otra naturaleza. Con el tiempo estas cuestiones mundanas se han olvidado y han sido atribuidas a la vehemencia de la fe, pero Brown demuestra que no fue así. Un ejemplo es la herejía pelagiana. Su exposición en el capítulo tercero de las razones económicas por las que la Iglesia rechazó la doctrina de Pelagio sobre el libre albedrío y aceptó la agustiniana de la gracia divina es ilustrativa. ¿Qué mejor para eliminar los celos hacia la riqueza heredada que tenerla por un don divino equivalente a la gracia? Naturalmente, esto no quita que, para Agustín, el gran rival de Pelagio, no fuera absolutamente necesario ponerla al servicio de la Iglesia. Encerrarse en la propia riqueza resultaba tan vergonzoso para él como para el comunista la actitud del pequeñoburgués que se concentra en sus placeres privados e incumple el deber colectivo de luchar por la emancipación.

Donar las riquezas a la Iglesia era una forma de restituir la propiedad a la comunidad. Esta especie de nacionalización (sin Estado) de los bienes descansaba en la convicción de que Dios ha puesto la naturaleza al servicio de todos los hombres y que una administración moral o espiritual de los mismos es necesaria. Con el desplome del Imperio y el afianzamiento de la Iglesia, se llegó a restringir su uso incluso para ayudar a los indigentes con el argumento de que sólo la riqueza eclesiástica está bendecida y resulta, pues, eficaz. Brown cita

varios hallazgos arqueológicos en África de templos cristianos a los que estaban adosados almacenes. Algunos no veían con buenos ojos este tipo de prácticas benéficas, no siempre limpias y demasiado próximas en el concepto al patronazgo romano. Para ellos, la renuncia al mundo constituía la verdad básica de la fe. Todo lo demás eran simples componendas. Por eso se multiplican entonces los monasterios (las páginas dedicadas al monasterio de Lerins, una comunidad formada por romanos cultos y ricos, muchos de procedencia aristocrática, son interesantísimas) y aparece la nostalgia de los primeros tiempos, nostalgia que reaparecerá siempre en períodos de crisis. Un monje del siglo v escribe: «La Iglesia decae a medida que alcanza su plenitud». Claro que, por descorazonador que sea el presente, cualquier presente, el mito de los orígenes constituye sólo un mito. Enmanuel Carrère, en un libro reciente, *El reino*, reconstruye las peripecias del evangelista Lucas junto a Pablo de Tarso, y lo que encuentra en las primitivas comunidades cristianas son rivalidades, malentendidos y envidias. No solamente eso, claro, pero también y, sobre todo, eso. La Iglesia primitiva no fue ni más ni menos perfecta que la Iglesia posterior (recordemos que el propio Jesús tuvo entre sus discípulos a un traidor y que edificó su Iglesia sobre un apóstol que le negó tres veces), pero, como escribe Brown con agudeza, funcionó para ésta como una especie de superego histórico.

La gran crisis del siglo v –Brown discute la categoría tradicional de «invasiones bárbaras» y prefiere hablar de pillaje consentido o de daño colateral de las luchas entre emperadores rivales– sirvió para fortalecer a las pequeñas comunidades frente al poder central, cada vez más distante, y a los

