

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSSIER

EL YO MÚLTIPLE. LA AUTOBIOGRAFÍA
ESPAÑOLA ACTUAL

Coordina Manuel Alberca

ENTREVISTA

Vicente Molina Foix

PUNTO DE VISTA

Juan Arnau y Juan Manuel Tabío

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

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

Director
JUAN MALPARTIDA

Redacción
Alba Ramírez Rozenillo

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

Suscripciones
suscripcion.cuadernohispanoamericanos
@aecid.es
T. 915827945

Imprime
Estilo Estu Graf Impresores, S. L.
Pol. Ind. Los Huertecillos
Nave 13
CP 28350-Ciempozuelos
Madrid

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

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

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Alfonso María Dastis Quecedo
Secretario de Estado de Cooperación Internacional
y para Iberoamérica
Fernando García-Casas

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

Director de Relaciones Culturales y Científicas
Roberto Varela Fariña

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
www.cuadernohispanoamericanos.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSSIER

- 3 DOSSIER: EL YO MÚLTIPLE. LA AUTOBIOGRAFÍA ESPAÑOLA ACTUAL
 4 *Manuel Alberca* – Los desafíos autobiográficos hoy
 20 *Ana Casas* – Pensar lo real desde la autoficción
 36 *Jordi Gracia* – La virtud del intruso. El dietario de escritor (segunda parte, 2000-2017)
 54 *Laura Freixas* – La búsqueda de la autenticidad (selección del diario 2000-2016)
 70 *Anna Caballé* – El espacio Falcón. Feminismo y autobiografía



ENTREVISTA

- 78 *Carmen de Eusebio* – Vicente Molina Foix: «Rehacer la vida propia es uno de los sueños más persistentes del ser humano»



PUNTO DE VISTA

- 90 *Juan Arnau* – La imaginación creadora
 108 *Juan Manuel Tabío* – Safo, Titono, la voz



BIBLIOTECA

- 122 *Juan Ángel Juristo* – La nueva modalidad de la novela iniciática
 126 *José Antonio García Simón* – Más allá del mito
 130 *Antonio José Ponte* – ¡Cómo debe sonar la manigua antillana!
 134 *Mario Martín Gijón* – El tiempo rescatado
 138 *Emre Özmen* – Sociedad y literatura
 142 *Blas Matamoro* – Adorable y siniestra pasión
 146 *Julio Serrano* – Morirse razonablemente bien
 150 *Daniel B. Bro* – La lucidez y la historia
 154 *Isabel de Armas* – El favorito de Hitler





**El yo múltiple
La autobiografía
española actual**

Coordina Manuel Alberca

LOS DESAFÍOS AUTOBIOGRÁFICOS HOY

Hay un acuerdo casi unánime sobre el origen cristiano y europeo de la autobiografía, cuyo apogeo moderno habría coincidido también con el del liberalismo burgués. España es un país europeo y cristiano, pero es el único en el que coexistieron la cultura árabe y musulmana con la cristiana y occidental durante ocho siglos. Este particular conformó en cierto modo el imaginario nacional, y restos de aquella historia debieron de quedar en nuestros «genes culturales». Por otra parte, si comparamos la modernidad española de los siglos XVIII y XIX con la de los países donde triunfaron las revoluciones burguesas, nuestros frutos fueron escasos y desiguales. Aquí la inercia conservadora y tradicionalista se impuso sobre las fuerzas que propugnaban los cambios. Algo similar se podría decir con respecto a la cuestión religiosa y al papel que la Iglesia católica desempeñó en momentos de nuestra historia. En España la religión no ha sido sólo una cuestión de conciencia, sino de identificación social y de control ideológico. El poder político tardó en separar Iglesia y Estado, de modo que las ideas ilustradas tuvieron una difusión llena de obstáculos.

Por tanto, no es extraño que la autobiografía, tan enraizada con la afirmación del individualismo, que defiende la supremacía de la libertad personal, y que debe tanto a la hegemonía del liberalismo burgués, no es extraño, digo, que la autobiografía se haya desarrollado en España de forma distinta que en otros países europeos. El carácter excéntrico de nuestra cultura con respecto a la europea ha llevado a la autobiografía por derroteros diferentes y, en cierto modo, su historia es la historia de la resistencia a los que han despreciado el género, el esfuerzo de los autobiógrafos españoles que han convertido los ataques en retos.

Para explicar la singularidad de la autobiografía en España se han esgrimido diferentes tópicos. El de la escasez fue de los más duraderos, pues, como es sabido, una opinión errónea, reiterada hasta la saciedad, resulta difícil de erradicar. Hasta hace unos lustros se repitió, con fijeza machacona, que en España se había desarrollado poco el género de las memorias. Uno de los más ilustres difusores fue Ortega y Gasset, que lo comparó con la abundancia de memorias en Francia. Así propagó un tópico que hizo fortuna durante mucho tiempo. Posteriormente, los trabajos de José Romera Castillo, Anna Caballé y Fernando Durán, entre otros, lo han desmentido.

Al mismo tiempo Ortega introdujo una idea más peregrina, según la cual los españoles tenían menor predisposición psicológica o étnica («la raza española») hacia el recuerdo que otras naciones. Dicha carencia estaría en relación directa con la dureza de la vida. Lo que a su juicio era un placer para los franceses se convertía para nosotros en un «dolor de muelas». Este argumento que toma la psicología nacional como criterio es inapropiado, porque delata una vez más la incapacidad de llamar las cosas por su nombre. Un buen ejemplo de esto lo encontramos en Guillermo de Torre, que recurre a un concepto tan vago como el carácter nacional para explicar lo que él llama «nuestra incapacidad introspectiva». Según De Torre, «la caracterología nacional» se define por «el pudor y la desconfianza», junto con nuestra falta de «actitud mental narcisista» o «la propensión infraestimativa». Es decir, la escasa autoestima del español haría que nuestra literatura, incluso nuestra lengua, tuviese un genio particular, al que no se le podría exigir «el carácter edificante de la literatura francesa ni el nervio estimulante de la británica». Esta forma de justificar la supuesta escasez de memorias la encontramos también en Moreno Villa (*Vida en claro*, 1944), que sostiene asimismo que el español está incapacitado para la confesión pública.

EL DESAFÍO ÉTICO

Pero, en serio, ¿se puede creer que el español es tan pudoroso y recatado? ¿O tan renuente a escribir su vida por una cuestión de carácter? ¿No serán otras las causas? En la cita de Guillermo de Torre no debe pasar desapercibida la idea de «desconfianza», que remite a la existencia de algún tipo de control. Y la «infraestima» ¿no sería una falsa humildad impuesta por la superioridad o un reflejo de la moral cristiana que repudiaba por soberbia cualquier forma de individualismo?

Para comprender que no son ni el pudor ni el carácter las verdaderas causas del retraimiento autobiográfico español hay que tener en cuenta otras razones. Argumenta Charles Taylor que una de las claves del yo reside en que «es yo sólo entre otros yo. El yo jamás se describe sin referencia a quienes lo rodean». Es decir, si bien la definición moderna del yo se basa en conceptos de interioridad e individualidad, y el individuo tiene como meta la independencia frente al grupo, no es menos cierto que nuestra identidad está condicionada y se forja en relación a la manera en que el grupo nos ve y juzga. Según esto, la respuesta a la pregunta que se halla implícita en la tarea de escribirse a sí mismo –¿quién soy yo?– encuentra su sentido en las relaciones sociales. Por descontado que el yo se define por el origen genealógico, por la pertenencia a una lengua, por el lugar de procedencia, por el estatus y la función social, por las relaciones íntimas y con el propio cuerpo, pero también, y esencialmente, por la orientación moral que preside nuestros actos e intercambios públicos. Como apostilla Taylor: «No es posible ser un yo en solitario». La relación con los otros resulta esencial para conseguir definirse. De ahí proviene también la imagen que de sí mismos tienen muchos autobiógrafos como un personaje en continua mutación entre el yo propio y el yo que los demás ven. Del acecho y juicio de éstos, el sujeto se defiende con el despliegue de máscaras que lo protegen de indiscreciones y críticas. Pero, al mismo tiempo, el ojo público lo libra de uno de los peligros de simplificación que acecha al que escribe sobre sí mismo: contemplarse de manera ensimismada. Sin esa interrelación con el otro es imposible recorrer de una manera satisfactoria y sin engaños la distancia entre el sujeto idealizado y el real.

Sin embargo, cuando esta deseable interrelación se da en un ambiente de desconfianza, intolerancia o temor, el ejercicio autobiográfico se torna una empresa casi imposible, porque se arriesga a la exclusión social y se expone al castigo público. Dicho temor llega a nuestros días, y el panorama al que se enfrenta un autobiógrafo comprometido y veraz es el que dibuja Felip Cid en sus *Memòries inútils* (2000): «Escribir sobre el pasado es un ejercicio interior enormemente inquietante. Hay que pensárselo bien antes de emprenderlo [...], aceptando el riesgo que implica publicar unas memorias en un país retorcido como un colmillo de jabalí».

En España este repliegue fue paradigmático cuando la «pureza de sangre» amenazaba a parte de la sociedad bajo la

acción persecutoria y punitiva de la Inquisición. Ser lo que uno era, cuando esta identidad no estaba acorde con la ortodoxia vigente, condicionaba la vida personal y dificultaba las relaciones sociales. En consecuencia, la resistencia de los españoles a «escribirse» o el supuesto carácter pudoroso no se deben a una tara psíquica ni étnica, sino al reflejo de la impositiva influencia de una Iglesia intolerante y de los tribunales inquisitoriales. Sin lugar a duda, el temor del castigo daba argumentos suficientes para ser pudoroso. En este sentido, la moral católica penalizaba el *yo* por soberbio y, al tiempo, despertaba el miedo a ser víctima de su propia sinceridad, prevenciones y temores propios de un país que ejercía un férreo control religioso e ideológico.

La confesión tal como se ha entendido entre los católicos, tan diferente del libre examen de conciencia de los protestantes, no ha sido tampoco educadora, al contrario, ha impedido que los practicantes analizasen con criterios propios las pautas de su conducta. En definitiva, los españoles, católicos en su práctica totalidad, fueron adoctrinados en el temor y en la arbitrariedad como si fuesen niños. En el mejor de los casos, eran infantilizados y, casi siempre, contagiados por la hipocresía de sus confesores. Dice Blanco White, en su *Autobiografía* (1845), que «la confesión auricular es una de las prácticas más malignas de la Iglesia de Roma [...]. Los que conocen algo de filosofía moral saben muy bien que esta minuciosa atención a las faltas personales, no para conocer su causa profunda en el corazón, sino para discernir si son pecados *veniales* o *mortales* según criterios ajenos, esta minuciosa atención, digo, tiende a impedir en la mayor parte de los casos el desarrollo normal de la conciencia personal e incluso puede llegar a destrozarla en muchos casos». En su opinión, la confesión católica convertía al practicante en un cínico que se arrepentía por trámite, sin modificar la conducta ni el conocimiento de sí: «La costumbre de pecar y lavar después el pecado por medio de la confesión me hubiera hecho un cínico».

En los países de tradición católica se le tiene mucho miedo al *yo*, pero, en el caso de España, la influencia de esta tradición es extraordinaria. El cuidado del *yo* era considerado «pecado de soberbia». Por esta razón, en los países católicos la escritura de lo íntimo ha producido mayor respeto que en los países protestantes, donde el discurso sobre el *yo* está estimulado por el libre examen de conciencia.

EL DESAFÍO ÍNTIMO

Otro de los sambenitos que soportan los autobiógrafos es el de narcisistas, aunque, a poco que se conozca el género humano, no se puede decir que sea exclusivo de éstos, y menos por el hecho de escribir su vida. Lo curioso es que se hayan celebrado tanto los posibles aspectos negativos de la escritura autobiográfica y poco su generosidad. Solemos considerar el narcisismo sinónimo de un yo hipertrofiado, pero tiene también un sentido positivo, pues sin un mínimo de narcisismo la vida sería imposible. Éste aporta al individuo la seguridad necesaria para poder vivir, que no es otra cosa que hacer frente a los retos y a los peligros. Exponerse públicamente, sin máscaras ficticias, es un acto tildado de exhibicionista en España, donde subsisten todavía mecanismos de intolerancia en el comienzo del siglo XXI. No se aprecia, por lo general, el servicio inestimable que los autobiógrafos pueden rendir a la higiene mental de un país al aceptar el desafío de escribirse y de compartir aquello que los singulariza íntimamente.

No cabe duda que este ejercicio intimida, porque se trata de poner en claro la verdad de los secretos. Salir a escena, para mostrarse tal como uno se ve o se imagina ser, puede amedrentar al autobiógrafo que, consciente de los riesgos, esquiva el compromiso o, por el contrario, le hace frente. Tanto los autobiógrafos tibios como los arriesgados coinciden en destacar que la escritura de las memorias fue un ejercicio altamente exigente. Para Caballero Bonald, a pesar de ser especialmente cauteloso, escribir *La novela de la memoria* resultó «agotador, impúdico y desconcertante». Terenci Moix comentó en varias ocasiones que la escritura de *El peso de la paja* tuvo un lado doloroso, incluso horroroso, al tener que revisar el tiempo y los seres queridos desaparecidos. Por esto, considero la autobiografía un género literario caracterizado por plantear unos desafíos específicos, diferentes a los de otros géneros, si bien igual de exigentes. El autobiógrafo que decide escribir su vida debe saber que ese acto lo va a poner a prueba frente a los demás, pero, sobre todo, frente a sí mismo.

La idea del desafío íntimo no es una artimaña comercial para provocar escándalos ni un recurso del escritor al que han abandonado las musas. Es ante todo la respuesta a una necesidad de esclarecer la verdad íntima. Cuando esto se impone a la escritura, dicha necesidad no se puede regatear y se convierte en asunto ineludible. Puede tardar años en patentizarse, se puede posponer, aunque, finalmente, acaba por imponerse. La diferencia entre los autobiógrafos radica en el modo de enfrentar esa experiencia:

unos le dan vueltas de manera claudicante hasta enmarañarlos o convertirlos en ficción; otros desafían los riesgos.

Por tanto, cabría distinguir dos clases de autobiógrafos, que no serían más que la expresión de un dilema al que todos nos vemos abocados en nuestra propia vida cuando somos concernidos por hechos que nos exigen tomar una decisión o darles una respuesta. ¿Callar o contar? Ésa es la cuestión. De acuerdo con esta disyuntiva habría dos clases de autobiógrafos: los que evitarían los peligros, a veces de manera pusilánime y vergonzante, y los que buscándolos van derechos a ellos. Los primeros hacen un ejercicio en el que predomina el escamoteo de la sinceridad, esquivan los aspectos más duros o difíciles de contar o levantan artefactos narrativos en los que se prefiere el juego al riesgo de coger el toro de la verdad de sus vidas por los cuernos, como recomendaba Michel Leiris. Los autobiógrafos arriesgados, los «toreros», para continuar el símil, los que no tienen miedo a las cornadas que puede acarrear torear en terreno peligroso, escasean entre nosotros, y por eso merecen ser destacados. En el periodo precedente al que nos ocupa sobresalen las autobiografías de Juan Goytisolo, Terenci Moix, Carlos Castilla del Pino o Jesús Pardo. Éstos se adentran con las armas de la literatura en el relato veraz de sus vidas sin otros límites que los obstáculos que los muy humanos de justificarse o reivindicarse ante los demás, a costa incluso de acrecentar sus pecados o de exagerar un malditismo irredento. Como el torero que arriesga su vida, el autobiógrafo, sin el riesgo ni el dramatismo de éste, no arriesga su vida, pero sí su prestigio de escritor y su crédito como hombre.

Escribirse así, cuando predomina la intolerancia en la sociedad, entraña mayor riesgo: osar decir la verdad antes no dicha es un reto personal. Implica el deseo de ser verdadero y supone evitar y rechazar cualquier forma de ficción. Ésta es la restricción a que obliga la autobiografía cuando se toma en serio. «Escribir “yo” –dice Lejeune– es una ascesis, es necesario llegar a ver las cosas lúcidamente, para conocer cualquier cosa que bien podría ser la última que se va a conocer». Frente al reto de decir «yo» con veracidad hay autobiógrafos que se rinden y se resignan a lo que parece imposible, y se dejan arrastrar por la corriente mayoritaria de considerar todo ficticio. En cambio, otros, con lucidez, se enfrentan al carácter imaginario de la vida e intentan esclarecerlo. En resumen, la persona que, en estos tiempos de recelo, se pone a la tarea de escribir su vida, hace una apuesta por contar la verdad

lo más fielmente que le permite su memoria. O al menos corre el riesgo de buscarla con sinceridad.

Este aspecto desafiante que tiene el pacto autobiográfico no es tampoco ajeno al lector, el carácter interpelante de la autobiografía lo incluye y lo reclama también a él. Para leer la vida contada por otros hay que sentirla como parte de la propia. Sus vidas hablan, asimismo, de las nuestras. Y, por tanto, sus retos nos enfrentan a los nuestros. Su valor o su cobardía son también los mismos del lector. Su éxito o fracaso no debería dejarnos indiferentes, si empatizamos con su lucha. La lectura de las autobiografías nos ayuda a comprender mejor cómo funciona la vida de los otros y la nuestra. Nos enseñan a hacer frente a los desafíos de la existencia y a gestionar sus dificultades.

EL DESAFÍO LITERARIO

Además del arrojo de ser veraz, el autobiógrafo ha de encontrar la forma más eficaz para revelar lo íntimo, lo doloroso, incluso lo vergonzoso de su propia vida. Queda dicho arriba que una de las rémoras que arrastra la autobiografía todavía es la falta de reconocimiento literario, porque la crítica, la academia y los propios autobiógrafos españoles la menosprecian, cuando no la desprecian abiertamente. Se ha considerado y se considera que es un géneroseudoliterario, registrador de hechos históricos sin gracia ni vuelo artístico. En fin, una literatura mediocre y adocenada, al alcance de cualquier escribiente notarial. Subyace en este menosprecio una suerte de maniqueísmo que divide el hecho literario en dos categorías: una superior, la ficción, y otra inferior, la histórica o de no ficción. Desde esta supuesta jerarquía literaria se considera la autobiografía una escritura repetitiva, sin imaginación ni interés. Pareciera que en España lo autobiográfico sólo tuviese reconocimiento cuando se pone en un marco novelesco o se sazona con unas gotas de ficción. Pero la autobiografía no es eso, desde un punto de vista ontológico y literario representa la negación de la libertad del novelista. A diferencia de éste, el autobiógrafo no puede añadir imaginación a los hechos verdaderos. El novelista fabula sin otros límites que los que le dictan su conciencia creadora y la coherencia de su invención, en cambio, el autobiógrafo se impone no utilizar otros materiales que los verídicos.

Desde el punto de vista literario, los autobiógrafos adocenados parecen aceptar que todas las vidas fuesen la misma vida, uniformes y sin singularidad alguna, y no se atreven a dar a su relato la originalidad de su propia personalidad. Como si quisieran

negar que cada uno de nosotros es un ser único e irrepetible. Es cierto que las vidas de las personas presentan semejanzas, pues se han sometido o enfrentado a parecidas condiciones o han pasado por pruebas similares, pero la mayoría de las autobiografías se escriben sin tener en cuenta lo importante que son las estrategias narrativas, pues se conforman con contar su propia existencia como siempre se contaron y escucharon contarla a otros. Puestas así las cosas pareciera que no hubiese escapatoria para la autobiografía: una literatura menor para los que reparten títulos de maestría artística, que sólo testimonia hechos reales. En fin, un ejercicio literario fácil para gente sin imaginación o para escritores al final de su carrera cuando la inspiración desaparece o la jubilación está próxima.

Sin embargo, la alternativa se encuentra en la invención y en la búsqueda de nuevos modos de contar la vida de manera convincente. Pero, a diferencia de la novela, la autobiografía no hace ni puede hacer ostentación de innovar por innovar. La innovación en autobiografía debe estar justificada por el contenido de la historia y por el deseo de ser veraz. Y es que innovar, y al tiempo decir la verdad, es un reto a veces paralizante, como han comprobado tantos escritores. Cada experiencia humana debería tener su propia forma autobiográfica sin renunciar a ninguno de los pilares contractuales del género. Esta opción no está libre de inconvenientes, pues, cuando el autobiógrafo intenta una forma innovadora de narrar la existencia, corre el riesgo de ser acusado de fabulador. Sin embargo, como ha dicho Lejeune, se olvida que los pioneros del género autobiográfico moderno, como Rousseau, Stendhal o Leiris, fueron fundadores de una nueva manera de relatar la vida, en forma y contenido. Encontraron un modo nuevo de contar lo vivido por pura necesidad, ya que lo que querían transmitir no se avenía con las formas conocidas. No fue un simple alarde de originalidad lo que los guio, trataban sobre todo de ser veraces. Esa misma necesidad y la misma posibilidad son las que asumen hoy los autobiógrafos, en la medida que el vivir y la manera de narrarlo de cada uno permanecen inéditos, a la espera de ser escritos. Pero innovar, es obvio, no es sinónimo de éxito. Las modalidades nuevas a veces funcionan, a veces no.

Algunos autobiógrafos han intentado otras vías para ser más eficaces y veraces, como jugar con los planos temporales, usar dispositivos críticos para dotar a la memoria de mayor rigor o problematizar la enunciación narrativa: del yo al él, pasando por

el tú o el nosotros. A diferencia de la autobiografía anterior, que se inspiraba en los modelos epistemológicos literarios e históricos, la actual se acerca al paradigma de la filosofía, de la ciencia o del periodismo. Cualquiera de estos modelos no son un fin en sí mismos, sino un medio para que el autobiógrafo explore en su propia historia contenidos que hasta ahora no había podido ni osado contar.

En este contexto, en el que los autores buscaban innovar en la autobiografía, acreditándola como una forma de similar categoría literaria que las novelas, hay que situar la aparición del concepto de «autoficción» en 1977 y su acelerado y contradictorio desarrollo posterior. Aunque Serge Doubrovsky la inventó a partir del «pacto autobiográfico» de Lejeune para identificar un singular libro autobiográfico, *Fils*, eligió una denominación atractiva, pero con la suficiente ambigüedad para que diera después lugar a interpretaciones alejadas de lo que su propio inventor pretendía. De forma urgente, en la contraportada de *Fils*, el autor definió la autoficción como «un relato de hechos estrictamente reales», del que él mismo, con su nombre propio, Serge o S. Doubrovsky, era narrador y protagonista, aunque sin renunciar a los recursos propios de la novela de Joyce o Proust. De un lado el libro cumplía el principio de identidad propio de la autobiografía y, de otro, se presentaba bajo el pacto y la forma de la ficción. Algunos escritores vieron las puertas abiertas a ensanchar el género hacia la ficción, de tal modo que el propósito de su inventor quedaba desvirtuado. En resumen, la autobiografía ha dejado de ser un ejercicio necesariamente final, realizado cuando ya el horizonte vital parece cerrarse. Hoy el género autobiográfico se caracteriza por ser una escritura permanente que hace entregas sucesivas y fragmentarias, en las que el autobiógrafo no resume su vida, sino que la construye y la rediseña en cada hecho o vuelta que le da a su relato. La autobiografía se concibe ahora como la escritura a la busca de la verdad personal con una finalidad ética. La verdad está más allá de lo dicho y siempre por conquistar, porque el pasado no se halla fijo en ningún lugar ni guardado en ninguna caja fuerte, si acaso en el lienzo cambiante de la memoria, y sólo surge en el proceso de contar con la guía de ser lo más veraz posible, pero sin la certeza de poder serlo de forma absoluta. En principio, el autobiógrafo contemporáneo no le abre la puerta a la ficción, aunque tampoco está seguro de haberla cerrado completamente. En esta concepción cabe situar el juicio de Paul Auster, que sostiene que «El lenguaje no es la verdad. Es nuestra manera

de existir en el universo». Sólo el lenguaje nos permite acceder al mundo y dejar testimonio de nuestra experiencia.

UNA AUTOBIOGRAFÍA INNOVADORA

Lo que caracteriza a la autobiografía española actual es la determinación de contar la vida (o un episodio de ésta) de manera lúcida, sin inventar nada, sin colmar los vacíos ni lagunas de su trama con elementos ficticios, sino tratando de decirlo todo o, al menos, teniendo el coraje de buscar la manera más innovadora de ser veraz. En esta perspectiva, los autobiógrafos se someten al principio de realidad, por austero, exigente e incluso yermo que pueda parecer, aunque para ello tengan que inventar una forma narrativa nueva para sondear la verdad. A algunos el deseo de contar la verdad sobre la propia vida y de manera sincera puede parecerles ingenuo. Sin embargo, conviene recordar que todas las personas resultamos ingenuas cuando relatamos nuestra existencia. En realidad, todos, como autobiógrafos accidentales de nuestras vidas, nos comportamos de una forma similar. Todos mentimos o nos justificamos como niños cogidos en falta o prometemos decir la verdad como animales indefensos o atemorizados. En una de las obras que propongo como ejemplo de escritura autobiográfica actual, el autor, Rafael Argullol, repite que su libro no es una autobiografía, porque tal vez no quiera parecer ingenuo, pero, al menos en esto, lo es. Sin embargo, esta discrepancia es lo menos importante, pues su obra nos recompensa sobradamente, su verdad es más interesante que esta divergencia.

Tal vez esto no es lo más importante cuando somos lectores, pues, ante un relato autobiográfico, tomamos la distancia que creemos conveniente: fría, entregada, escéptica, analítica o empática. En cualquier caso, nunca debemos perder de vista que, cuando alguien nos cuenta su vida con veracidad, nos hace un regalo, y nos corresponde a los lectores hacer que esa comunicación sea lo más fructífera posible. Personalmente, frente al lugar común que reprueba el hecho de narrar la propia existencia por narcisista o pretencioso, no encuentro más que generosidad en quien lo hace, y se lo agradezco. Con sus verdades y mentiras, con sus buenas intenciones y sus trampas, con sus aciertos y errores, los relatos autobiográficos son observatorios privilegiados para entender las complejas y contradictorias razones del ser humano. Nos permiten conocer también, si el ejercicio es sincero, de primera mano a la persona que lo escribe, y en su claroscuro le revela al lector sus propias luces y sombras.

He seleccionado cinco obras, aparecidas entre 2008 y 2016, que me parecen propuestas autobiográficas rigurosas, pues cumplen con el principio de veracidad del género y, al mismo tiempo, intentan nuevas formas de escribir la vida. Estas obras son *La lección de anatomía*, de Marta Sanz (2008 y 2014); *Tiempo de vida*, de Marcos Giralt Torrente (2010); *Visión desde el fondo del mar*, de Rafael Argullol (2010); *El balcón en invierno*, de Luis Landero (2014), y *El amor del revés*, de Luisgé Martín (2016).

Estos autores se proponen autobiografiarse sin pizca de ficción y, por tanto, ninguno utiliza la autoficción. Algunos prefieren llamar a sus relatos «novela», lo que también podría resultar chocante a primera vista, aunque «novela» en el español actual es una palabra polisémica, que significa tanto historia inventada como relato bien escrito, y los autores no ven en su utilización ninguna contradicción. Como ya he dicho a propósito del libro de Argullol, tampoco les cuadra a estas obras la denominación de «autobiografía», pues, por el gusto de los autores, por el carácter fragmentario de los relatos o por el deseo de descubrir nuevas formas de contar la vida, se desmarcan de aquellos modelos a los que recurren escritores o personas ilustres para rentabilizar la fama o legar una imagen autocomplaciente de sí mismos. Y, aunque no se presentan como autobiógrafos, cumplen el «pacto autobiográfico», dado que anuncian que van a exponer la verdad, y, al anunciarlo, se comprometen.

A falta de mejor término, y sin ánimo ni pretensión de sentar cátedra, preferiría denominarlas «antificciones», término que tomo prestado de Lejeune, que creó el neologismo y lo utilizó para definir la forma en que el diarista lleva su diario. Éste no necesita la imaginación para nada, se mueve en el reino de lo factual. Según la tesis de Lejeune, el diarista no puede inventar, pues está pegado al momento y lo registra sin posibilidad de reconstruirlo. Inventar lo ocurrido en un solo día es tal vez posible, aunque esa mentira condicionaría el resto del diario metiéndolo en una dinámica de invención sin fin, que acabaría por trastocar su objetivo inicial. También la autobiografía está regida por la «antificción», pero lo que en el diario es una regla de obligado cumplimiento aquí se trata de la aceptación de un compromiso responsable. Por su carácter retrospectivo y por la distancia temporal que lo separa de los hechos narrados, el relato autobiográfico tiene que enfrentarse a un tiempo lleno de incógnitas y con lagunas por rellenar. No obstante, desde la atalaya temporal desde la que cuenta, puede completar un hecho puntual sin tener que trastocar el resto. El

autobiógrafo escribe en el presente lo que ocurrió en el pasado y, cuanto más se retrotrae, menos seguro se siente. La infancia, los orígenes familiares, los hechos olvidados, los fallos de la memoria justifican que el autobiógrafo vacile o se equivoque a la hora de rellenar los agujeros sin documentar. En principio, no quiere inventar ni mentir, ni la autobiografía debe ser falsa a la fuerza y los diarios, por el contrario, sinceros, sino que sus respectivas dinámicas de escritura son distintas: como hemos dicho, el autobiógrafo no domina el pasado y, cuanto más retrocede, aún menos; por su parte, el diarista no puede dominar el porvenir, aunque le preocupe, y quisiera adelantarlo y conducirlo a su gusto.

No pretendo colar de matute bajo el neologismo «antificción» un género nuevo (tampoco Lejeune lo hace), sino destacar lo importante que es en estos textos la predisposición literaria a contar la verdad y sólo la verdad, que excluye radicalmente la tentación de inventar que pueden tener algunos autores de autoficción. Esta actitud entraña conocer la dificultad de la apuesta y la necesidad de hallar una forma novedosa para dar cuenta de una realidad nunca antes enunciada. También se desentiende de algunas de las preocupaciones que polarizan las autoficciones, como la habilidad para mezclar autobiografía y ficción en un juego que pretende confundir las expectativas del lector. Prefiere el compromiso al juego y elige el riesgo de buscar la verdad de la vida a través de la escritura. Así pues, los relatos que se acogen a estos principios se imponen como meta la búsqueda de la verdad.

Para algunos autores estas cuestiones son irrelevantes, puesto que consideran que la verdad en autobiografía es imposible: piensan que siempre se ficcionaliza el pasado y la memoria es errática y frágil. Por tanto, al ceder a la ficción, éstos se resignan. También parecen desconocer que la verdad ni es una ni siempre resulta asequible. Por el contrario, los que aceptan los desafíos autobiográficos tienen que enfrentar el riesgo de ser veraces y ello lleva aparejado el rechazo de recurrir a la ficción. Aunque hoy se acepta de manera acrítica que contar algo supone inevitablemente hacer ficción, la opción antificticia representa a los que aspiran a discernir cuánto de imaginario hay en nuestras vidas. Asumen que la verdad absoluta es imposible, pero no se resignan y luchan por restituir la verdad, su verdad.

CINCO ANTIFICCIONES

Las obras seleccionadas son ejemplos de la literatura autobiográfica española actual, tan reticente, por lo general, a las novedades

de cualquier tipo. Cada una presenta una aportación formal y temática, sin dejar por ello de inscribirse dentro de la tradición autobiográfica. En *La lección de anatomía*, Marta Sanz dibuja el camino de la vida siguiendo las marcas y huellas que el roce, el contacto y, a veces, el choque con otros cuerpos han ido dejando en el suyo. El libro, que la autora cataloga «novela autobiográfica», describe, en realidad, el aprendizaje que conduce a Marta Sanz de los titubeos de la infancia al conocimiento de la primera madurez en el autorretrato final (y provisional), que con el nombre de «Desnudo» cierra este volumen. Digo «provisional» porque posteriormente la escritora ha dado a la imprenta *Clavícula* (2017), que, en muchos sentidos, es una secuela, continuación o ampliación de la misma manera de pasar revista a su biografía, ahora centrada en el dolor y la enfermedad. El relato dibuja la cartografía del propio cuerpo, que se inicia en el nacimiento, a partir de los recuerdos del parto que su madre le transmitió. La madre no le ahorró los detalles más repulsivos y truculentos y la niña de once años saldría de aquella experiencia con el firme compromiso de que no habría de tener ningún hijo. Sobre su cuerpo, de la infancia a la juventud, se le fueron pegando pieles e identidades, como camisas superpuestas, que lo habían deformado. El trabajo autobiográfico ha consistido en ir despojando el cuerpo de falsas identidades. Al final, reconciliada consigo, puede mirarse de frente, sin veladuras, desnuda.

En *Tiempo de vida* Marcos Giralt Torrente levanta la crónica familiar del padre, verdadero protagonista del relato, su grave enfermedad y el *planctus* por su muerte. A diferencia de la enfermedad, el duelo se caracteriza por esterilizar de manera inmediata la escritura. Mientras éste dura el escritor se queda «seco». Después, pasado un tiempo, en este caso año y medio, nos dice el autor, lo vivido puede ser recuperado mediante la escritura. Además, la narración da cuenta de su taller y de la dificultad de abordar literariamente un asunto tan difícil como éste sin la red de la ficción. El meollo argumental lo constituye la relación conflictiva entre padre e hijo y el desenlace mortal del primero, pero no es éste un libro sobre la muerte, sino sobre la vida, como el propio título se encarga de subrayar. Y, sobre todo, sobre el misterio y el equívoco que constituye la existencia humana y el no menos misterioso hilo que une a padres e hijos, por encima de cualquier desencuentro y desavenencia. Este libro muestra la reversibilidad de los roles paternofiliales y cómo los hijos toman conciencia de la dificultad de ser padres cuando llegan a serlo.

Visión desde el fondo del mar es una obra plena de sabiduría, verdad y originalidad, pero se encuentra emparentada también con la tradición autobiográfica, especialmente, con la obra que, según Argullol, ha sido la de mayor influencia y estímulo intelectual a lo largo de su vida: los *Essais*, de Montaigne. Y el motivo para escribirlo no es menos autobiográfico: «Cuando mi padre murió y vi que la cosa iba en serio, me di cuenta de que tenía que escribir este libro para sentirme más libre». *Visión desde el fondo del mar* tiene múltiples registros, en ella cabe casi todo: recuerdos autobiográficos, ensayo, sucesivos autorretratos con el mundo de fondo, relato de infancia y adolescencia, reflexión filosófica, libro de viajes y diarios. Pero, a pesar de la mezcla, evita la ficción. A este propósito, Argullol ha dicho que todo lo que cuenta es verdad, aunque a la verdad empírica ha incorporado la del imaginario –la verdad mítica, que dice el autor–, que también forma parte de la vida sin mixtificaciones. Incluso para reforzar el carácter referencial y documentado de su escritura, en la web de Acantilado, que ha publicado la obra, el contenido está refrendado por las fotografías del propio autor.

El desencadenante de la escritura de *El balcón en invierno*, de Landero, es una prueba, entre otras que se podrían aducir, del lugar subalterno a que el sistema literario español confina el género autobiográfico. «No más novelas», que así se titula el primer capítulo del libro, cuenta cómo el autor se atasca en una novela recién iniciada, cuyo resultado no termina de convencerlo. «Saturado de ficción», «cansado y aburrido de la novela», confía en el poder salvador de la memoria personal y familiar para que lo saque de la sequía literaria: «Y entonces me acordé de un anochecer de finales de verano de 1964». El autor concibe esta obra desde el específico lugar en el que el género autobiográfico se funda, que no es otro que el de la veracidad, es decir, la búsqueda de la verdad personal, que nunca es, ni lo pretende, absoluta ni única. Por eso, y sin desconocer los límites de este *desideratum*, Landero subraya que «Esta vez no hay mentiras. Es un libro donde todo lo que se dice es verdad». Y, siendo fiel a la función salvadora que encomienda a estos textos, rescata lo vivido, lo salva del olvido, para que no se pierda por completo. O, como dice el autor, para «que se oiga, o se imagine oír, el alegre o triste repicar de la vida a través de los siglos». Landero ha descrito y explicado, literariamente y a través de su propia experiencia, el éxodo del campo a la ciudad, que modificó el mapa social de España, en su caso, de un pueblo de Extremadura a Madrid, donde en oleadas crecientes

y desde los años cincuenta emigraron miles de familias en busca de trabajo y progreso. En un solo viaje, el autor y los suyos, como tantos otros españoles, pasaron, sin transición, de una edad cuasimedieval a la modernidad.