líderes de las iglesias, los únicos con respaldo para ejercer labores de tipo administrativo, fundamentales luego para los reinos que surgirán durante la Alta Edad Media. El ocaso de la aristocracia romana y la afluencia masiva de riqueza hacia la Iglesia, entendida esa riqueza como medio para la salvación, hizo a ésta rica y la convirtió en poder económico de primera magnitud. Todo esto tuvo naturalmente consecuencias de muy diversa índole. Una de las más interesantes es la relativa al papel del clero. Los donantes exigieron a los encargados de administrar los bienes que fueran distintos de ellos. Fue así, dice Brown, cómo el clero se convirtió poco a poco en una clase sagrada a la que se impuso ciertos rasgos distintivos, desde la tonsura a la continencia sexual. Desde el momento en que sus miembros constituyeron no sólo una elite conectora de la palabra de Dios, sino un grupo de personas santas elegidas en virtud de sus votos, el dinero que inicialmente se dedicaba a los pobres y las iglesias fue desviado también hacia su sostenimiento material. El viejo discurso cristiano a favor de los menesterosos giró en favor de esos otros pobres comprometidos que eran los monjes y (pero no siempre) los sacerdotes. Los cristianos siguieron creyendo en el deber de ocuparse de los descartados de la sociedad, seguros de que entre esa multitud anónima podía aparecer en cualquier momento el propio Cristo, pero no se olvide que la administración de los bienes de la Iglesia no respondía a ningún género de cálculo económico, sino teológico. No se trataba de incrementar la riqueza, de producir más y mejor a fin de que todo el mundo dispusiera de suficientes recursos para vivir, sino de incrementar el número de quienes pueden entrar en el reino de los cielos.

La investigación de Brown concluye a mediados del siglo vi, pero si pensamos en el papel intermediario que entre la población romana y los bárbaros desempeñó la Iglesia durante la Edad Media (recordemos que el Antiguo Régimen, o sea, la división de la sociedad en tres estamentos, dos de

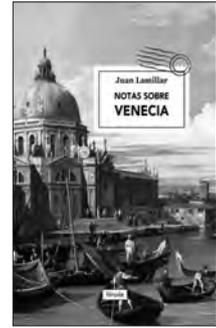
ellos basados en la sangre –nobles y pueblo, es decir, bárbaros y romanos– y otro en el espíritu, el clero, nació entonces), se ve que el período recorrido es esencial para su comprensión. Haberlo explicado en claves históricas y políticas, no teológicas, es el principal mérito de este gran libro.

Juan Lamillar:

Notas sobre Venecia

Fórcola, Madrid, 2017

156 páginas, 14.50 €



De vuelta a Venecia

Por BEATRIZ GARCÍA RÍOS

Una ciudad, junto al mar, y sumergida en parte por las aguas. Una ciudad de discretos puentes, de humedades, conectada por canales que los viajeros transitan en pequeñas barcas. Palacios con zaguanes penetrados por el agua, oscuros, pútridos en ocasiones. Muros roídos por el musgo en sus bases y tornasolados por arriba, como ciertos árboles de los manglares. El sonido del agua contra las paredes y, dentro de las casas, las mil y una historias: lujos, poesía, música, política, intrigas y miserias. Digamos que hablamos de Venecia.

El poeta y crítico sevillano Juan Lamillar ha compuesto un libro curioso, asistido por el hilo de algunos viajes físicos, el primero en 1985, y muchísimos realizados por lecturas, búsqueda de fotos, papeles. Este libro es un

precioso archivo sobre Venecia, una recopilación de miles de testimonios, mayormente fragmentados, tantos que parecen estar todos. Testimonios e historia, reconstrucción. En este sentido, la composición de este libro nos recuerda a esas pinturas de gran tamaño llenas de cuadros, de escenas, de personajes, como una novela decimonónica. Venecia, ciudad sobre una laguna, como México, y por lo tanto hundiéndose casi desde el principio. Fue fundada en el 421, y Lamillar no prescinde de la exactitud: a las doce del mediodía del 25 de marzo. Apoyada en el cieno, se habría de dotar, mucho más tarde, de dos objetos que son al mismo tiempo símbolos y pensamientos: el espejo y la máscara. Uno nos oculta, el otro nos refleja, o refleja una simulación, tal vez un reflejo. Entre uno y otro, el

juego, que no pocas veces sería mortal. Lo dijo Thomas Mann: «Venecia, mitad fábula y mitad trampa». Por lo primero es un cuento, una narración; por lo segundo, un embeleco que se ha de tornar, en este caso, enigma. No sé si todo es trampa cuando no es fábula, pero algunos extranjeros extraordinarios quisieron ser enterrados, lo cual es un gesto definitivo, en esta ciudad junto al Adriático: Pound, Diáguilev, Stravinski, Joseph Brodsky. Curioso: tres de ellos, rusos.