En *El amor del revés* Luisgé Martín narra la búsqueda de la verdadera identidad sexual, que comienza en la adolescencia y termina en la madurez. Martín, que es autor de novelas en las que ha introducido a veces elementos de su vida personal de manera más o menos disfrazada, se propuso en *El amor del revés* exponer públicamente la verdad de su vida sexual y afectiva y ponerla por escrito sin tapujos ni disimulo. La verdad del amor de Luisgé Martín es homosexual. No es el primero entre nosotros en contarlo, pero es, creo, el primer testimonio que afronta el reto de enunciar la «diferencia» desde la normalización que supuso la ley de matrimonio homosexual. Él mismo cierra su relato cuando se casa con Axier, es decir, desde la atalaya de la normalización, sin autocomplacencia, aunque seguro de que el camino, con sus dificultades y negaciones, ha merecido la pena.

Cada uno de estos libros presenta una variedad de contenidos y facturas formales, aunque comparten su carácter de autobiografías. Han hecho una bandera de la no invención, han renunciado a ella para hacer un relato veraz. No buscan mezclar lo vivido con lo inventado ni parecen narraciones reales, lo son. Salen de la necesidad de hacer balance sobre un asunto lo suficientemente serio, incluso trágico, que con dificultad admitiría un tratamiento ambiguo. Son temas con los que no se puede jugar ni frivolizar: la muerte de un ser querido, la enfermedad, el dolor físico y espiritual, el malestar consigo mismo o el desarraigo.

Cuando la contundencia de los hechos no se deja manipular, la escritura autobiográfica no es ni puede ser sólo un refugio ensimismado, sino la brújula que nos orienta en la busca de nuestra identidad y su relación con los otros, a descubrirla o afirmarla en relación con el sexo (Luisgé Martín), con el mundo (Argullol), con el desarraigo (Landeró), con la enfermedad, la muerte y el duelo (Giralt) o con el conocimiento del propio cuerpo (Sanz). Aunque los cinco libros chocan con algunos de los imponderables más dolorosos, cada uno encierra una invitación a la vida.

Tal vez ninguno de los autores elegidos aceptaría de buen grado que se los considerase autobiógrafos. Pensarían, y con toda razón, que lo que han escrito no es ningún ejercicio rutinario, sino el reto de buscar su verdad a través de la escritura. En las últimas décadas la autobiografía ha cambiado de orientación,

pues no aspira ni pretende ya contar la vida de una vez por todas, sino ir produciendo en sucesivos relatos el derrotero de la misma sin ponerle punto final. A esta práctica autobiográfica Lejeune la ha denominado «autobiografía permanente». En pocas palabras, la autobiografía ha dejado de ser un relato previsible y muchas veces adocenado para convertirse, guiado por la verdad, en un espacio de creatividad literaria.

PENSAR LO REAL DESDE LA AUTOFICCIÓN

«La pasión de lo real» –usando la expresión que Slavoj Žižek toma de Alain Badiou– coincide en el tiempo con otra pasión que también atraviesa muchos textos contemporáneos (literarios, cinematográficos, fotográficos, etcétera): la pasión del autor. Si para Žižek lo que define el siglo XX es «la experiencia directa de lo real como algo opuesto a la realidad social cotidiana» (2005, p. 11), el autor –con sus implicaciones no sólo discursivas, sino también ontológicas– aglutina en su propia figuración no pocos aspectos de ese real.

En términos literarios, la pasión de lo real se ha traducido en el auge de la ficción realista. Sin embargo, mientras el realismo clásico «consistía en inventar ficciones que pareciesen realidades», el realismo actual –en el que a menudo se proyecta la figura del autor– consiste en «inventar realidades que parezcan ficciones» (Sibilia, 2008, p. 223). Estamos, pues, ante una realidad que ha perdido su capacidad legitimadora y que, por ello, es objeto de continuo cuestionamiento. De este modo, a la pasión de lo real hay que sumar la virtualización de lo real: la realidad deberá espectacularizarse. «Lo real que vuelve –sigue diciendo Žižek– tiene el estatus de otra apariencia: precisamente porque es real, es decir, a causa de su carácter traumático/excesivo, somos incapaces de integrarlo en (lo que experimentamos como) nuestra realidad y, por lo tanto, nos vemos obligados a experimentarlo como una aparición de pesadilla» (2005, p. 20).

Ciertamente, la reflexión de Žižek resulta muy pertinente en el marco de los enunciados (auto)ficcionales, pues éstos elaboran imaginarios que escenifican nuestra relación (fantasmática, traumática) con lo real (y, como veremos más adelante, también con el autor).

Entre los factores que intervienen en la evolución del realismo, o en este cambio de su propio paradigma, destaca el llamado «giro subjetivo» (Sarlo, 2005, p. 22), es decir, el valor que se concede a la experiencia particular, que, en muchos casos refleja o transparenta la del propio autor. Como resume Nora Catelli, «La *psicologización* llevaría a una absolutización de la esfera individual de esa *experiencia*, lo cual supone la sustracción de la experiencia colectiva, su adelgazamiento» (2006, p. 19). Dicho de otro modo, sería parte del sentir de nuestra época la preeminencia de lo sentimental, de lo afectivo, por encima de otro tipo de valores, de carácter general o incluso político.

La autoficción –propensa a la hibridación discursiva, pues combina enunciados reales y ficcionales, teniendo en el centro la figura del autor– sería, a su vez, producto de este giro subjetivo, el cual provocaría el ensanchamiento del llamado espacio autobiográfico (Arfuch, 2002, p. 23). Si antes dicho espacio lo ocupaba sólo la autobiografía, éste ha acabado por incluir todo tipo de propuestas, desde las más convencionales –biografías, memorias o diarios al uso– hasta las más impredecibles –*realities* televisivos guionizados, documentales performáticos, novelas autoficcionales, etcétera–. Ello resulta especialmente relevante en el momento actual, cuando las diversas formas de la «extimidad» (Tisseron, 2001, p. 52) y la «espectacularización de la personalidad» (Sibilia, 2008, p. 133) están a la orden del día, y cuando el deseo de consumir vidas ajenas es más fuerte que nunca. De este modo, el nuevo contexto de efervescencia de relatos reales choca con la cada vez más escurridiza noción de realidad –a la que apenas podemos dotar ya de significado–, una paradoja de la que la autoficción, con todas sus estrategias despersonalizadoras en torno a la representación del yo, no deja de sacar buen rendimiento. «Ahora –como apunta Paula Sibilia, dando otra inesperada vuelta de tuerca–, la realidad empieza a imponer sus propias exigencias: para ser percibida como plenamente real, deberá intensificarse y ficcionalizarse con recursos mediáticos» (2008, p. 225). Ello se aplica, como es obvio, al yo-autor proyectado en un buen número de obras de apariencia más o menos autobiográfica. La trayectoria vital de los escritores parece, en efecto, haber sustituido la imaginación como fuente de la que emanan las historias, favoreciendo los procesos de ficcionalización del discurso autobiográfico.

La autoficción, además, hace suyas muchas de estas contradicciones: la presencia del autor en el texto escenifica la crisis del realismo canónico –y de lo autobiográfico como expresión radical de dicho realismo–, así como la conciencia de que la obra (y también el autor y el receptor) sólo puede penetrar lo real a través de la ficción. En este sentido, en toda autoficción subyace la siguiente paradoja: las marcas de autobiografismo –en especial, la presencia del nombre propio, así como la caracterización del personaje, cuyos rasgos lo asimilan o aproximan al autor real– se combinan, desmintiéndose, con las marcas de la ficción. La contradicción reside, pues, en conceder un espacio privilegiado al autor, transformado en personaje de su propia obra, y, al mismo tiempo, en socavar su autoridad sometiéndolo a determinados procesos de estetización.

Antes que nada, sin embargo, merece la pena notar como en la autoficción aparecen congregadas determinadas concepciones críticas sobre el autor (evocando las diversas estrategias de autorización y desautorización del discurso literario), en particular, las relaciones que separan a éste de la obra (o que lo vinculan a ella) y «las imbricaciones –coconstitutivas– entre escritura y recepción, texto y contexto, creación e institución, singularidad y comunidad, firma y renombre, autoridad y reconocimiento o excelencia y admiración» (Pérez Fontdevila y Torras Francés, 2016, p. 17). A partir de las dinámicas de individualización del autor producidas desde finales del siglo XVIII (Shaeffer, 2016), así como la instauración de una crítica de corte fundamentalmente positivista, que es contra la que reacciona Barthes –después de que ya lo hicieran Proust o Mallarmé–, ideas capitales como las de originalidad, genio o singularidad vertebran la reflexión sobre el autor, desarrollada no sólo en los comentarios críticos sobre esta figura, sino también en las obras literarias como las que aquí nos ocupan.

Es así como las prácticas autoconscientes de la autoficción cuestionan nociones en torno a la representación del autor que hoy nos parecen ingenuas, en especial, la unidad del sujeto (en la vertiente personal e identitaria del yo) y la originalidad del artista (en la vertiente creativa del yo). Por una parte, ponen de manifiesto hasta qué punto la unidad del sujeto no es trasladable al papel, pues ésta no existe o no resulta aprehensible, como demostraron hace tiempo el psicoanálisis y la deconstrucción. Lo mismo sucede con respecto a la originalidad del artista, que, ligada a una visión romántica del autor, también se revela una falacia. Como

anota Laia Quílez, en un trabajo sobre el documental performativo de marcado signo autoficcional, «El yo que se inscribe en los relatos posmodernos escritos y/o filmados en primera persona –bien sean autobiografías, diarios íntimos o memorias familiares– ha dejado de esconder sus fisuras, su inestabilidad, su hibridación. Presentándose como persona y personaje, como realidad y ficción, como original y copia, la lectura del mundo –y de sí mismo– que lleva a cabo el autor –que es también narrador y personaje– a lo largo de este tipo de obras no puede ser más que tentativa y, a menudo [...], autorreflexiva e irónica» (2009, p. 117).

De esta manera, la autoficción pone el dedo en la llaga de los problemas que recorren la autoría, al deconstruir determinados lugares comunes en la concepción del autor, como el que decreta la singularidad de éste con respecto a la comunidad de la que «se aparta», para acabar demostrando que dicha singularidad está codificada, precisamente, por la comunidad a la que en teoría se opone, de manera que «excepcionalidad, singularidad y originalidad devienen valores comunes, generalizados, anodinos, hasta el punto de que [...] ser original acaba siendo cualquier cosa menos original» (Pérez Fontdevila y Torras Francés, 2016, p. 36). La autoría, en resumidas cuentas, «aparece atravesada *de origen* por lo impropio, lo repetitivo y lo común, es decir, por aquello mismo cuya intervención debe exorcizar» (ídem, pp. 43-44).

Relatos autofccionales como *Operación Shylock* (1993), de Philip Roth, escenifican este tipo de paradojas (sobre todo, el cuestionamiento de la originalidad artística), porque exhiben una referencialidad muy marcada (la homonimia entre autor y personaje, los datos biográficos de éste atribuibles a aquél, el subtítulo «Confesión», etcétera) y, al mismo tiempo, la desbarataran a través de elementos altamente improbables o directamente inverosímiles; el más llamativo, el encuentro casi fantástico de Philip Roth con su doble en Israel: un hombre nacido en 1933 en Newark, Nueva Jersey, que se llama como él, tiene su mismo aspecto, su voz, su caligrafía, viste igual... y que en Jerusalén se hace pasar por el célebre escritor con el fin de difundir la teoría del diasporismo, que defiende el regreso de los judíos askenazis a Europa y tiene por objeto evitar un segundo holocausto, esta vez perpetrado por los árabes, así como restablecer el equilibrio en los territorios ocupados de forma injusta. La historia, construida en torno al conocido motivo del doble, plantea el cambio de identidades y culmina en un ausente capítulo undécimo, tal y como se nos informa en el epílogo de la novela. Éste –que debía titularse

precisamente «Operación Shylock»– narraría las –también poco creíbles– aventuras de Philip Roth como espía al servicio del Mossad. Una actividad que vendría a engrosar la lista de fraudes, simulaciones y simulacros que recorren la novela, empezando por la presencia del doble que usurpa la identidad de Roth, y del que nunca se conocerá su verdadera naturaleza, y siguiendo con la extensa galería de personajes falsarios o, al menos, de identidad confusa o escurridiza.

Por otro lado, y sin renunciar al humor, el relato de Roth exhibe múltiples maneras de «ser judío» a través de los supervivientes del Holocausto, los judíos de la diáspora, los judíos americanos, los asimilados, los ortodoxos, los que regresaron a Israel, los judíos israelíes de origen semítico, los que no cuestionan el *statu quo* en Oriente Próximo, los que sólo piensan en instalarse en Europa o en Estados Unidos, los religiosos, los ateos. A ello hay que sumar la presencia de puntos de vista ofrecidos por gentiles, palestinos, antisemitas, además de los tradicionales prejuicios en torno a los judíos, cuyo epítome podría ser Shylock, el despreciable usurero de *El mercader de Venecia* que da nombre a la novela. El resultado es un mapa amplio y complejo, difícilmente esquematizable, de las distintas caras de la identidad judía. Una multiplicidad de la que no escapa el propio autor, fragmentado, despersonalizado a causa de las medicinas que toma y de sus propias inestabilidades internas, obligado a tener que mirarse en un doble tan descentrado como él.

En este plano más político de la novela, las opiniones y dilemas del protagonista pueden atribuirse sin demasiadas dificultades al autor empírico. Philip Roth adopta, pues, una determinada «postura de autor» (Meizoz, 2007). Podemos decir que, a través de este relato y más allá de él, ocupa una posición singular, que le es propia, dentro del campo artístico, de modo que su «identidad» como creador se ve subrayada por sus textos, pero también por los *media* que, de distintas formas, promocionan y visibilizan sus obras y, a veces incluso, su propia personalidad. El papel público del escritor ejerce, entonces, una importante influencia en la recepción de un autor y en las correspondencias que, como lectores, somos capaces de establecer entre la persona y su proyección ficcional. Advertido de ello, Roth «pone en discurso» su propia escenografía autorial (Díaz, 2016, p. 162), legando a sus lectores un «sujeto construido» (Meizoz, 2016, p. 200): no sólo traslada a su protagonista (y su doble) sus propios atributos (escritor estadounidense, judío, de vida sentimental atribulada,

superviviente de un cáncer), sino que se regodea en los aspectos menos agradables de su imagen pública, en consonancia con algunas de las acusaciones de las que ha sido objeto a lo largo de los años (ser egocéntrico y antipático, creerse una celebridad de izquierdas, difamar el mundo judío o desear fervientemente obtener el Nobel).

De este modo, Roth, como también hacen tantos otros autores autoficcionales, explora la posición paratópica del escritor, entendiendo por *paratopía*, según la definición que de ella ofrece Dominique Maingueneau (200, p. 68), el lugar paradójico que ocupa el autor con respecto al espacio social, pues pertenece y no pertenece a él. Su alejamiento es lo que le permite singularizarse del grupo, tener algo que decir sobre éste, pero es el grupo el que «autoriza» al escritor, que sólo así deviene autor. Se trata de una posición, por lo tanto, no ajena a elementos adyacentes, como la función mediadora de terceros (críticos, editores y lectores), o insoslayables fenómenos contemporáneos, como el papel de los medios de comunicación y las nuevas tecnologías, que, de manera activa, participan en la celebrización del autor. De esta forma, la autoficción se interesa también –y mucho– por la exhibición del artista y el culto a la personalidad, el valor de la vida por encima del de la obra, apuntando a la «hipertrofia de la figura del autor estilizada en los medios» (Sibilia, 2008, p. 189), en el contexto de la sociedad de consumo y sus prácticas simulacrales (Alberca, 2007, p. 45).

Todos estos motivos podrían explicar, al menos en parte, el auge de la literatura autoficcional. En España, concretamente, y en especial durante los últimos quince años, son muchos los escritores de todas las generaciones los que han frecuentado esta modalidad narrativa en sus diversas variantes: desde la más personal, cercana al autobiografismo con componentes experimentales, hasta la llamada «autonovela» (Mora, 2013, p. 142), en la que la autoficción se incardina en la reflexión metaliteraria. Aunque a menudo resulta difícil distinguir ambos caminos, podríamos destacar, entre las primeras, *Finalmusik* (2007), de Justo Navarro; *La familia de mi padre* (2008), de Lolita Bosch; *Leción de anatomía* (2008 y 2014), de Marta Sanz; *Un momento de descanso* (2011), de Antonio Orejudo; *Los combatientes* (2013), de Cristina García Morales, o *La edad ganada* (2015), de Mar Gómez Glez; y, entre las segundas, *La loca de la casa* (2003), de Rosa Montero; *París no se acaba nunca* (2003), de Enrique Vila-Matas; *El mundo* (2007), de Juan José Millás; *Ladrón de ma-*

pas (2008), de Eduardo Lago, o *El balcón en invierno* (2014), de Luis Landero, entre muchos otros títulos.

Son relatos que coinciden en subrayar la dimensión artificial y fantasmática del sujeto, así como de los materiales con los que éste construye su biografía. Lo hacen «poniendo en segundo plano la realidad de los hechos» y «asocia[ndo] de manera crítica y problemática [...] el “decir” y el “hacer”» (Richard, 2013, p. 57). Si aproximarse a la noción de autor también implicaba hacerlo a los procesos de recepción, entendiéndolos siempre como contextualmente situados, la autoficción pone en evidencia el valor interlocutivo de toda obra literaria, desafiando al lector, instándolo a descubrir las claves de su propia elaboración.

La llamada a un receptor advertido, alerta a los mecanismos de construcción del relato y a los espejos de la personalidad, representada a la vez que edificada en el texto, alcanza especial relevancia en las autoficciones que buscan articular discursos críticos del tipo que sea. En las páginas que siguen nos centraremos en aquellas narraciones en las que el yo-autor se interroga, desde un punto de vista político –como veíamos que también sucedía en *Operación Shylock* con respecto al sionismo–, acerca de realidades que le conciernen no sólo como individuo, sino como sujeto de la historia. En este sentido, y ya inmersos en el ámbito español, resulta obligado observar de qué modo la autoficción reciente ha elaborado relatos sobre la Guerra Civil y la dictadura franquista, y, de forma específica, sobre las vivencias particulares de los herederos de este fundamental episodio histórico.

Así, puede resultar operativo el concepto de «posmemoria», acuñado por Marianne Hirsch (2012) con el fin de explicar los actos narrativos de la segunda generación de supervivientes del Holocausto, basados en la interpretación que la historia familiar ofrece de unos hechos. Por otra parte, los aspectos imaginativos de la posmemoria facilitan a los descendientes «apropiarse de las historias de sus padres y usarlas creativamente para construir versiones del pasado, las cuales tienen una relación con las preocupaciones del presente» (Maguire, 2014, p. 218).

En España, es cierto, no cabe hablar tanto de padres ni de segunda generación como de abuelos y de tercera generación, pues, a lo largo de la última década, son los nietos quienes han asumido la labor de narrar el pasado y confrontar lo sucedido, ahora que está muy cerca la desaparición de aquellos que vivieron los acontecimientos en primera persona. Un paréntesis entre generaciones que se explica, entre otros motivos, por la imposi-

ción de la historia oficial por parte de los vencedores, a lo largo de los casi cuarenta años que duró la dictadura, y también por el pacto de silencio que caracterizó la Transición y que dejó sin apenas voz a los represaliados.

Por otro lado, hay un cierto consenso entre los críticos en interpretar este auge o *boom* de la memoria a partir del año 2000, aproximadamente, como parte de un debate más amplio en torno a la Guerra Civil, el franquismo y la Transición en el ámbito de la esfera pública en general, el cual se alimenta de las reivindicaciones de algunos colectivos de víctimas y sus familiares (en especial, la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica), los organismos internacionales de derechos humanos, las investigaciones recientes a cargo de historiadores y periodistas, las exposiciones en museos, la divulgación de testimonios y también las revisiones que del tema se han llevado a cabo en el cine y la literatura (Corredera, 2010, pp. 40-41).

En este contexto, la elección de la autoficción como espacio de desvelamiento y enmascaramiento del yo enunciativo no sólo implica subvertir los pactos de lectura habituales, sino que instaura una relación distinta del escritor con la verdad, algo de lo que se advierte al lector de manera explícita o implícita. La autoficción permite a los autores hablar de sí mismos y de los demás –especialmente, de los muertos– haciendo uso de una mayor libertad creativa, sorteando la autocensura intrínseca a todo relato autobiográfico e imaginando lo que apenas puede saberse de manera fidedigna –tanto por razones históricas y políticas, cuando desde instancias del poder se ha ocultado la verdad, como por razones psicológicas, cuando el sujeto se enfrenta a la tarea de reconstruir el pasado–.

Los lazos de filiación, junto con la experiencia del daño, explican, en este sentido, la fuerte subjetividad de los textos, a la vez que la oscilación entre continuidad y ruptura del recuerdo hace evidentes los mecanismos de construcción inherentes a toda memoria a través de procesos narrativos y, muy importante, a través de procesos imaginativos. Ello implica, por un lado, la expresión de lo íntimo –la experiencia individual, subjetiva– antes que la elaboración de un testimonio vinculado a lo colectivo, y, por el otro lado, la presencia de elementos ficcionales que contaminan de manera sostenida lo referencial. La autoficción, por lo tanto, se ofrece como una forma privilegiada «de plasmar narrativamente las ambigüedades, contradicciones y recovecos tanto de una memoria indirecta y fluctuante como de una identidad quebrada»

(Logie, 2015, p. 78). De ahí que, en la mayor parte de estas obras, abundan, en efecto, los elementos paratextuales y textuales que ponen de manifiesto este tipo de enunciación híbrida –mitad referencial y mitad ficcional–, en la que no es posible discernir lo fabulado de lo acontecido en realidad, generando, así, una narración de tipo paradójico (que no es ni autobiografía ni novela, o, si se quiere y como se ha repetido tantas veces, que es ambas cosas a la vez).

Esta tensión inherente a todo texto autoficcional –en especial cuando se trata de plantear cuestiones ligadas a la posmemoria– se proyecta, a menudo, en la forma del relato. Así sucede, por ejemplo, en *La estrategia del koala* (2013), de David Roas, donde se ensayan distintas versiones de la historia –desde el relato testimonial y comprometido hasta el pastiche posmoderno–, todas ellas parodiadas en el capítulo 8; y así puede interpretarse que Javier Cercas alterne en *El monarca de las sombras* (2017), su última novela, dos narradores distintos: aunque ambos emplean la primera persona y responden a la figura jurídica del escritor, el narrador de los capítulos pares aborda la narración de los hechos de manera distanciada, como si se tratara de un historiador, mientras que el de los capítulos impares se afana en contar las motivaciones de su relato, el cómo y el porqué de enfrentarse a una parte de su herencia familiar que le resulta conflictiva e incluso desagradable.

La narrativa autoficcional que tiene como principal asunto la Guerra Civil y la represión que siguió a ésta atiende, en definitiva, a un proceso de reconstrucción de una verdad que, aun siendo subjetiva y, por lo tanto, sujeta a contradicciones y vacíos, atañe al narrador de un modo muy particular. Así, se reitera el proceso de investigación (periodística, universitaria o incluso *amateur*) a cargo de los narradores con respecto a la memoria familiar o colectiva: en *Soldados de Salamina* (2001), un periodista llamado Javier Cercas trata de componer, a través de testimonios escritos, pero, sobre todo, orales, un episodio de la Guerra Civil –el fusilamiento frustrado del intelectual e ideólogo de la Falange Rafael Sánchez Mazas–; el narrador –profesor de antropología, para más datos– de *Los rojos de ultramar* (2005), del mexicano descendiente de exiliados catalanes Jordi Soler, reconstruye la experiencia bélica, la represión posterior y la huida a México de su abuelo Arcadi gracias a las memorias manuscritas de éste, nunca publicadas, y a los documentos del archivo de Luis Rodríguez, antiguo embajador de México en la Francia ocupada, aunque, es-

pecialmente, trata de aclarar los detalles del complot para matar a Franco en el que su abuelo y sus socios del cafetal participaron en la década de los sesenta; en *La estrategia del koala*, de Roas, el hallazgo fortuito de un diario de bitácora redactado a bordo de los buques de guerra del bando nacional *España y Mar Cantábrico*, así como un álbum de fotografías tomadas durante la contienda, sirve al narrador para interesarse por la figura de su abuelo –de la que apenas puede trazar unos pocos rasgos–, transmutado luego en símbolo de la historia reciente de su país; *El monarca de las sombras* presenta también una estructura similar, en este caso el narrador –identificado plenamente con el escritor Javier Cercas– busca documentos, entrevista a testigos directos e indirectos, bucea en su propia memoria familiar con el fin de reconstruir la vida y, sobre todo, la muerte, acaecida durante la batalla del Ebro, de Manuel Mena, su tío abuelo y oficial del bando fascista.

El proceso de investigación implica un deseo de conocer aquello que se ignora, de dismantelar los silencios en torno a una serie de acontecimientos y reflexionar, por lo tanto, sobre los procesos de transmisión de esa memoria de los que el narrador acostumbra a ser depositario. De igual modo, no podemos perder de vista que estamos ante la expresión de una búsqueda que es, fundamentalmente, personal e identitaria (Tyras, 2011, p. 353): al final de su investigación, ante el lugar exacto donde debió morir su tío abuelo, Javier Cercas comprende que «La historia de Manuel Mena era mi herencia, mi parte fúnebre y violenta e hiriente y onerosa de mi herencia, y que no podía seguir rechazándola, que era imposible rechazarla porque de todos modos tenía que cargar con ella» (2017, p. 277).

De ese modo, la doble temporalidad que suele vertebrar estas obras, configurando lo que Ana Luengo ha dado en llamar «novela de confrontación histórica» (2004, p. 49), pone frente a frente dos épocas distintas: el pasado evocado y el presente de la enunciaci3n; y, en consecuencia, dos generaciones distintas: la que vivió los hechos que se cuentan y la que, a lo sumo como testigo involuntario de esos mismos hechos, trata de comprenderlos o de dialogar con ellos. En casi todos los casos, no sólo domina el punto de vista del narrador situado en el presente, sino que el relato se interroga acerca del impacto que el pasado ha acabado teniendo en su identidad. Los protagonistas de estos relatos aprenden algo de sí mismos que les resulta fundamental y que, a menudo, marca un antes y un después en sus existencias o en su manera de ver el mundo. De esta forma, se hace recurrente la

toma de conciencia por parte de los protagonistas, para quienes recuperar el pasado que se desconocía, o que a duras penas se intuía, implica poder vislumbrar una identidad distinta a la que hasta entonces se creía poseer. En *Los rojos de ultramar* el encuentro con unos alumnos en la Universidad Complutense de Madrid, durante el cual el narrador constata la ignorancia de los jóvenes en relación con la historia reciente de España, lo lleva a interesarse por sus propios orígenes familiares. Así, evoca la decisión de su abuelo Arcadi de alistarse como voluntario en el ejército republicano, a la vez que trata de entender los efectos que esta acción ha tenido para él y su familia: «A veces se toma una decisión –dice– y, sin reparar mucho en ello, se detona una mina que irá estallando durante varias generaciones» (Soler, 2012, p. 13).

La meditación sobre las consecuencias de ese acto concreto tiene un carácter «filiativo» (Faber, 2011 y 2014), en la medida en que el narrador es *el nieto* que busca desentrañar la historia de *su abuelo*. Sin embargo, en los relatos sobre la Guerra Civil este lazo filiativo se convierte a menudo en lazo «afiliativo» (Faber, 2014), pues la joven generación simpatiza (y se identifica) con aquella que vivió los acontecimientos: el narrador se siente solidario del sufrimiento de todos aquellos que pasaron por la experiencia de su abuelo, trascendiendo dicha relación el ámbito de la familia y lo consanguíneo. Resulta significativa, por ejemplo, la escena en la que el personaje pisa la arena de la playa de Argelès-sur-Mer, donde Arcadi estuvo detenido y donde murieron tantos republicanos. Frente al ruinoso obelisco conmemorativo, deja un bolígrafo como gesto de homenaje (2012, p. 162) –a falta de una flor o de un objeto más apropiado–, no sólo para honrar a los vencidos, sino para alinearse a ellos por razones éticas e ideológicas.

En *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, o en el cómic de Paco Roca *Los surcos del azar* (2013), no hay vínculos familiares, pero sí persiste el esquema intergeneracional a través del cual los jóvenes que no vivieron la guerra dialogan con los que sí lo hicieron, llegando en algunos casos a producirse procesos de «desfiliación» (Faber, 2014, p. 148), como el tantas veces comentado con relación al narrador de *Soldados de Salamina*, cuya evolución ideológica lo conduce del interés intelectual por la figura de Rafael Sánchez Mazas a la admiración sin paliativos por Miralles, el anónimo héroe republicano. Un esquema que se reitera en *Lo que a nadie le importa* (2014), de Sergio del Molino, o en *La estrategia del koala*, de David Roas, esta vez sobre la base del parentesco, donde los nietos «repudian» los actos y las ideas

de sus abuelos –en ambos casos combatientes del ejército nacional–, llegando a cuestionar conceptos tales como familia, lugar o herencia. Sucede de este modo en el texto de Roas, cuando el narrador renuncia a escribir la novela del abuelo gallego, como en un cierto momento había sido su propósito, y escoge referentes «familiares» distintos de los que le han tocado en suerte: los setecientos quince fusilados en la comarca de Ferrol al poco de iniciarse la guerra, los diecisiete vecinos de Ares, en la provincia de La Coruña, que fueron paseados, o los anarquistas y militantes de izquierda que secuestraron un barco de pesca con el fin de llegar a la costa francesa, de donde fueron llevados al campo de concentración de Argelès. La única memoria que, para Roas, cabe reivindicar es la de las víctimas, de las que su protagonista se siente hijo (o nieto).

Al contrario, en *El monarca de las sombras* el narrador entiende que Manuel Mena «se había equivocado políticamente», pero reconoce también que «había sido capaz de arriesgar su vida por valores que, al menos en un determinado momento, estaban para él por encima de la vida» (2017, p. 270). En este sentido, Cercas adopta la visión desencantada que la *Odisea* ofrece de Aquiles –el joven de la muerte hermosa y perfecta en la *Ilíada*, que es como la familia del narrador ve a Manuel Mena–, cuando, al ser interrogado, confiesa con melancolía que es preferible ser el siervo de un siervo, y tener una vida longeva, antes que ser el monarca de las sombras.

Como sucediera con *Soldados de Salamina*, esta última novela de Cercas no ha podido librarse de agrias polémicas en torno a su posicionamiento ideológico (Faber, 2017; Moreiras, 2017). El escaso trabajo, desde un punto de vista colectivo e institucional, llevado a cabo en torno a la memoria de la Guerra Civil y de la dictadura conlleva, en las expresiones literarias, una exigencia de toma de partido que, cuando se ve matizada –como en el caso de Cercas– desencadena todo tipo de reacciones, algunas de ellas muy airadas. También es posible que en las posmemorias autoficcionales subyazca aún una actitud, hasta cierto punto, deudora de la noción de compromiso ético del escritor. Aunque esta visión del autor ha tenido un largo recorrido en la tradición literaria española, se hace sobre todo muy evidente en la narrativa de la posguerra con el auge del realismo social. Si entonces urgía desvelar los aspectos ocultos de una realidad manipulada por los discursos oficiales, ahora se impone –parecen decirnos estos textos– desenmascarar la versión, o las versiones, de esa misma rea-

lidad que, todavía a instancias de ciertos poderes políticos y fácticos, siguen tergiversando y silenciando determinados hechos. Ello explicaría también la marcada tendencia al realismo literario como forma de expresión privilegiada a la que se refería Sibilía (aun en los relatos con un fuerte componente metaliterario, como los de Cercas y Roas). La modulación autoficcional vendría a reforzar la presencia del autor en la obra y su compromiso –aquí en el sentido de afinidad y cercanía– con respecto a la materia narrada.

Pero, por otra parte, hablamos de un autor proyectado en el texto, cuya presencia resulta inestable –los rasgos identificadores entre autor y personaje conviven con otros que resultan, en cambio, distanciadores–, de modo que dicha presencia del autor, si bien tiene la virtud de reforzar la referencialidad del texto, también la cuestiona. Los espacios de indeterminación que ello genera contribuyen a configurar narrativas de la ausencia del sentido (Gatti, 2011), especialmente en los textos de desfilación, en los que se produce una fractura ideológica en la línea familiar, pues su objetivo no es llenar el vacío reparando, exorcizando y, cuando las circunstancias lo permiten, anulando lo acaecido –por ejemplo, cuando se restituye la identidad de unos huesos–, sino que reclaman ese vacío como el lugar desde el que se construye el sujeto. Podría interpretarse de este modo la imposibilidad para muchos narradores de relatar los hechos en los términos en los que éstos sucedieron en realidad o, incluso, su negativa a asumir algunos acontecimientos. Es el caso del protagonista de *Soldados de Salamina*, cuando se niega a aceptar la parte humana de Miralles y prefiere erigirlo en símbolo de heroicidad, o del narrador de *La estrategia del koala*, a quien la investigación en torno a la figura del abuelo le depara sólo aburrimiento: no hay épica en sus hazañas y sí estulticia en el pensamiento que transparentan las anotaciones del diario. Por esa razón, y tras ensayar distintas formas de narrar su historia, decide escribir un *fake* –una novela en primera persona sometida a la perspectiva del abuelo– que, de todos modos, también acaba abandonando: «¿A quién le va a interesar una historia que revele los desmanes de otro fascista sin nada sorprendente que ofrecer? –se pregunta–. Porque el abuelo, por lo que se deduce de las fotos y del diario [...] no debió de ser más que un simple peón» (2013, p. 168).

Se advierte, pues, una oscilación entre aceptar la ausencia del sentido y la necesidad o el deseo de construir uno que reescriba los elementos de la historia transmitida por los vencedores y se con-

vierta en un acto de justicia para las víctimas. La distancia entre las generaciones, así como entre el momento presente y el momento de los hechos referidos explica, en cierto modo, dicha aspiración de comprensión y de totalidad. Por ello, se idealizan a menudo las opciones políticas (con su marcado carácter utópico) de aquellos que combatieron contra el fascismo, vertiendo sobre ellos una mirada que, a veces, resulta no sólo escasamente crítica, sino cargada de emoción. (En este sentido, la última novela de Cercas abriría un espacio distinto y, hasta cierto punto, incómodo).

De cualquier modo, en todas estas novelas no hay pretensión de fijar una verdad en mayúsculas. En ellas, se intersecan el testimonio, la autobiografía y la ficción –la historia privada y la historia colectiva– como prueba del escepticismo posmoderno ante la incompreensión global de lo real, pero como salvaguarda también contra el relativismo ideológico que niega cualquier tipo de verdad. Así pues, la modulación autoficcional del texto permite establecer un cierto equilibrio entre la autoconciencia artística y, al mismo tiempo, la confianza en lo literario como modo de conocer el mundo, de arañar o morder la realidad y de ofrecer explicaciones –aunque personales y subjetivas– a los diversos procesos sociales y políticos que nos afectan.