Venecia está asociada a la música, pero también al lujo más hiperbólico, como cuando Enrique III de Valois visitó la ciudad en 1574. Para ese acontecimiento se construyeron arcos diseñados por Palladio y decorados por Veronés y Tiziano. Lamillar nos cuenta, citando al historiador Horatio Brown, que hubo un banquete para tres mil invitados en el Salón del Gran Consejo, donde «desde las estatuas ornamentales hasta los cubiertos y las servilletas estaban hechos de azúcar». No sabemos si pudieron comer con ese exceso de glucosa, pero, además de absurdo, se nos antoja el colmo de la inutilidad, de la profusión, que es un gasto que prescinde de lo necesario. Ciudad también de excesos sexuales, de los refinados a los más acumulativos, y donde había un catálogo de cortesanas, con sus listas de precios y ofertas eróticas, publicado en 1535. Lamillar nos lleva de fragmento en fragmento, de recodo en recodo, de un testimonio a otro, de una historia a otra: nombres, anécdotas, datos. Las *Memorias* de Diego Duque de Estrada, soldado y aventurero, nos cuentan la conjuración de Venecia (1618), en la cual don Francisco de Quevedo, al servicio a la sazón del duque de Osuna, y gracias a disfrazarse de mendigo y su buen conocimiento del dialecto veneciano, pudo salvar la vida. El disfraz y la

lengua, algo que no está mal para un poeta barroco. Líricos y pornógrafos, eruditos y pícaros, poetas y cronistas forman un laberinto del cual no se quiere o no se puede salir. Ya lo dijo Mann: fábula y trampa. Lamillar nos trae a la memoria el nombre de un irlandés curioso, Joseph Smith (1674-1770), que vivió setenta de sus noventa y seis años de vida en Venecia. Fue cónsul de Inglaterra en esta ciudad, durante la segunda mitad del XVIII, también comerciante y banquero, y finalmente se dedicó al arte y la edición, y de hecho convirtió el palacio donde vivía, el Mangilli-Valmarana, en una galería de arte en la cual, además de exponer, vendía obras. Contribuyó a redescubrir a Palladio. Ya cumplidos los ochenta años, vendió su colección de pinturas, grabados y libros al rey Jorge III.

Y entre tantos nombres, pasillos, mascaradas, mercaderes, músicas de Vivaldi y Monteverdi, y pintores como Tintoretto y Canaletto, vemos al poeta sevillano –probablemente apasionado coleccionista– buscar papeles, fotos antiguas, postales, con una voluntad de reconstrucción que no ignora que siempre será laberíntica. Esos laberintos tienen un conductor, el gondolero, a cuyos cantos se refirió Goethe, y a cuyo respecto Lamillar nos instruye: unos profesionales que «podrían cantar pero no cantar, pues estaban obligados por juramento a guardar secreto absoluto acerca de las conversaciones que escuchaban a sus pasajeros». De Brosses añade: «En las góndolas reinaba un secreto parecido al de la confesión, aunque la penitencia podía ser muy extremada». Estos antiguos gondoleros tenían gran afición por cantar la *Jerusalén liberada*, de Tasso.

En las listas de grandes y curiosos hombres, no podía faltar Napoleón, que fue, por

adjetivación y decisión propia (todo muy suyo) «un Atila para el Estado Véneto». Con ochenta mil hombres y veinte buques de guerra no tardó el corso en hacerse con la ciudad, en mayo de 1797, y como símbolo, podemos leer hoy, quemaron el Libro de Oro, «con sus páginas –nos dice Lamillar– ardieron mil años de apellidos patricios». Unos meses más tarde, la firma del Tratado de Campo Formio convirtió a Venecia en una colonia austríaca. Pero vale la pena recitar al historiador Peter Lauritzen para saber algo de lo que hizo Napoleón en Venecia: «Dictó la supresión de cuarenta parroquias y la destrucción de ciento setenta y seis edificios religiosos y más de ochenta palacios, todos ellos decorados con pinturas y otras obras de arte. Asimismo, los agentes de Napoleón se encargaron de la confiscación de doce mil cuadros». Napoleón modernizaba, sí, al tiempo que llevada a cabo pillajes de gran envergadura. Sin duda este Atila también admiraba, y dijo aquello de que la plaza de San Marcos era el salón más bello de Europa, la interioridad de la casa, que no la intimidad, hecha espacio público.

Más modernamente, Venecia fue amada con dilección por pintores, novelistas y poetas: Turner, Corot, Manet, Whistler, Sargent, Mariano Fortuny, Chateaubriand, Gautier, Ruskin (que vio la ciudad como «ramas de árboles convertidas en mármol»), Fenimore Woolson, Henry James, Henry de Régnier, Proust, Rilke, Morand, François Mauriac, Thomas Mann... y los propios italianos, claro, cuya lista sería interminable, pero pon-

gamos dos: Casanova y D'Annunzio. Proust visitó la ciudad en dos ocasiones. Primero en 1900, con su madre. Luego volvió, ese mismo año, solo. Es una estancia envuelta en el misterio. Y esos dos cortos viajes dejaron una huella intensa y extensa que podemos recorrer en *En busca del tiempo perdido*.

Venecia fue reinventada a comienzos del siglo xx, por ejemplo, con las fiestas (muchas de ellas temáticas) que organizaba la marquesa Luisa Casati. Los visitantes ilustrados extranjeros a su vez releen la ciudad, como Mauriac el Lido en 1910: «Esta tarde, el Adriático se disgustaba ante las demasiadas cabinas de baño. El cielo estaba pálido sobre la pizarra líquida y en la playa abandonada se oía apagarse, como en un poema de Laforgue, una última orquesta zíngara». En esa misma playa (¿la misma?) situó Mann a Aschenbach, y lo hizo residir durante esas reveladoras y agónicas vacaciones en el Hotel Excelsior, como cuenta en *La muerte en Venecia* (1912).

Dar cuenta de otros aspectos de este libro nos llevaría mucho espacio, y además no es necesario, porque está el libro mismo, cuya prosa rica y eficaz nos muestra una miríada de facetas de la ciudad sin que por ello dejemos de percibir un hilo conductor. No es el de una historia progresiva, aunque en parte se apoya en ella; tampoco el de un argumento, sino más bien el de la historia de quien merodea por lo inacabable y vuelve una y otra vez y, cada vez que lo hace, descubre lo mismo que es diverso.

Fernando Paz:

Núremberg: juicio al nazismo

La Esfera de los Libros, Madrid, 2016

608 páginas, 25.90 €



Once hombres que colgar

Por ISABEL DE ARMAS

Nunca jamás se había formulado una causa más terrible. «Les acusaron de conspiración contra la paz, guerra de agresión, crímenes de guerra y crímenes contra la humanidad», escribe Fernando Paz en *Núremberg: juicio al nazismo*. En el inicio de su trabajo destaca que el enjuiciamiento de los responsables alemanes de crímenes de guerra o crímenes contra la humanidad no fue una decisión que los aliados adoptasen de modo repentino. La idea fue tomando forma con el transcurrir de la guerra, por lo que no hay un momento que pueda señalarse como el determinante, «aunque sí existen unos hitos a lo largo del conflicto –puntualiza– que fueron anunciando lo que finalmente culminaría en el Tribunal Militar Internacional de Núremberg».