Si bien también cabría preguntarse hasta qué punto la proyección del autor en el texto no participa de la «superficialidad absoluta» que Hal Foster atribuye al *pop art* y al hiperrealismo, así como el encuentro fallido de éstos con lo real. Con relación al *pop art*, y haciéndose eco de las reflexiones de Foucault, Deleuze y Baudrillard, Foster sostiene que «La profundidad referencial y la interioridad subjetiva son también víctimas de la superficialidad absoluta del pop» (2001, p. 130). «El hiperrealismo –dice luego– es más que un engaño del ojo. Es un subterfugio contra lo real, un arte empeñado no sólo en pacificar lo real, sino en sellarlo tras la superficie, en embalsamarlo en apariencia» (200, p. 145). ¿No podría entenderse la autoficción como la expresión hiperrealista del autor, en tanto que figura inasible e irrepresentable que, al fin, se oculta más que se desvela?

Por otra parte, el vínculo de ambos movimientos pictóricos con el capitalismo (la frecuente representación pictórica de escaparates, coches, objetos) sugeriría tal vez una conexión de la autoficción con determinadas formas sociales y económicas. La ficcionalización del yo revelaría, en cierto modo, formas de «ser autor» impuestas o facilitadas por la sociedad de consumo. Es decir: este deseo de autor respondería, en cierta forma, a los modos

de ejercer la autoridad con relación a un determinado sistema de producción cultural. Desbancado el autor de su lugar de privilegio –desde el que analizaba la realidad, como apunta Marina Garcés (2011)–, éste trataría de redefinir su relación con lo real, su paratopía, desde posiciones que no pueden ser más que individuales y subjetivas. Podría también darse el caso de que expresara, al contrario, nostalgia por lo que una vez fue y significó la figura del intelectual en el seno de la sociedad. O que expresara simplemente la ambivalencia entre «la ideología del texto», como la define Foster (con la muerte del autor como consecuencia), y la pasión de lo real (y del autor) de la que habla Zizek.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Arfuch, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland (1968). «La muerte del autor» (trad. C. Fernández Medrano). Disponible en <https://cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo_4.html>. (Última consulta: 1/6/2017).
- Catelli, Nora (2006). *La era de la intimidad, seguido de El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Cercas, Javier (2001). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.
- . (2017). *El monarca de las sombras*. Barcelona: Random House.
- Corredera González, María (2010). *La Guerra Civil española en la novela actual. Silencio y diálogo entre generaciones*. Madrid/Fránfort: Iberoamericana/Vervuert.
- Díaz, José-Luis (2016). «Las escenografías autorales románticas y su “puesta en discurso”». En Pérez Fontdevila, Aina y Torras Francés, Meri (eds.). *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid: Arco Libros, pp. 155-185.
- Faber, Sebastiaan (2011). «La literatura como acto afiliativo. La nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007)». En Álvarez-Blanco, Palmar y Aroca, Toni (eds.). *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)*. Madrid/Fránfort: Iberoamericana/Vervuert, pp. 101-110.
- . (2014). «Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes». *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* II. 1, pp. 137-155, <http://www.pasavento.com/pdf/n3_faber_8.pdf>. (Última consulta: 30/4/2017).
- . (2017). «La vergüenza de Javier Cercas». En *Lamarea.com* (21.03), <<http://www.lamarea.com/2017/03/21/la-verguenza-javier-cercas/>>. (Última consulta: 30/4/2017).
- Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Foucault, Michel (1969). «¿Qué es un autor?». Disponible en <<http://148.206.53.230/revistasuam/dialectica/include/getdoc.php?id=286>>. (Última consulta: 1/6/2017).
- Garcés, Marina (2001). «Honestidad con lo real». Disponible en <<http://www.tea-tron.com/sismo/blog/2011/10/06/la-honestidad-con-lo-real-de-marina-garces/>>. (Última consulta: 1/6/2017).
- Gatti, Gabriel (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo.
- Hirsch, Marianne (2012, [1997]). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Logie, Ilse (2015). «Más allá del “paradigma de la memoria”: la autoficción en la reciente producción posdictatorial argentina. El caso de 76 (Félix Bruzzone)». *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* III.1, pp. 75-89, <http://www.pasavento.com/05_06_logie_resumen.html>. (Última consulta: 10/5/2016).

- Luengo, Ana (2004). *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil española en la novela contemporánea*. Berlín: Tranvía/Verlag Walter Frey.
- Maguire, Geoffrey (2014). «Bringing Memory Home: Historical (Post)memory and Patricio Pron's *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011)». *Journal of Latin American Cultural Studies* 23.2, pp. 211-228, <<http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/13569325.2014.893234>>. (Última consulta: 15/5/2016).
- Maingueneau, Dominique (2006). *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature*. París: Belin.
- Meizoz, Jérôme (2007). *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Ginebra: Slatkine.
- —. (2016). «¿Qué entendemos por “postura”?». En Pérez Fontdevila, Aina y Torras Francés, Meri (eds.). *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, cit., pp. 187-204.
- Mora, Vicente Luis (2013). *La literatura egódica. El sujeto narrativo a través del espejo*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.
- Moreiras, Alberto (2017). «La desvergüenza de Sebastian Faber. Sobre *El monarca de las sombras*, de Javier Cercas». En *Lamarea.com* (31.03), <<http://www.lamarea.com/2017/03/30/la-desvergüenza-sebastian-faber-monarca-las-sombras-javier-cercas/>>. (Última consulta: 30/4/2017).
- Pérez Fontdevila, Aina y Torras Francés, Meri (eds.) (2016). *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, cit.
- Quílez, Laia (2009). «Cuando el documentalista se ríe de sí mismo. La estética del fracaso y el documental performativo en Avi Mograbu, Ross McElwee y Alan Berliner». En Oroz, Elena y Pedro Amatria, Gonzalo de (eds.). *La risa oblicua. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, pp. 117-133.
- Richard, Annie (2013). *L'autofiction et les femmes: un chemin vers l'altruisme?* París: L'Harmattan.
- Roas, David (2013). *La estrategia del koala*. Avinyonet del Penedés: Candaya.
- Roca, Paco (2016, [2013]). *Los surcos del azar*. Bilbao: Astiberri.
- Roth, Philip (1996, [1993]). *Operación Shylock*. Madrid: Alfaguara.
- Sanz, Marta (2014, [2008]). *Lección de anatomía*. Barcelona: Anagrama.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Shaeffer, Jean-Marie (2016). «Originalidad y expresión de sí. Elementos para una genealogía de la figura moderna del artista». En Pérez Fontdevila, Aina y Torras Francés, Meri (eds.). *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, cit., pp. 243-278.
- Soler, Jordi (2012). *La Guerra perdida* [incluye *Los rojos de ultramar, La última hora del último día y La fiesta del oso*]. Barcelona: Mondadori.
- Sibilia, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 221-264.
- Tisseron, Serge (2001). *L'intimité surexposée*. París: Ramsay.
- Tyras, Georges (2011). «Relato de investigación y novela de la memoria: *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, y *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado». En Champagne, Geneviève et al. (eds.). *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 343-364.
- Žizek, Slavoj (2005). *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal.

LA VIRTUD DEL INTRUSO

El dietario de escritor

(Segunda parte, 2000-2017)

Este género intruso llegó para quedarse hace ya muchos años, aunque no siempre con el tráfico despejado. Cuando apenas empezaba yo a escribir sobre letras españolas recientes, Francisco Rico incluyó una frase suya en *Los nuevos nombres, 1975-2000*, último volumen de la *Historia y crítica de la literatura española*, que no había escrito yo (aunque con permiso del editor, Gonzalo Pontón). Según Rico, Trapiello en sus diarios no tenía nada que decir y lo repetía incansablemente. Podía no ser más que una venganza episódica en plena trifulca doméstica, pero era algo más: sancionaba de forma indirecta la existencia real de una modalidad literaria sin tradición sólida en España, capaz, por de pronto, de irritar al profesor Rico. Ese volumen sobre *nuevos nombres* de la democracia incluía por primera vez en una historia académica de la literatura esa modalidad de escritura como espacio natural del nuevo ecosistema literario, junto con las variadas expresiones del memorialismo y la autobiografía (también de forma tradicional excluidas del género, si bien aceptadas por Rico). Un poco después, en *Hijos de la razón*, dediqué otro capítulo extenso a imaginar el nuevo mapa geoliterario del diario de escritor y el dietario, sin obviar un pasado intermitente y brillante que se remontaba Baroja o al *Juan de Mairena* de Machado (y su hijo pleotórico, mayor y tardío, *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*, de Rafael Sánchez Ferlosio), pasaba por coetáneos como *La gallina ciega*, de Max Aub, o *El quadern gris*, de Josep Pla, y alcanzaba al menos hasta la sofisticada inteligencia juvenil del

diario de Gil de Biedma o el inasible lirismo ácido de un prosista extraordinario en el caso de Francisco Umbral, ya en los años de la muerte de Franco.

Pero las cosas habían cambiado tan sustancialmente hacia el año 2000 que ese capítulo de *Hijos de la razón* reclamaba una muleta algo insólita: una bibliografía estrictamente informativa de diarios y dietarios editados, porque el lector no iba a encontrarla en ningún otro sitio. Ni era ni podía ser exhaustiva, como en absoluto va a serlo esta nota de lecturas articuladas con algunas novedades (con exclusión explícita por mi parte de la extraordinaria proliferación de blogs que infinitamente mejor que yo conoce Daniel Escandell). Cuando Domingo Ródenas y yo empezamos a pensar en el séptimo volumen de la *Historia de la literatura española* de Crítica que dirigió José-Carlos Mainer, titulado *Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010*, no hubo duda alguna de que tanto la parte de historia cultural y de sistema literario como la parte dedicada a obras y autores debía incluir la literatura autobiográfica, entre otras cosas porque Mainer había sido lector sagaz y crítico tempranísimo de diarios y dietarios al menos desde *El aprendizaje de la libertad*.

La democracia había vivido ya en el cambio de siglo los efectos benefactores del impulso combinado de nuevos escritores y la libertad de dos lenguas literarias. La bicapitalidad cultural de la España de la democracia entre Madrid y Barcelona pocas veces se muestra tan persuasiva y eficiente como en los géneros autobiográficos y, en particular, el dietario. Sin Josep Pla, Joan Fuster y Pere Gimferrer se hace inimaginable la afición que un puñado de jóvenes despliegan entre los años setenta y ochenta (a veces sólo en secreto) por ese género sin género como espacio privativo de su indocilidad, su rebeldía o sus frustraciones, mientras escriben y a veces publican cuadernos personales como los que por entonces entregan Francisco Umbral y José Jiménez Lozano, como los que inmediatamente después aportan Miguel Sánchez-Ostiz, Andrés Trapiello y José Luis García Martín, además de las entregas más pausadas de otros dietaristas fieles, como Antonio Martínez Sarrión, Valentí Puig, Feliu Formosa, José Carlos Llop, Àlex Susanna o Eduardo Jordá, o puros meteoritos tan valiosos y atípicos como Miquel Bauçà y Cristóbal Serra.

Nutren con una evidente pluralidad de tonos y maneras una tradición mutante que crecerá hasta hoy con un signo masculino alarmantemente hegemónico y que aún espera un buen análisis extenso de conjunto (como espera todavía una explicación

convinciente la escasa participación femenina). Fue pionero el estudio del diario íntimo en España de Danielle Corrado publicado en 2000 mientras la aproximación de Anna Caballé en *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español* (2015) es todavía insuficiente, con llamativas omisiones y, a menudo, desequilibrada. Tiende a desestimar el valor del diario de escritor o los dietarios en favor de una restrictiva acepción de intimidad y diario. El capricho alfabético, además, juega la mala pasada de juntar un artículo sobre una sobrevalorada Laura Freixas con una muy tibia apreciación del excepcional Joan Fuster, por ejemplo, o la desmedida atención hacia los diarios de Ignacio Gómez de Liaño deja en apenas un folio el análisis de los seminales dietarios de Pere Gimferrer (Anna Esteve se ocupó en un trabajo de conjunto muy académico de *El dietarisme català entre dos segles, 1970-2000*, [2010]).

Hoy el grueso del género es ingente, incluso abrumador, y no aludo únicamente a los miles y miles de páginas que Trapiello ha ido editando desde 1990 en su *Salón de pasos perdidos* (veinte volúmenes a la fecha, con un *Vidario* a muchas manos como primer estudio global, publicado en 2009), ni siquiera pienso en la continuidad algo más irregular de Miguel Sánchez-Ostiz, sino en la miríada casi ingobernable de autores en castellano y en catalán que han abastecido un mercado minoritario pero fiel a las meditaciones intimistas, narrativas, críticas o coléricas de los autores. Hace mucho tiempo, contra lo que algunos dicen creer, que la distinción entre el diario íntimo o personal y el dietario o diario de escritor está establecida como orientación sobre la naturaleza de la experiencia literaria que ofrece el autor. De hecho, al menos dos de los mejores han usado ese criterio obvio para entender el género, como Trapiello y Sánchez-Ostiz, ambos brillantes y dispares ensayistas sobre la literatura autobiográfica, y el segundo es quien mejor ha explicado la pasión del diario como práctica de riesgo (iba a decir, un poco en su propio tono zumbón, deporte de riesgo).

Ambos formatos ideales son sólo los dos polos de una basculación trufada de hibridaciones, mezclas y tentativas. Sin embargo, no es raro escuchar entre lectores y críticos una protesta con variantes de forma, aunque con el mismo fondo: las literaturas española y catalana no han dado todavía diarios donde la viscosidad caliente de una intimidad emocional, erótica o sentimental estén en el primer plano del diario. Es posible que sea así, pero nada hace conjeturar que la dosificación restrictiva de esa intimi-

dad como materia literaria sea una idea equivocada. De hecho, las múltiples calas en las pejugueras conyugales (o semiconyugales) que hallamos en los diarios póstumos de Carlos Barral (editados tanto por Carme Riera como por Luis García Montero) o las que cedió Jaime Gil de Biedma (en el grueso tomo con inéditos que preparó en 2016 Andreu Jaume para Lumen) mejoran sin duda nuestro conocimiento de los autores, pero no a aumentan ni su calidad literaria ni tampoco la del género. Asimismo, fueron póstumos los cuadernos de Carmen Martín Gaité bajo el título de *Cuadernos de todo*, aunque algo de sus tonos e intenciones estuvieron en otros textos capitales de la autora, como *El cuento de nunca acabar*, mientras los también póstumos papeles privados de Valente, editados por Sánchez Robayna, ofrecen la vertiginosa inmersión en tiempo real en la pugna inagotable por la identidad contra todos, o nunca cerca del todo de nadie, en una especie de altivo autismo cultivado y exigente, a veces con terribles ecos dramáticos en relación con pérdidas cercanas, incluso cuando las más crueles no han llegado todavía («¿Hice yo todo lo necesario para que ellos fuesen felices?»).

Algunos de los diarios que más programáticamente han aspirado a sondear esa intimidad –las angustias, los miedos, la sexualidad, la debilidad–, como ha sido el caso de la expresividad descarnada y muy directa de Roger Wolfe o el de Laura Freixas y *Una vida subterránea*, sólo a medias satisfacen otras exigencias literarias, aunque sin duda sí doten al diario de una densidad afectiva y sentimental infrecuente. La misma Laura Freixas coordinó un dossier de *Revista de Occidente* sobre el diario íntimo hacia 1996, concebido, sobre todo, como escaparate antes que como aproximación crítica a esa supuesta carencia del diarismo contemporáneo. Pero a la vez pudo estimular o coadyuvar a la investigación en el diario íntimo, tal como creció en sucesivos trabajos críticos y de campo de Manuel Alberca (y, especialmente, *La escritura invisible*), menos relacionados con la literatura de diario que con la escritura secreta de la intimidad.

Cuando se publicaron esos estudios no existía todavía un libro de Marta Sanz que vale como un síntoma más de la aclimatación del diario personal en el banco de pruebas que es casi siempre la mejor novela. *Clavícula* involucra de manera tan directa a la persona de la autora en la ejecución de la novela que su forma desarticulada está articulada, precisamente, por aquello que la delata, la desnuda o la explica como persona y no sólo como escritora. Es una novela íntima que no fabula la intimidad al suje-

tarse a la disciplina del diario íntimo con espléndidos resultados literarios. Esa deliberada combinación de géneros monopoliza la mejor literatura europea del último medio siglo, o del siglo entero, en realidad, y, por el lado de la poesía y no de la novela, halla un reciente ejemplo en el diario lírico *Historial*, de Marta Agudo, por ejemplo.

Esas disensiones son irrelevantes respecto al poder de un vasto campo de literatura que lo ha ensayado casi todo a lo largo del siglo xx. La escritura de diarios de autor entre los mejores –de Gide, Kafka o Pavese a Klemperer, Pizarnik, el *Borges* de Bioy Casares o Jünger– constituye una forma de la disciplina íntima que no se emparenta tanto con el onanismo (contra lo que suele creerse) como con la filosofía vital, moral y práctica, tan práctica que es en acto y en directo, a menudo sin filtros atenuadores, otras veces con filtros y máscaras que son tan delatores como la desnudez misma, y a veces con el rastro crudo del ímpetu o el rencor, la tristeza o la pura desesperación. Algunos de los mejores diaristas en España –incluidos los más recientes y valiosos: Iñaki Uriarte e Ignacio Vidal-Folch– emprenden la escritura como forma propiamente informe, porque ésa es la herramienta de una expresión que es exploración y exposición de un sujeto hecho de júbilos y reservas, de celos y sospechas, de aprensiones y epifanías, del crujir del miedo y la angustia vital del desnortamiento y el reencuentro (o el furibundo nihilista invisible, vestido de cultura, como en las escasas y extraordinarias breverías que dejó Carlos Pujol). No importa con qué pretexto, y no importa tampoco con qué razón destilan sus humores. No se trata de ver en el género la voz de un juez, sino la de un personaje fabricado tan cerca de sí mismo que es por fuerza muchos, si quiere ser uno: un yo en sublevación permanente que no se ajusta a perfil preconcebido alguno ni sueña con una coherencia inmaculada porque es falsa, retórica o impostada. La sangre envenenada de la nota acre de una mala tarde se acompasa con la liturgia de un paseo reparador y restitutorio con el sol fundiéndose en el horizonte o salvándose al calor de una lectura absorbente y redentora.