La primera vez que los soviéticos habían manifestado su intención de enjuiciar a los responsables políticos fue en octubre de 1942, cuando Viacheslav Molotov, el comisario soviético de Asuntos Exteriores, envió una carta a distintos gobiernos de Europa Oriental exiliados en Londres anunciándoles tal propósito. Sin embargo, las iniciativas de los soviéticos y las de los occidentales se fueron elaborando de modo separado y no confluyeron hasta finales de 1943, cuando pudieron emitir una declaración conjunta a este respecto.

Este libro nos recuerda que todo lo que se hizo durante la época de entreguerras para construir un orden jurídico que no sólo compilase las normas, sino que previese los castigos que aplicar en caso de violación de las

mismas, había fracasado. Parece ser que nadie puso el empeño suficiente como para que eso no fuera así. Posiblemente porque nadie creía que pudiera llegar un momento en el que las circunstancias demandasen algo semejante. «Habría que esperar al comienzo de la Segunda Guerra Mundial –escribe Paz– para que renacieran los intentos de crear un tribunal internacional que se ocupase de los crímenes que se cometiesen en tiempo de guerra». Fue en la III Conferencia Interaliada celebrada en Londres cuando se produjo el primer pronunciamiento inequívoco acerca de la voluntad de llevar ante la justicia a los culpables de crímenes de guerra en las zonas ocupadas. Más tarde, cuando los ministros de Exteriores aliados se encontraron en Moscú, en octubre de 1943, acordaron concretar los primeros pasos en lo referente a los juicios. Tras no pocas discusiones y desacuerdos una cosa sí quedó clara. Ante el problema de qué hacer con los vencidos existían dos posibilidades: se los podía fusilar, sin más miramientos, o bien se los podía conducir ante un tribunal. Y esa doble perspectiva era la que seguía existiendo cuando los aliados volvieron a reunirse en Yalta, en febrero de 1945. «Las posiciones continuaban sin ser firmes –observa Paz–, y los propios líderes políticos mudaban sus puntos de vista con rapidez». Finalmente, la tarea central recayó en el coronel Murray C. Bernays –judío de origen lituano–, quien procedía del mundo del derecho y al que volvería tras la guerra. Bernays fue el verdadero creador, desde el punto de vista del derecho, de la concepción jurídica que desembocaría en Núremberg. Compiló una serie de ideas que tomaron forma en un documento titulado *Proceso a los criminales de guerra europeos*, en el que defendía la posibilidad no sólo de enjuiciar a los más importantes cri-

minales alemanes, sino también a las asociaciones a las que pertenecían, por haber conspirado en la preparación de actos criminales. Sin embargo, para no hacer excesivamente larga la lista de inculcados, proponía que sólo a los más altos cargos responsables se les hiciera comparecer ante un alto tribunal.

¿Y por qué se eligió Núremberg? Fernando Paz afirma que los occidentales consideraban como mejores emplazamientos Múnich, Leipzig y Luxemburgo, pero no se pusieron de acuerdo hasta que el general Lucius Dubignon Clay, el jefe de Gobierno de ocupación militar norteamericano en Alemania, propuso Núremberg por varios motivos. En primer lugar, la ciudad había estado muy ligada al nazismo por cuanto en ella se promulgaron las leyes raciales contra los judíos en 1935. También fue el escenario de las grandes concentraciones nacionalsocialistas y, sobre todo, porque se trataba de la única ciudad en toda Alemania en la que aún se mantenía en pie un palacio de justicia que sirviera a los fines de celebrar un juicio de grandes dimensiones y una prisión aneja al edificio en buenas condiciones.

El autor destaca que el mayor quebradero de cabeza al que tuvieron que enfrentarse el tribunal y la acusación fue el de los cargos que imputaban a los acusados; afirma que no era fácil elaborar una acusación conforme a derecho de acuerdo a los instrumentos legales de los que se disponía. Por eso fueron necesarios varios meses para poner de acuerdo a las potencias vencedoras acerca de cómo perfilar la acusación. Hubo que llegar a agosto de 1945 para poner orden en este aspecto. Finalmente, los derrotados serían acusados de cuatro delitos principales: conspiración contra la paz y planteamiento de guerra de agresión, crí-

menes contra la paz, crímenes de guerra y crímenes contra la humanidad.

Desde el principio del juicio, por parte de los aliados quedó clara la idea de que los hechos que se sacaran a la luz sólo se examinarían en la medida en la que implicasen a los alemanes o tuvieran que ver con ellos. Una parte importante de la documentación incautada a los vencidos les acusaba de modo indudable. Y, entre esos documentos, algunos sugerían la idea de que Alemania había comenzado una guerra de agresión de forma premeditada. Esto permitió respirar a la acusación, que así disponía de una base sobre la que soportar la suposición de que había existido una conspiración nazi para emprender una guerra de agresión.

Todos los dirigentes alemanes fueron acusados de participar en la conspiración, como «individualmente responsables de sus propios actos y de todos los actos cometidos por cualesquiera personas en la ejecución de dicho plan o conspiración». También la responsabilidad económica era analizada desde el punto de vista de la guerra de agresión, en la que se culpaba a los industriales y a Göring, Schacht y Funk, particularmente.

Las actas dividen la época de la guerra en un primer período que abarca desde su comienzo hasta la primavera de 1941, en que Alemania invadió una larga serie de países europeos. Una segunda etapa la constituía el ataque alemán a la URSS en junio de 1941, violando el acuerdo de no agresión. El siguiente aspecto se refería a la guerra de Alemania contra los Estados Unidos, de la mano de Japón e Italia, entre 1936 y 1941. Los crímenes de guerra que se cometieron a continuación fueron posibles debido a la existencia de una guerra que los propios criminales habían planeado y desencadenado. Estaban también acu-

sados de asesinar, torturar y maltratar a civiles con el fin de aterrorizar a esas poblaciones, todo ello sin proceso legal alguno. La acusación enumeraba la utilización de los más diversos métodos para obtener sus fines: fusilamiento, ahorcamiento, gaseamiento, hacinamiento, hambrunas, desnutrición, brutalidad generalizada en la administración de todo tipo de tortura...

Nace entonces el concepto de genocidio «al calor de la idea de conspiración que impulsa la fiscalía estadounidense», escribe Fernando Paz. Factualmente. El genocidio no estaba reconocido en modo alguno por el derecho internacional. Pero los grupos de judíos norteamericanos presionaron al Departamento de Guerra para que la persecución antisemita se concretara en un delito. Fue Raphael Lemkin, jurista polaco de origen judío emigrado a los Estados Unidos, quien había acuñado el término «genocidio» en 1944. Fue concretando este concepto hasta englobar la idea de que la muerte no era un medio, sino un fin en sí misma. El desarrollo de esta idea conducía a considerar que el ataque contra un grupo humano equivalía a un ataque contra toda la humanidad. La ONU retomó esta idea a finales de 1946 e hizo que por vez primera el término genocidio apareciese en un documento público.

Uno de los temas que más complicó el juicio de Núremberg fue el del principio de la «obediencia debida» y sus consecuencias. El *Führerprinzip*, o principio de caudillaje, por el que la responsabilidad recaía en quien ostentaba la jefatura, lo cual tendía a eximir de culpa a quienes ejecutaban las órdenes. Este principio situaba en una complicada perspectiva la posibilidad de enjuiciar y encontrar culpables, por lo que podía llegarse a la conclusión de que nadie era culpable de nada. Otro de los capítulos conflic-

tivos de este juicio fue definir la categoría de criminal de guerra; este término no fue fácil de concretar, hasta el punto de que nunca hubo una definición nítida. Por supuesto, nadie albergaba ninguna duda acerca de que Hitler, Göebbels o Himmler fuesen incluidos en tal categoría. «Su ausencia –escribe Paz– dejó una especie de gran vacío en aquellos que habían proyectado la idea de los juicios». En mayo de 1944, por primera vez, se elaboraron los cuatro puntos de la acusación contra los criminales de guerra. Estos eran: primero, delitos cometidos con el propósito de preparar o precipitar la guerra; segundo, crímenes perpetrados en países aliados y contra miembros de sus fuerzas armadas; tercero, crímenes contra cualquier persona al margen de su nacionalidad; y cuarto, crímenes cometidos para evitar que la paz fuera restaurada.