Desde la monumental edición de los diarios de Ignacio Carrión, o tras las más de dos mil páginas de los cuadernos de Salvador Pániker, o las prosas sincopadas y dañadas de Chantal Maillard o el volumen de *Demonios íntimos*, de Xavier Rubert de Ventós, la materia oscura de Valentí Puig o la publicación de *Noches sin dormir*, de Elvira Lindo, cualquier consideración sobre la pobre o asténica intimidad de un escritor contemporáneo en

sus diarios deberá ser rebajada a prejuicio desinformado o a fósil ilustrado. En el primer caso, en particular, nada hay comparable en las letras españolas al ejercicio de dramatización obsesiva de averías que emprendió Ignacio Carrión desde su juventud, con una inaudita exhibición de impunidad en el juicio lapidario y descalificador. Algo de ese talante radical de Carrión colinda con las múltiples y a menudo intercambiables entregas de José Luis García Martín, que son como una suerte de agenda glosada de su vida literaria cuando incluye confidencias, chismes o transcripciones de conversaciones concebidas expresamente como venganzas contra las mentiras o la vacuidad flotante en la sociedad literaria: a veces parecen pura munición para batallas que ignoramos (sea en *Fuego amigo* o *Leña al fuego*, sea en *Para entregar en mano* o *Al otro lado*), pero perdería la mitad de la chispa malévola y doméstica sin ese ingrediente. La práctica ritual de Ignacio Carrión tiene algo de compulsivo análisis terapéutico, de cobijo o paliativo contra la autodestrucción y la desmesura de un afán de verdad, adictivo y a la vez revelador: el rigor de la confianza sobre él y su entorno inmediato es hermano de sangre de su información reservada y muy exclusiva a propósito de políticos, periodistas y medios que ha conocido y que escarnea con la impunidad de quien medita a solas, sin reservas y sin mitigar ni el rencor ni la furia.

Buena parte de aquellas discusiones escolásticas sobre el ser o la esencia metafísica de los diarios tuvieron en años recientes a Andrés Trapiello como interlocutor tácito y explícito, sobre todo desde los sucesivos prólogos socarrones y a menudo burlescamente ácidos de sus entregas del *Salón de pasos perdidos*. En el último, *Sólo hechos*, y en apenas medio prólogo, ha tenido incluso que reeducar la rigidez de otro diarista altivo, Arcadi Espada, para quitarle intransigencias categóricas y animarle a descubrir que la literatura está hecha de gradaciones. Años atrás llegó a dar nombre a una especie de brigada policial de vigilancia de las costumbres literarias de los diaristas. En buena medida, ha asumido una forma de sabotaje socarrón y antiacadémico para exhibir su irreverencia gamberra contra las presuntas reglas del género (a menudo lo ha hecho contra las prescripciones o recomendaciones de Anna Caballé). No es extraño que esta trifulca familiar no haya trascendido del circuito de estrictos adictos al género porque forma parte de la morfología de la transgresión moderna: el historiador repudia las novelas con atributos de historia veraz, el autobiógrafo positivista revoca al autobiógrafo literario y el ensa-

yista severo degrada a bobería pasteurizada al ensayista ameno, como si cada agente aspirase a colonizar territorialmente las reglas de su género literario.

Trapiello acude a la razón literaria para legitimar la libertad de uso de los formatos y las escrituras del diario porque, en el fondo, su vasto *Salón* ha sido un laboratorio literario en marcha. Se descubre a sí mismo haciéndose en la plenitud biográfica de un escritor que empezó la redacción de sus cuadernos en los años ochenta y no ha abandonado el hábito hasta el día de hoy. La experimentación genuinamente literaria crece a partir de unas condiciones de partida constantes pero aptas para ensayar multitud de pruebas narrativas y de tono e incluir semblanzas, desafueros, elegías, caricaturas, viajes y fabulaciones falsamente autobiográficas mientras disfruta con la transgresión cómplice y las presuntas infracciones punibles. Los académicos tenemos ahí las de perder, dado que la nuestra es de manera necesaria una función secundaria con respecto a la literatura, y lo que ha practicado Trapiello en sus diarios ha sido una intensiva y obsesiva reelaboración de estrategias para entregar la experiencia vivida o imaginada trabada a un eje muy potente –un yo literario, un personaje–, dispuesto a subirse a todas las naves y géneros posibles. Ha afinado hasta la majestuosa floritura (que incluye la autoparodia) el efecto cómico de la humildad fingida o el desvalimiento de un narrador desbordado por los acontecimientos, los encuentros desapacibles, las conferencias inhóspitas en las que nadie le ha leído, las cenas fúnebres o joviales, las aprensiones, los accidentes y los cálculos vitales. Una mutación de los últimos tomos, quizá desde *La manía*, de 2007, ha sido el uso inteligente, estrictamente narrativo, de avatares rutinarios de una familia con niños que crecen y brujulean en la conciencia del escritor hasta desaparecer de casa (pero quedarse la eme de Miriam en sus altos estudios filosóficos).

Por eso la mejor definición de su *novela en marcha* tiene que ver con la subversión de los diarios de escritor, sin dejar de serlo, para llegar a una originalísima forma de novela, dominada por un inasible tono único hecho de distancia, ironía y una estudiada perplejidad que cae sobre sí mismo y sobre los demás. Es, sin duda, el diario que mejor explota los recursos del humor, infrecuentísimo recurso en diarios de escritores (aunque habitual en los mejores), mucho más propensos a la lección grave, la sentenciosidad un tanto almibarada, el ensayo de alto coturno o la vaporosa meditación trascendente (sin incurrir casi ninguno en la solemnidad almidonada y enciclopedista de los tomos de Cé-

sar Antonio Molina o la sobreactuación de estilo y victimismo de José Carlos Cataño). Su apostasía de los géneros es consecuencia de una creciente incredulidad aprendida sobre los derechos de los mismos y ha sido, desde luego, el símbolo de la aclimatación completa del diario de autor en nuestra sociedad literaria. Con el tiempo se verá que las múltiples víctimas de una caricatura risueña o envenenada suelen ser hombres (y mujeres) de un poder superior al del intruso en la tribu literaria, el que observa desde dentro y desde fuera sin escapar a la caricatura de sí mismo como ansioso neurótico, a ratos paranoico, contradictorio, incorregible e invariablemente leal a unas cuantas y succulentas manías. Entre sus detractores los ha habido de talante sólo reformista, como ha contado él mismo al evocar la carta de un lector y amigo que le emplazaba a recortar sus tomos a la mitad. Pero eso a su vez causó la rebelión de un buen puñado de lectores contrarios a semejante criterio amputador: sospecho que ahora hace lo que le viene en gana, como ha hecho siempre desde *El gato encerrado*.

Esta larga explicación llega dictada por una evidencia: el diarista más original y menos conformista con la práctica escolástica del género ha sido también el menos representativo de los autores de diarios literarios de la última década y media. O dicho de otro modo: la mayoría de los cuadernos de escritor publicados responden menos a la fórmula híbrida y experimentalmente risueña de Trapiello y más al modelo clásico del encadenamiento de notas fechadas o no, meditaciones, intimidades, exabruptos o desahogos. Las cavilaciones inculpatorias, las murrias sin despejar, los atolladeros con mala o poca salida y el refugio de la literatura y la huida viajera son, en cambio, la específica virtud del otro grande de los diarios de escritor en España, Miguel Sánchez-Ostiz. Está en las antípodas de Trapiello, tras haber sido cómplices y amigos, y hoy sus libros, los de uno y el otro, encarnan de una extraña forma el inestable equilibrio entre dos poéticas que sostienen, de manera imaginaria, esta esquina del ecosistema literario. Los une un idéntico e invencible aliento vital (además del talento), alimentado y empujado con actitudes que han ido decididamente alejándose entre sí en el estilo, en la selección de materiales, en el ensayo de recreación del personaje capital sobre el que pivotan sus páginas.

La escritura no da tregua a Sánchez-Ostiz porque no la da la experiencia diaria del desengaño y la frustración, de la vileza o la doblez de un mundo exasperante y, a partes iguales, gratificante e insoportable: sus diatribas contra la actualidad política y

la noticia cotidiana han ido aumentando la acritud e incontinencia legítima, el asco (en palabra del autor) por una vida pública ofensiva e insultante. El motor secreto que puebla tantas páginas imprecatorias (pero también complacidas con un libro, un autor, un descubrimiento entre papeles de archivo) es la sospecha de una vida mejor en otra parte o en otro lado de su misma vida, el combate tenaz contra las musarañas paralizantes de la depresión y el sentimiento de fracaso, el repudio del postureo y de la zorrería. El moralista de fondo que hay en casi todo diarista se subleva y exaspera igual que se extasía ante los nuevos paisajes físicos y geográficos que aspiran a dulcificar las erosiones del tiempo y del cuerpo. Ha encontrado en los viajes –largos, complicados, aventureros, incluso peligrosos en sentido nada metafórico– parte de un cauce narrativo que no suelen tener sus cuadernos de campo, como los llama, y que destina a diarios específicos y generosamente permeables a los espacios recorridos –próximos, como en un espléndido *Peatón de Madrid*, o lejanos, como en *La isla de Juan Fernández* o su trepidante *Cuaderno boliviano*–. A veces esos viajes tienen una explotación particular fuera de los cuadernos y alcanzan a novelas tan autobiográficas como *Cornejas de Bucarest*, en las que se cuelan páginas abiertamente afines a la alquimia de verdad moral que hace de sus diarios ese singularísimo y atosigante laberinto intrusivo en la soledad radical, en la depresión y en la escritura como auténtica tabla de salvación, sin las fantasmagorías que tanto le gusta recrear en sus novelas. A las averías y lesiones, una embolia, los ataques de gota, la artrosis, el dolor crónico o el temor al cáncer, se sumaba «Un insidioso sentimiento de derrota personal que excedía en mucho el que mis libros no se vendieran ni leyeran, fueran destruidos o que se hubiese dejado de hablar de ellos y de mí como su autor, el que mi editor dejara de hablarme, se escurriera, y mi agente literaria rescindiera de manera unilateral nuestro contrato y me dejara literalmente colgado», para no llegar a saber en «qué demonios se había sostenido mi vida», inmersa en un «sentimiento de fracaso que alcanzaba de lleno» casi todo: «¿La escritura? Eso es mucho decir y no es nada».

Es, efectivamente, la voz del narrador de una novela, *Cornejas de Bucarest*, pero es también la voz del autor de cuadernos personales que han seguido siendo turbadores y efectivos, a cada nueva entrega posterior al magistral *La casa del rojo* de 2001 –vinieron después *Liquidación por derribo*, *Sin tiempo que perder*, *Vivir de buena gana*, ya en 2011–, en su ansiedad

exploradora y su búsqueda de sentido, en su incansable pelea contra el desánimo y la desfachatez pública como amenaza sin remedio. En ningún autor funciona el exorcismo de la escritura contra el daño y la frustración como en Sánchez-Ostiz, en un combate librado a cuerpo limpio y en tantos frentes que debe figurar este escritor de obra exasperada entre los más poderosos agitadores de la vida cultural de la democracia, con su humor acre, su ansia viajera, su afán de espeleólogo moral y, sí, también su obstinación y su egotismo, incluidas sus dos últimas entregas, *Con las cartas marcadas* y *A trancas y barrancas*. Sigue siendo para mí, como hace quince años (cuando la revista *Quimera* le dedicó un monográfico, 2002), un insustituible escritor de la España contemporánea.

La tensión guñolesca del estilo, el esperpento cotidiano o la intemperancia son la contracara de las cualidades insolentemente burguesas y apaciblemente neuróticas de un autor tardío y casi caprichoso, o estudiadamente indolente, Iñaki Uriarte. Ha sido, sin duda, una de las brillantes novedades (duraderas) de los últimos años gracias a tres volúmenes minimalistas de notas seleccionadas para su publicación entre 2010 y 2015 en una estupenda editorial pequeña, Pepitas de Calabaza («con menos proyección que un cinexín», dicen tan jovial como deportivamente). La neurosis que explica la inspección regular de uno mismo y la escritura consiguiente, entre algodonzosa e irresistiblemente irónica, está expuesta de forma meridiana con lucidez desarmante: «Escribir tiene un efecto anestésico. Tranquiliza, como una pastilla ansiolítica. Pero, además, produce una cierta embriaguez». De nuevo es la voz lo que decide la innegable calidad de una prosa leve y propensa al acertijo inteligente, entre un Baroja menos huraño y un Voltaire más dócil y conformista, aunque nunca complaciente ni consigo ni con los demás: ironía, cinismo involuntariamente elitista, camaradería cultural perpleja ante los propios camaradas y una suerte de antinacionalismo impecablemente burgués hasta en su heterodoxia. Rentista ocioso y algo felino, su prosa está hecha con la masa de la cordura y la precisión aguda de la ironía, mezcla bien ligada de moralistas franceses con dosis estables y felicísimas de observador sensato de las insensatas costumbres de la especie, y un humor aparejado con acidez y sin saña, gozo que trota breve y feliz (como si Fernando Savater hubiese de escribir alguna vez unos dietarios...). Es tan higiénica su lucidez relajada como su mismo tono *en passant*. Sólo puede tener razón con tanta frecuencia y humor quien ha descreído de casi todos

los sermones, incluido el de ser «“de una pieza” o “coherente” o “con personalidad propia” y otras tonterías de la misma familia».

La cinefilia, la música y la intensa relectura han seguido estando presentes en los tres volúmenes que Antonio Martínez Sarrión encadenó tras la publicación de sus espléndidas memorias. Ni en ellas ni en sus diarios, del primero y más cuajado *Cargar la suerte* hasta las últimas *Escaramuzas* de 2011, rebaja el rebullir de un mal carácter impaciente con la ñoñería, la impostación o la banalidad rimbombante, con enemigos identificados (pongo por caso Luis Alberto de Cuenca y el especialmente reprobado Francisco Umbral). En lo que a él respecta, es el alto ejemplo de los mejores, Benet o Sánchez Ferlosio, el que suele dominar una prosa a menudo áspera y también atrapada en una sintaxis que dice en su propio retorcimiento parte de las murrias de un diarista de lecturas, reactivo y, a menudo, enfurruñado. Las quimeras ideológicas y los residuos sesenteros sobreviven en él relativamente mejor que en un autor que ha solido burlarse con algo de monomanía de ellos, Valentí Puig, tanto en su primer y rotundo clásico de 1982, *Bosc endins*, como en el siguiente, *Matèria obscura*, o el más reciente *Rates al jardí*, los tres tan bien titulados y tan fieles a la hechura de moralista y conservador que pierde fuelle cuando se viste de polemista político a través del diario de actualidad (por ejemplo, *Cien días del milenio*). Su mejor retrato es suyo: setenta por ciento de Stendhal y treinta de Chateaubriand, con una mezcla natural de costumbres y moralidad vagamente crápula, noctámbula, hedonista e intermitentemente culpable. Es una rara especie en Cataluña como hombre de derechas y no nacionalista, católico creyente (al menos en *Rates al jardí*), lector asiduo de literatura universal, amante también intermitente e invenciblemente sentimental.

El burgués superdotado por antonomasia, sin embargo, ha sido en la última década y media un autor recientemente fallecido, Salvador Pániker, que ha dotado a su egolatría de una dimensión supersónica y voluntaria e involuntariamente cómica: al final de su último diario aseguró que «continuará, si hay suerte», en un paréntesis final, cuando sabemos ya que otro día «he ordenado a Renato que alumbre todas las chimeneas de la casa», antes o después de asegurar, no menos cómicamente, a los setenta y cinco años, que «juraría que hoy, al fin, estoy más definido» (todo en *Diario del anciano averiado*). La intimidad sexual y erótica del fundador de la editorial Kairós figura con la misma relevancia vital que las convicciones filosóficas (o que las conferencias que

dispersa aquí y allá). Una entrenada distancia escéptica y policul- tural puebla sus diarios de noticias, de afirmaciones atrevidas, de travesuras y coquetería (con índice de nombres final) para fabri- car el cuadro más completo de un *egotrip* interminable y a la vez tan atrayente como un circo de múltiples pistas con un solo pro- tagonista, a veces intransigente, a veces extasiadamente *hippie*, politeísta y ateo a la vez, a menudo conmovedor. A su manera, la más reciente publicación de los diarios de Rubert de Ventós, *Dimonis íntims*, escamotea a conciencia una cronología exacta para fundir y reescribir textos de distintas épocas con materiales intelectualmente fuertes y sentimentalmente dañados, además de atentos a una sexualidad exploradora y a ratos benditamente de- portiva. Rubert de Ventós no ha renunciado a una visión propia a partir de una vida singularmente independiente desde todos los puntos de vista, incluida una precocísima convicción indepen- dentista, según él, no nacionalista. «No, pienso que no hay que ceder ni encogerse frente al peligro de ser incomprendido; ése es el precio que ha de pagar, de forma inevitable, quien pretenda dejarse ir, sin trampa ni “control de calidad”, entre las propias reacciones intelectuales y afectivas».