La lista, que terminó por ser la que compareciera ante el tribunal, compuesta por veinticuatro personas, «tuvo un inevitable regusto a extraña componenda», puntualiza Fernando Paz. Los personajes que se sentaron en el banquillo lo fueron por muy diversos motivos; no era posible encontrar un verdadero nexo entre ellos, salvo el de haber servido al estado nazi. Tampoco fue fácil lograr que todos comparecieran y, de hecho, algunos de ellos no lo hicieron, por diversos motivos. En todo caso, para ponerlos bajo la jurisdicción militar aliada «se emprendió –afirma el autor– la mayor caza del hombre de la historia».

El principal de los acusados nazis al que los aliados querían dar caza era Hermann Göring. Se trataba del número dos del régimen y, sin duda, el hombre más popular entre los alemanes después de Hitler. A él le siguieron Hees, Speer, Ribbentrop... Y las sentencias que se les aplicaron abarca-

ron desde la pena de muerte hasta la absolución, pasando por distintas condenas a diez, quince, veinte años y reclusión perpetua. Algunos de los condenados a la pena capital se adelantaría al verdugo dándose muerte por su propia mano, otros verían su sentencia reducida y algunos no comparecerían en el juicio, como Gustav Krupp y Martin Bormann.

Fernando Paz insiste en que para comprender el desarrollo de los juicios de Núremberg es imprescindible tener en cuenta los condicionantes del momento histórico: «Nunca se insistirá lo suficiente –escribe– en que el proceso se produjo con inmediatez al fin de una guerra, con toda la carga emocional que eso representa». Entre los puntos importantes o datos curiosos que resaltan de este juicio se encuentra el testimonio de Paul Schmidt, intérprete de Hitler y abogado de Ribbentrop, del que se desprende algo esencial: Ribbentrop, como el mismo Hitler, no deseaba la guerra, al menos tal y como se había producido, ya que Alemania no estaba todavía preparada. Finalmente, insiste en resaltar la ralentización de los juicios, debida fundamentalmente a la imprevisión de la fiscalía.

Hace setenta años, recién concluida la guerra más cruel y mortífera que registran los anales de la historia, las potencias vencedoras sentaron en el banquillo a veinticuatro líderes de la Alemania nacionalsocialista. Se erigieron tres horcas y once de ellos fueron colgados. El trabajo de Fernando Paz no nos descubre ningún Mediterráneo. La suya ha sido una tarea de reflexión y síntesis sobre los muchos trabajos ya realizados. Pero para algunos expertos en el estudio de este escalofriante tema se trata, con fundadas razones, de una tarea definitiva.

XVII PREMIO CASA DE AMÉRICA DE POESÍA AMERICANA



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

- 1 Podrán concursar autores nacionales de cualquiera de los países de América, con obras escritas en español, rigurosamente inéditas, que no estén pendientes de fallo en otro premio y cuyos derechos no hayan sido cedidos a ningún editor en el mundo.
- 2 Los trabajos presentados a concurso deberán tener un mínimo de 300 versos y su tema será libre.
- 3 Los trabajos deberán presentarse por duplicado y en la portada de los manuscritos se hará constar el título de la obra. Se adjuntará un sobre cerrado, que contendrá en su interior el nombre, la fotocopia del documento de identidad o acreditativo de la nacionalidad, la dirección y el teléfono del autor, así como un breve currículum. En el anverso del sobre se consignará el título de la obra.
- 4 Los trabajos deberán remitirse por duplicado a: XVII Premio Casa de América de Poesía Americana, Casa de América, Plaza de Cibeles, s/n, 28014 Madrid, España. No se aceptarán originales mal presentados o ilegibles.
- 5 Los trabajos también podrán remitirse por correo electrónico, en formato pdf, en cuyo caso se emplearán dos direcciones distintas: la primera, premiodepoesia@casamerica.es, para el trabajo concursante con el título y el pseudónimo correspondiente; y la segunda, premiodepoesia.plica@casamerica.es -con confirmación de lectura- para la completa identificación del autor de acuerdo con la base 3.
- 6 Cada participante sólo podrá concursar con un solo trabajo.
- 7 El plazo de admisión de originales finalizará el 28 de abril de 2017. Se aceptarán los envíos que, con fecha postal dentro del término de la convocatoria, lleguen más tarde.
- 8 El premio, dotado con cinco mil euros (5.000 €) como anticipo de derechos de autor, incluye la publicación del libro ganador por la Editorial Visor Libros. La cuantía se entregará al ganador durante el acto de concesión del premio, junto con veinte ejemplares de la obra editada.
- 9 El jurado estará presidido por el director general de la Casa de América y contará con representantes de instituciones vinculadas a Iberoamérica, incluidas la Dirección de Relaciones Culturales y Científicas de la AECID, así como el ganador de la edición anterior, uno o más poetas de reconocido prestigio y un representante de la Editorial Visor Libros. Los nombres de los miembros del jurado se harán públicos durante el anuncio del fallo del premio.
- 10 El fallo del premio y su proclamación tendrán lugar durante el mes de septiembre de 2017. La fecha del acto público de entrega se anunciará con la debida antelación.
- 11 El premio será indivisible. El jurado podrá declarar desierto el premio si, a su juicio, ninguna obra tuviera calidad para obtenerlo.
- 12 Los organizadores no mantendrán correspondencia acerca de los originales enviados, y no se devolverán los trabajos presentados.
- 13 En cumplimiento de lo establecido en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de Protección de Datos de Carácter Personal, Casa de América informa de que el envío voluntario de los datos personales para participar en el presente concurso supone el consentimiento del participante para la posible inclusión de los mismos en un fichero -declarado bajo titularidad de Casa de América-, que se abrirá con la finalidad de gestionar su participación en el XVII Premio "Casa de América" de Poesía Americana. El participante que resulte premiado consiente y presta su autorización para la utilización, publicación y divulgación, con fines informativos, de su imagen, nombre y apellidos en el Portal Web www.casamerica.es, en las redes sociales asociadas a Casa de América, o en cualquier otro medio de naturaleza similar, sin reembolso de ningún tipo para el participante y sin necesidad de pagar ningún derecho. De la misma manera, el participante que resulte premiado consiente la cesión de sus datos a la Editorial Visor Libros, a los efectos de gestionar la publicación del libro ganador. Para el ejercicio de sus derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición, deberá remitir un escrito dirigido a: XVII Premio Casa de América de Poesía, Casa de América, Plaza de Cibeles, s/n, 28014 Madrid, España.
- 14 La participación en este premio implica la total aceptación de las presentes bases. Su interpretación o cualquier aspecto no previsto corresponde al jurado.

Para cualquier información adicional relacionada con el premio y los galardones en ediciones anteriores puede consultar: www.casamerica.es / www.visor-libros.com

Madrid, diciembre de 2016

Consorcio Casa de América:



Con el apoyo de:



Alto Patronato:



ANIMALISMO

'Todas sus criaturas'

CON LA COLABORACIÓN DE

ADELA CORTINA * AUGUSTO KLAPPENBACH * RICARDO MORENO * ÁNGELES RUBIO
DARIO MAESTRIPIERI * PAOLO FLORES D'ARCAIS * ROBERTO L. BLANCO VALDÉS
DANIEL INNERARITY * DANUBIO TORRES FIERRO * LOIS VALSA * SIMONE WEIL



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: suscripcion.cuadernoshispanoamericanos@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€