Es verdad que una variante frecuente en el diario ha tendido a cuajarlo como espacio de saberes nuevos y viejos, como una suerte de cuaderno de trabajo profesional que abandona su esta- do provisional o su función práctica y alcanza la fijación impresa. Es el caso de las anotaciones más típicas de Juan Malpartida, ela- boradas, extensas, instructivas e inevitablemente irregulares (en *Al vuelo de la página* y *Estación de cercanías*). En alguna medida ese esquema funciona para la elaborada cotidianeidad reflexiva y a menudo plástica de José Luna Borge en *Pasos en la arena*, o incluso de Raúl Carlos Maícas, en quien la acritud o la nota destemplada menudean con más frecuencia (durante años ha pu- blicado sus diarios en marcha, *Días sin huella* o *La marea del tiempo*, en una sección de la revista *Turia*, que dirige). Todo lo contrario sucede en las entregas intensamente literarias, entreve- radas de diario y ensayo (y, por tanto, autobiografía), de Chantal Maillard, a veces con un arco de tiempo grande, por ejemplo, en sus diarios de viaje (interior y exterior) a Bélgica y a la India, a ve- ces con una intensidad lírica rota, casi en el límite de la disolución del lenguaje, como en *Filosofía en los días críticos* o, más aún, en *Husos. Notas al margen*.

Cerca de la filosofía y del arte, de la literatura y de las huma- nidades *tout court*, Jordi Ibáñez Fanés ha encontrado en el for-

mato de un diario titulado *El reverso de la historia. Apuntes sobre las humanidades en tiempos de crisis* la urdimbre óptima para la diatriba y la meditación, la exploración filosófica sin prisa y la polémica argumentada. Pero, sobre todo, le anima la denuncia (con nombres disfrazados, aunque relativamente identificables) de la decadencia de una sociedad cultural y académica que ha ido cediendo a la banalidad, al populismo perezoso y a la deshonestidad como rutina intelectual. Sus anotaciones más personales suelen ir con el freno de mano puesto para no incurrir en el catastrofismo apocalíptico, si bien está en el corazón de este libro una indecisa nostalgia por otros tiempos, una época –la de Aranguren, García Calvo, Valverde, Sacristán, Lledó– que «da la impresión de haber sido menos embrutecedora que el actual borrado de horizontes, pérdida de referencias y sustracción general de esperanzas», donde la experiencia depresiva de la dirección de su departamento universitario de la Pompeu Fabra tiene, seguramente, una directa incidencia. En mi jerga privada podría coquetear con las redes mefistofélicas del intelectual melancólico. Le sucede algo parecido a otro extraordinario diarista, Enric Sòria, que ha visto de forma insospechada reeditado en 2013 un dietario antiguo, *Mentre parlem. Fragments d'un diari iniciàtic*, poco antes de publicar por fin una segunda y también excepcional entrega titulada *La lentitud del mar*: el poeta lacónico y lento que es Sòria se trueca aquí en el intérprete tranquilo de la complejidad cultural del presente, con un acopio de lecturas filosóficas y germanófilas que sustentan una voz sin petulancia, pero con interés real por entender mejor, o entender lo mejor posible, las complicaciones agazapadas en la vida moral del presente desde la historia reciente y a través de la literatura y la filosofía como organismos vivos.

Sin embargo, la modalidad de heterodoxia intraburguesa, ácida y crítica ha encontrado un extraordinario escritor en la voz del novelista y periodista Ignacio Vidal-Folch, con un libro de título inmaculadamente sarcástico –*Lo que importa es la ilusión*–, destinado a arruinar la menor forma de ilusión idealizante o crédula sobre las condiciones de la prosperidad actual (y cualquier otra), otra vez a medias entre un Pla más honesto y menos escurridizo y un Cioran intemporal, una suerte de fría racionalidad que aporta dosis fuertes de la lógica empírica del periodista con intención, con prosa y con mala leche muy bien dosificada. Sin embargo, lo más poderoso de este autor está en la solvencia física de una prosa hecha de escalpelo y precisión, de materiales reflexivos y meditados, pero también de una acritud impaciente o

abiertamente rebelde contra las monsergas aceptadas de manera universal, contra la hipocresía institucionalizada, contra la política como teatro cómico de efectos peligrosos. La lectura literaria es un protagonista radiante del libro (sólo una mínima selección numerada de sus ingentes cuadernos) y las epifanías laicas y racionales se suceden en el comentario y el análisis, a veces con un contagioso entusiasmo derramado como si fuese para nada: algo de la actitud literaria del mejor Julio Caro Baroja (el de *Los Baroja*) alienta en esas páginas entusiastas sin el menor entusiasmo para fingir que se cree en algo, pero sin creer en nada demasiado en serio.

Son de este tenor las mejores noticias de los últimos años en el campo de los dietarios, con frecuencia en forma de resistencia a orden retórico o ley de género alguna o, mejor aún, como flagrante invitación silvestre a la pluralidad de modos y de temas, de comprensiones ensanchadas y enriquecidas de la intimidad como refugio elaborado y culturalmente expresable. Las tres entregas de Andrés Sánchez Robayna, la última en 2016, *Mundo, año, hombre*, consignan de forma a menudo grave y solemne, sin apenas espacio para la erradicación del humor o la comicidad, las experiencias estéticas del autor no sólo como el poeta y crítico en activo que es, sino también como traductor, como oyente de música, como atento visitante de exposiciones de pintura o escultura: ésa es una intimidad absorbente donde late más viva la vida del escritor que en la apenas aludida intimidad familiar o doméstica, aunque lo esté. Su antena es estética, sin duda, pero es ética también y no calla el bochorno ante esta o aquella oposición académica o la rebelión íntima contra lemas o propósitos políticos. Es una intimidad muy poblada y densa, consciente de su propia ubicación como poeta en una determinada tradición estética, no obstante apenas tenga nada que ver con la que registra otra buena poeta, Concha García, en sus diarios *Los antiguos domicilios*, muy próximos a su propia poesía, con anotaciones a veces crípticas, a veces muy domésticas, pero casi siempre tocadas de una forma de la alusión lírica que cumple con el mecanismo del diario, si bien lo abstrae de la cotidianeidad para fijarlo en la radiografía simbólica de los estados de ánimo, de las decisiones indecisas, a veces sólo del registro del desaliento.

Del mismo modo que el resorte político e ideológico está muy despierto en Ignacio Vidal-Folch, si bien no es la causa de su alta calidad, la política y la literatura se han llevado crecientemente bien en este tramo de siglo XXI, cuando menos desde el

cuaderno de trabajo de otro ensayista, poeta y activista como Jorge Riechmann: *Una morada en el aire* excedía la dosis habitual de información polémica y más o menos incorrecta políticamente, con diatribas, datos y citas contundentes, aunque lo más original no son tanto las llagas políticas que registra entre agosto de 2002 y agosto de 2003 como la encrucijada que defiende: se abre a la lírica metafísica y laica de Juan Ramón Jiménez sin renunciar a Bertolt Brecht ni a Manuel Sacristán y es fiel a un mapa nominal congruente y sólo a veces demasiado previsible o reiterativo. Lee con atención, me temo que innecesaria, al Saramago ideólogo, soporta insospechadamente bien la predicación de Juan Goytisolo y se sabe de memoria los artículos de Noam Chomsky o las anotaciones lapidarias de Kapucinski. La lírica y la imaginación enseñan a rebajar el orgullo altivo de una izquierda demasiado segura tanto de sus derrotas como de su razón.

Casi nunca faltan ambos rasgos –lírica e imaginación– tampoco en un original libro misceláneo o cuaderno de cachivaches de Luis García Montero, titulado *Una forma de resistencia*: la melancolía está, pero está vigilada y filtrada por una tentación autocrítica de fondo. Ramonea sin exhibirse, o como si Gómez de la Serna hubiese rebajado parte de su genial chifladura y, al mismo tiempo, activa el motor de la distancia crítica e ideológica consigo mismo, con su pasado y con el presente. Es desarmante, como tantas veces en García Montero, la ausencia de petulancia y la simultánea ansiedad por ir desgranando en murmullos, sin levantar la voz, las esquinas de una vida particular a través de objetos y espacios recortables (como los de la cubierta del libro), que, sin embargo, contienen una mirada irónica y combativa, es decir, inteligente. Bastante hace, dice, con no convertirse en un cascarrabias, precisamente porque sabe el doble esfuerzo que pide «envejecer sin locuras». A la altura del tercer tomo de su diario en 2012, *Llibre d'actes*, Vicenç Villatoro ha recorrido ya todos los espacios institucionales de la política en Cataluña, de la conspiración y del independentismo precoz como alto cargo cultural: la enrevesada agenda de un escritor metido a político deja respirar sólo a ratos al escritor para juicios taxativos, apuntes a menudo aduladores (con Jordi Pujol y algunos *consellers*) y discretas alusiones que exaltarán a los investigadores sobre el tejido político-cultural de la Cataluña contemporánea. Pero agotan al escritor o minan sus futuras fuerzas, que es algo que supo invertir Antoni Puigverd, novelista y columnista, al armar en forma de diario un buen puñado de observaciones y medi-

taciones de actualidad, ensambladas con un leve artificio en la voz de un hombre que vive su propia consistencia personal en conflicto con el poder y la opinión pública: por eso lo tituló *La ventana discreta*. A cambio, la actividad periodística de Elvira Lindo y las inseguridades profundas y desnudas actúan como motores fieles e intrigantes en las páginas de *Noches sin dormir*, que es una especie de despedida agridulce de su vida en Nueva York y, a la vez, una suerte de sortilegio secreto para que la incertidumbre de la literatura no sea depresiva sino tonificante. En el trasfondo de ese libro está otro de su marido, Antonio Muñoz Molina, aludido explícitamente, *Ventanas de Manhattan*, en una especie de diálogo franco y valiente, amenazante y a la vez cómplice. Ese mismo libro de Muñoz Molina había sido en 2004 un testigo elocuente de la condición híbrida de la narrativa moderna: el don probadísimo del novelista se aliaba con el del observador e inquieto analista de una realidad social hiperactiva que oculta las heridas heredadas de la historia. La brevísima muestra que ofreció en 2007 de sus *Días de diario* alienta la confianza de reencontrar episodios tan extraordinarios como su entrevista conmovida a Philip Roth.

La indiscreción ha sido en buena medida la marca literaria de un escritor menor, pero de enorme interés sociológico y antropológico. Hoy disponemos de la transcripción cuidadosamente editada por Anna Caballé y su equipo de los diarios de Francisco Candel entre 1944 y 1975, titulados de forma melodramática *El gran dolor del mundo*: la inmersión en la cotidianidad humilde y honesta de Candel tiene algo de inmersión en los infiernos invisibles de la pobreza, de la solidaridad obrera, de la conspiración antifranquista de cada día, además del valor de una vida vivida a ras de tierra y a menudo sin colchón protector: «Repaso mi diario. Es una experiencia terrible. Me cogen ganas de llorar». No tuvo nada Candel, por descontado, de exiliado interior, sino exactamente de lo contrario: de activista modesto y tenaz, no sólo por escrito, contra las condiciones de vida de unas clases trabajadoras inmigrantes y no inmigrantes que apenas comparecen en los diarios que al mismo tiempo, y a miles de kilómetros de distancia, escribía un exiliado real con su consternación insoluble, Max Aub, no tanto en las páginas de *La gallina ciega* como en las que Manuel Aznar Soler ha rescatado en dos tomos fascinantes de *Diarios*, publicados por Alba, en torno al taller íntimo de un escritor con razones para quejarse y pasión por la confesión

introspectiva, a veces profundamente amarga y otras inesperadamente cómica: el humor de la derrota.

Y mientras aún esperamos los acuerdos necesarios para la edición de los diarios de Luis Felipe Vivanco (la muestra de 1976 fue un vibrante anticipo sin continuidad) otras dos vidas de diario han cobrado una potencia inusitada a través de sendas ediciones póstumas: el caso de Joan Estelrich y sus *Dietaris*, en edición de Manel Jorba, invita a descubrir el brillo agrídulce del tiempo más sombrío, entre 1936 y 1946. A pesar de las desesperanzas, se confabulan para redimir el tiempo vivido el buen humor, un hedonismo cierto y la alta cultura del escritor. En cambio, el método del carnet y la anotación de agenda hacen de los diarios de Alexandre Cirici Pellicer una impagable fuente documental, entre 1946 y 1961, para la historia menuda de los circuitos culturales y conspirativos del antifranquismo, no sólo catalanista, y, por supuesto, la intimidad de un extraordinario crítico de arte. La edición de las ciento treinta y cuatro libretas conservadas no es completa y corrió a cargo de Glòria Soler con el título *Diari d'un funàmbul*.

A modo de mera coda documental, quizá vale la pena recordar que por fin disponemos de la edición íntegra de los cuadernos personales que Juan Ramón Jiménez rotuló en una carpeta como *Guerra en España*, al exquisito cuidado de Soledad González Ródenas. También la reedición a cargo de Xosé Manuel Núñez Seixas de otro clásico muy diferente ha puesto de nuevo en circulación la prosa y los silencios de *Los cuadernos de Rusia*, de Dionisio Ridruejo, mientras que está en marcha la edición de los monumentales diarios de Joaquín Ruiz-Giménez, concebidos un poco a la manera de Manuel Azaña, pero sin su calidad literaria ni su perspicacia ni su zorrería: hoy contamos ya con una edición de *Obras completas* de Azaña, a cargo de Santos Juliá, que incluye la totalidad de sus diarios.

Por último, y ya casi a modo de colofón antiguo, rotundo y feliz: que Unamuno había hecho de joven su viaje europeo ilustrado lo sabíamos por él mismo, para empezar; lo que no podía imaginarse es que la calidad de las anotaciones, la virulencia del personaje y la inmediatez de la confidencia feroz hacia 1889 tuviesen la fuerza que ha revelado la edición de sus dos cuadernos de viaje en este mismo 2017, a cargo de Pollux Hernández en la pequeñísima editorial Oportet. O mejor, quizá sí lo sabía Unamuno, y por eso aprovechó apenas unas pocas páginas en artículos

dispersos y nada indicativos de la riqueza proliferante, directa y preunamuniana de un mismo Unamuno dispuesto a seguir «la santa lucha de la fuerza bruta». Otros la han seguido muchos años después con alguna mayor moderación, a veces remilgada, con recato y sin recato, en modo lírico, trágico, épico o contemplativo. Pero la riqueza del panorama coetáneo del dietario o diario de escritor quiebra de raíz cualquier sospecha de conformista docilidad con el presente, al menos si se atiende a un buen puñado de escritores con propensión a la confidencia, la incontinencia verbal y, a menudo, soberanamente sabios.

LA BÚSQUEDA DE LA AUTENTICIDAD (Selección del diario 2000-2016)

2001

2 de octubre

Ayer releí por encima el diario que llevé en febrero y marzo del 83. Me sorprendió el cambio de lengua: catalán, español, francés, inglés –entre catalán y castellano no sé si hay algún criterio, pero el francés lo usé para distanciarme de lo que estaba viviendo y el inglés, cuando ya lo que vivía me dolía demasiado y la distancia era una necesidad vital–.

Me sorprendió también encontrar al principio una actitud alegre y cariñosa hacia X.; la tenía olvidada y me va a ser muy difícil resucitarla para la novela. Me sorprendió, asimismo, lo rápido que fue todo: en un mes, o dos escasos, pasé del amor y entrega totales a sentirme herida y hostil... Tendría que releer, a ver cuándo y cómo y por qué ese cambio (entre otras cosas, ocurre que él promete que nos veremos y luego lo anula, varias veces).

Luego releí un reencuentro con él en el 90, con dos frases inolvidables y que, sin embargo, no recordaba: «Nunca conseguiste que te dijera que te quería» (pero qué idiota..., como si yo hubiera estado intentando exprimirle esa confesión; no lo pensé nunca; además, es mentira que no me lo dijera...) y que «el noventa y siete por ciento» (no el noventa y cinco ni el noventa y nueve, sino precisamente el noventa y siete) de los recuerdos que tenía de mí eran eróticos.

2002

12 de enero

Estoy pensando en publicar mucho más adelante parte de mi diario. Podría ser el de la calle del Pez. Suena bien como título, y fueron tres años cruciales: maternidad, calvario de mi primera novela, escritura de la segunda y un barrio de Madrid que para mí es una isla y como un paréntesis en mi vida. Quizá con comentarios desde la actualidad (el yo de hoy analiza al yo de antaño; un tema muy mío por otra parte), intervenciones en cursiva.

14 de enero

No, no sé si es una buena idea hacer acotaciones desde la actualidad; quizá equivale a usurpar el lugar del lector.

2003

6 de junio

Hoy pensaba en eso que escribe Sylvia Plath en su diario: «Algún día mientras doy el biberón al bebé o frío unos huevos –para los “genios bebiendo ginebra en la cocina” de los que habla en algún momento–, cogeré algo de Joyce o de Kafka y sentiré nostalgia, veré esas mentes que me han dejado atrás»... Siento nostalgia de la riqueza intelectual que podría estar atesorando y haciendo fructificar si tuviera más libertad. Durante mucho tiempo pensé que la maternidad me daba otra cosa tan valiosa o más: me completaba como persona. Pero ahora tengo la impresión de que en vez de ese enriquecimiento humano lo que me encuentro es con toneladas de prosa insípida, insignificante, sin emoción ni sentido: gestionar la tintorería, la jardinería, las obras, el aire acondicionado, el IRPF, los billetes de avión...

6 de agosto

Cuando por fin esté en marcha el proceso de separación, voy a cogerme un fin de semana y leerme de un tirón los diarios de los últimos años. Tengo una gran curiosidad por ver, ahora, toda esa etapa desde fuera.

4 de septiembre

De todas las formas posibles de literatura autobiográfica, o de toda la gama que va de la novela con narrador omnisciente estilo decimonónico a esa especie de vómito que es (la novela de Chris-

tine Angot) *Sujet Angot*, pasando por todas las variantes: el diario, la confesión, la «autoficción», la autobiografía, etcétera, creo que la que más me convence, en la que me siento más cómoda, es en la practicada por Jean Rhys: novelas autobiográficas, pero novelas –con argumento, relato, personajes; la vida (materia prima) pasada a limpio–. O como la de Olivier Rolin, *Tigre en papier*. Mejor eso que lo de Camille Laurens o Annie Ernaux. Aunque sólo sea porque exponerse una así al público me resultaría incómodo, y exponer a los demás sin su consentimiento –como ha hecho Camille Laurens con su marido (que, por cierto, ha perdido el juicio que le puso por «atteinte à la vie privée») o Ernaux con su amante ruso–, ilegítimo.

22 de septiembre

A veces hojear al azar el diario de años anteriores y me quedo espantada: nada está claro, ninguna conclusión se impone, nada se ve venir...

19 de octubre

Me levanté desanimada. Creo que me influye el haber vuelto a hojear el diario de Rosa Chacel, esa vida tristísima, temo que me pase lo mismo: confiar demasiado en un reconocimiento futuro y que éste no llegue o sea decepcionante («La charca de decepción y fracaso en la que vivo», escribe en su vejez).

2004

26 de febrero

Me gustaría publicar el diario –«¡No escribáis poemas, novelas, eso caerá en el olvido! ¡Llevad un diario!», arengaba ayer Lejeune al público–, de forma periódica, pero tengo que decidir varias cosas:

– Qué quito, dónde pongo la frontera de mi intimidad (que, evidentemente, quiero poner, para protegerme, para tener algo mío y nada más; y también por los derechos ajenos).

– Cómo incluyo personajes sin que sean reconocibles, mejor dicho, de tal modo que lo sean para el lector (en tanto que personajes con una coherencia interna en sus distintas apariciones), pero no para los interesados, o no para el público en el sentido de identificarlos con nombres y apellidos.

– Cómo divido los diarios (por años sería lo más sencillo, aunque eso produciría extensiones muy desiguales) y cómo los título (¿por la fecha?, ¿por el nombre de la calle en que vivía?, ¿por un título?...).

2005

15 de julio

Charlando con Anna Caballé después de mi conferencia (hablé de «madre escritora, hija de papel: historia de una vocación»), observamos que los escritos autobiográficos de escritoras españolas actuales adolecen de idealización, de triunfalismo, de superficialidad. Ningún conflicto, ninguna vulnerabilidad. Todo color de rosa. Según Anna, porque «su inserción en la vida literaria es demasiado precaria». Tengo que pensarlo mejor, para no caer en lo mismo. La única, coincidimos Anna y yo comiendo, que hace otra cosa es Chacel en su diario.

16 de julio

Cuadernos de todo, de Carmen Martín Gaité: al principio, misógino y rancio; luego ya no, pero deslavazado y, como muchos diarios, demasiadas cosas incomprensibles para el lector, porque son sólo notas. Aunque hay buenos pasajes, sobre todo de narración y descripción; las reflexiones me aburren un poco más. Y admiro lo mucho y bueno que lee, en dos o tres lenguas. Y su arrojo en irse a Estados Unidos. Me ha hecho gracia ver cómo se parecen sus viajes americanos a los míos: clases en las mismas universidades, a veces invitadas por las mismas profesoras. Me extraña que nunca hable de amor o seducción. Tiene una gran vida social, muchos amigos, curiosidad por la gente, pero parece faltar la dimensión erótica.

2006

30 de noviembre

En Barcelona comí con Anna Caballé, interesante como siempre, y hablamos de diarios. Le reprocha a casi todos los diarios españoles que se están publicando que en ellos el autor «construye un personaje», el cual «siempre tiene razón» y «no hay conflicto». Muy cierto.

2007

26 de junio

Acabo de leer el diario de José Antonio Gabriel y Galán. Me ha gustado y conmovido mucho, es un hombre lúcido que tiene el valor y la inteligencia de entenderse a sí mismo, y la honradez y valentía de dejar por escrito, de confesar, aunque sólo fuera a sí

mismo, sus debilidades, y de ir a ver a un psicoanalista. (Hay un momento en que a quien va a ver es un psiquiatra; y es para llevarse las manos a la cabeza: el tipo, por ejemplo, le dice que tiene toda la razón de estar resentido porque en una revista literaria no lo nombran y le aconseja que exprese su furia ¡¡¡rompiendo la revista!!!). Yo recuerdo haberlo visto una sola vez: era un acto literario y él estaba sentado en la última fila; tan visiblemente débil y enfermo que daba angustia.

2008

7 de enero

Me pregunto qué argumento tiene mi diario, o sea, mi vida. (Si es un buen diario tiene que reflejarla a un nivel lo bastante profundo como para ser un primer paso hacia su interpretación). Yo creo que es la conquista de la felicidad a través de la autenticidad...

22 de marzo

Leo el diario de Max Aub. Supongo que es la obra suya que quedará, por su autenticidad. Es muy triste –por el exilio, la amargura, el fracaso, los otros exiliados que van muriendo, el padre que muere, la madre que muere, sin haberlos vuelto a ver o casi, los sobrinos a los que no conoce, el aislamiento...–, como el de Rosa Chacel. Sin embargo, tiene una dignidad y una lucidez que inspiran respeto y hay en estas páginas una verdad humana que les da vida.

26 de abril

He entrado en el archivo «Diario 2007», he buscado la palabra «feliz» y aparece muchas veces. Sí, no cabe duda, desde que me divorcié, me vine a Chueca, empecé mi nueva vida, soy muy feliz. En cambio, he buscado en el de 2002 y las pocas veces que sale la palabra «feliz» es referida a otros (y, si es a mí, referida a la escritura).

28 de abril

Leo el diario de Christa Wolf. Original idea la de escribirlo un solo día –el mismo, 27 de septiembre– todos los años, durante cuarenta años. Interesante, una mujer reflexiva, profunda, comprometida con sus ideas... (y se ve que la división entre adeptos al régimen y disidentes no era tan clara como puede parecer).

Las dos preguntas que me hago siempre ante un diario: ¿es cotidiano? ¿Es íntimo? Cotidiano, sí. Hasta cuenta lo que cocina, y por cierto que me suena exótico: jugo de saúco, albóndigas de cereales... Íntimo..., sí, habla de su marido, de sus hijas, de sus pensamientos, de sus preocupaciones, de su obra..., pero es una intimidad seca, abstracta. No tiene ni asomo de sensualidad ni poesía. Un poco demasiado intelectual para mí.

Veo, por su ejemplo, que, si se tiene éxito, se termina dedicando más tiempo y energía a hacer de administrador de la propia obra ya creada, gestor del pasado, que de creador. Y realmente es mejor estar en la otra etapa, la de la creación. Aunque sea al precio de la incertidumbre sobre la acogida que tendrá.

8 de mayo

Escuchando el disco que me he comprado de Satie veo que tocadas en el piano, las *Gymnopédies* y las *Gnossiennes* son maravillosas, pero, en cambio, con orquesta –como las tocan al final– quedan de lo más banal. Es como si escribes la misma historia en tu diario o en una carta o en una novela, el efecto es completamente distinto. Siempre me ha parecido que el género era una decisión crucial y muy poco explorada. Otra reflexión sobre Satie: toda una vida dedicada a la música, para escribir unos pocos minutos de música que sobrevive al tiempo. ¿Vale la pena? Sí, por supuesto.

28 de septiembre

Si alguna vez publico el diario, habrá que hacer tres tipos de corte (que se comerán al menos la mitad del texto). Uno está muy claro: las alusiones (al menos aquellas que no les gustarían) a personas fácilmente reconocibles: padres, hijos, marido, exmarido... Los otros dos son extremos opuestos: los pasajes que pondrían demasiado en evidencia lo doloroso, lo vulnerable, los fracasos íntimos... y los que podrían, al contrario, parecer presuntuosos, exhibicionistas. Ah, y me olvidaba lo que de manera convencional se llama «íntimo»: sexualidad, sobre todo. Pero para mí lo verdaderamente íntimo es, como decía Éric Marty en su prólogo al diario de Gide, «la mirada de uno sobre uno mismo».

1 de diciembre

Preparo el prólogo al diario de Barbey d'Aureilly, sin dejar de preguntarme: ¿cuántos lectores habrá en este país para las seiscientas páginas del diario de un oscuro *dandy* francés decimo-

nónico, reaccionario, católico y escandaloso, que escribe (en sus novelas) cosas como una pelea nocturna entre una mujer y su esposo, en que se arrojan uno a otro el corazón embalsamado de su hijito muerto, del que la madre confiesa a su marido que no era hijo suyo, sino de un amante al que ocultó en un armario –sic–, y el marido la castiga introduciéndole una barra de lacre –supongo que ardiendo– por «allí donde había pecado»?

2009

10 de noviembre

Si mi éxito dependiera de mi trabajo, podría luchar por conseguirlo. Pero, en gran parte, depende de un orden de cosas en el que no tengo lugar (¿qué lugar hay para una escritora que no es ni de las de escote y simpatía ni un genio?), que me parece injusto y detestable, y contra el que me siento impotente. A veces creo que este diario es un mensaje en una botella, para que lo recojan otras mujeres, en el futuro, y así sentirme menos impotente y menos sola.

4 de diciembre

Muchas cosas, que voy a anotar en desorden. Este diario a veces es un cajón de sastre, un trastero en el que voy arrojando cosas, confiando en algún día entrar, encender la luz y, con paciencia, ir seleccionando lo que vale la pena.

30 de diciembre

Pasar unos días de viaje siempre me produce la misma impaciencia de llegar a casa y escribir, de aprovechar y transformar lo vivido, de elaborarlo. Sensación urgente, imperiosa, de que tengo que añadir o encontrar en la realidad algo de lo que carece o que no se ve a simple vista. De que a la realidad en bruto le falta algo: sentido, imaginación, belleza... Así en crudo es sosa, decepcionante; es como si quisiera decir algo y no pudiese, estuviera a punto de decirlo, pero necesita que yo lo haga, que la descifre. Y hasta que lo hago (aunque sólo sea en forma de diario) no me quedo tranquila.

2010

1 de marzo

Qué gran refugio, qué gran consuelo es el diario... ¿Por qué? Para empezar porque puedo escribir lo que quiero, sin tener que

moldearlo, recortarlo, adaptarlo a las normas de un género, el que sea; ni me siento obligada a escribir bien. Porque no tengo que agradar, convencer, porque aquí nadie me juzga. Porque me hago compañía a mí misma.

2011

25 de abril

He leído un par de reseñas del diario de Sontag y una vez más me doy cuenta de la tendencia reinante a desdeñar a las mujeres: en un periódico decían que Sontag lee para compensar sus fracasos amorosos (!); en otro, que sus amantes la despreciaban... Lo tomo como aviso para navegantes para cuando yo publique el mío. Es mejor que no incluya ninguna escena patética; que ponga en el buscador «llanto», «llorar» y los quite todos. Y aun así...

7 de julio

Leo el diario de Juan Bernier; es interesante (qué terrible fue la guerra, aunque creamos saberlo, el horror y el absurdo y las miles de historias a cuál más trágica no dejan de cogernos desprevenidos cada vez) y está bien escrito, si bien el noventa por ciento son relatos de cómo conoce a un «muchacho» (siempre de entre trece y diecisiete años) y lo que pasa después, bastante parecido (le propone un paseo, el chico adivina sus intenciones, se zafa, o bien van a un parque o a un urinario, el chico cuenta que se inició con un hombre mayor o con un primo o con un amigo, Bernier en algunos casos le da dinero...); quizá a un lector homosexual le resulte excitante, pero yo lo encuentro bastante monótono; los mejores pasajes (que no son, en general, los de este tema, sino otros, la descripción de un momento de belleza y misterio en una iglesia, por ejemplo) están muy evidentemente influidos por Gide (el Gide más joven, el del viaje a Bretaña o el de *Amyntas*) y son inferiores al modelo.

Tengo que ir con cuidado de que el mío no sea igualmente obsesivo –con otro tema–; no lo digo sólo porque piense en publicarlo (que sí pienso), sino porque sé por experiencia que, si siempre hablo de lo mismo, me aburro al releerlo.

30 de agosto

El taller sobre diario íntimo, que empecé ayer en Fuentetaja (tengo ocho alumnos: un señor, que es minusválido y participa por Skype, y siete mujeres, algunas de un excelente nivel; me lo paso

tan bien que seguramente por eso gano tan poco dinero, quiero decir, que en mi vida profesional escojo siempre lo que me interesa, lo que más satisfacciones me da, aunque esté –y suele estarlo– mal pagado...), me hace preguntarme por qué me gusta tanto este género. A ver... Dos cosas. Una: el relato –sea cuento, novela, autobiografía– se construye sobre un sentido ya encontrado; un sentido que, para empezar, es el criterio con que se seleccionan los hechos que se van a narrar, desechando otros posibles. El diario, en cambio, está más acá de esa frontera: son vivencias que todavía no se han seleccionado, no se han entendido; y en la medida en que toda selección es una intervención, y todo sentido es hasta cierto punto forzado, el diario es más auténtico que cualquier narración. Dos: un diario en verdad íntimo es violento, es crudo, es salvaje; a su lado, cualquier otro género, o casi, parece correctito, bien educado, convencional... Pero justamente eso, esa intimidad en bruto, con su ganga y barro, es lo que no estoy encontrando en los diarios que llevo leídos estos últimos meses para el artículo de *Revista de Libros*. Son todos muy compuestos y maquillados, muy para el público, no contienen ni una línea que no pudiera publicarse tal cual en el periódico del día siguiente. No hay conflicto y, por lo tanto, no hay tensión... Pueden ser entretenidos –lo es el de Trapiello, también el de Sánchez-Ostiz, incluso el de García Martín–, pero de íntimos, nada; lo son sólo el de Sontag y el de Donoso: no por azar, los póstumos. Lo cual me da ganas de irrumpir con mi diario, lo menos censurado y retocado posible, en ese salón de té; ése sería mi «pistoletazo en un concierto».

2013

21 de enero

Hoy en *El País Semanal*, Cercas elogia los dietarios de Vidal-Folch por crear un personaje de «caballero distinguido, irónico, desencantado y vagamente otoñal, sarcástico con los poderosos y compasivo con los humildes y los indefensos». Ése es el diarista o memorialista que les gusta a los hombres: autosuficiente, seguro de sí mismo, el que siempre tiene razón, como dice Anna. Tiene toda una tradición, claro, desde el marqués de Bradomín hasta Umbral, pasando por docenas de otros... No sé si les gustará mi diario, tan distinto. No creo. En fin, supongo que no lo leerán. Debo dejar de lado la rabia y tomármelo como quiero tomarme siempre estas cosas: como un ejercicio sociológico,

un *case study*, una pieza del rompecabezas que voy construyendo de manera meticulosa y que, una vez completo, me tiene que dar la respuesta a por qué hay muchas menos mujeres que hombres que publiquen libros. El libro de un hombre recibe un espaldarazo, una difusión, que no habría tenido probablemente uno equivalente de una mujer. ¿Por qué? Porque quienes escriben en los periódicos son principalmente hombres, y estos hombres se sienten más cómodos, identificados con, se interesan más por los libros, autores, personajes masculinos que femeninos. Yo no soy un «caballero», y no existe el personaje de la «señora desencantada, otoñal, sarcástica», etcétera. Y hay que añadir otra cosa: Vidal-Folch es influyente, ha tenido, por ejemplo, un programa de libros en televisión, a Cercas le conviene estar a buenas con él, hoy por ti mañana por mí... No sé si eso me parece mal... ¿No lo practico yo también? A menor escala, cierto, pero...

Bah. Entre tanto me preparo un año estupendo, con un viaje a Brasil (por el momento a Porto Alegre con escala en Río; con un poco de suerte, si me invitan los Cervantes, pasaré en Río unos días y alguno en Brasilia) y otro a Canadá.

19 de marzo

El jueves pasado en Oviedo con Rossy de Palma. Ovidio Parades había organizado un ciclo de encuentros literarios: tres conferencias de una escritora seguidas cada una por una lectura a cargo de una actriz (Maruja Torres con Charo López, yo con Rossy, Ángeles Caso con Blanca Romero).

El acto, en un antiguo mercado de pescado, Trascorrales, fue muy bien: estaba lleno, unas doscientas personas (noventa y cinco por ciento mujeres, claro); yo hablé de mi diario, de mi búsqueda de identidad (en esos años, expliqué –lo acababa de entender– estaba intentando saber qué tipo de escritora y de mujer quería ser), estuve convincente, me aplaudieron mucho, pensé: «Esto es el éxito»...

15 de mayo

Estoy eufórica con la publicación del diario. Más que con la de otros libros. Voy a ver si consigo explicar(me) los motivos.

Hay uno superficial, que me da cierta satisfacción, y es el de haberme abierto paso a codazos en un selecto club de caballeros en el que mi presencia seguramente no es bienvenida, pero del que no me pueden echar, por más que me vean como una intrusa que hace cosas tan poco chic, tan disonantes entre sus sofás de terciopelo y sus

maderas nobles, sus periódicos ensartados en barras de madera, sus juegos de dominó y sus puros en la penumbra junto a la chimenea, como confesar que tiene envidia o que se siente fracasada, que intenta escribir una novela y no le sale, o que llora cuando le viene la regla.

Y, sobre todo, el diario me da una gran sensación de poder: sin pasar por la construcción, la mentira, el juego, los buenos modales de inventar una novela (aunque sea autobiográfica), convierto mi vida en literatura, me convierto a mí misma y convierto a los demás –si bien no lo quieren y a veces ni siquiera lo sepan– en personajes literarios, de forma instantánea, como con un toque de varita mágica. Nos convierto en inmortales. Es un poder vertiginoso.

Y otra cosa, al publicarlo, tengo la sensación de que voy a crear un grupo de lectoras y lectores que se van a implicar en mi vida, se la van a tomar como algo personal, y eso me hace sentirme acompañada, arropada.

29 de mayo

Me entrevistó Pedro Vallín, para *La Vanguardia*. Una entrevista realmente, excepcionalmente incisiva y, por eso, estimulante: se había leído el libro, lo había entendido, había reflexionado sobre él. De las muchas preguntas inteligentes que me hizo destacó una: si la publicación del diario antiguo va a modificar en algún sentido la escritura del diario actual. Y creo que, en efecto, así es; no tanto por la publicación como por las reacciones que suscita. Por ejemplo, me doy cuenta de que algunas personas al leerlo se fijan mucho en lo que digo de la ciudad, ven en el diario un testimonio del Madrid de los primeros noventa; pues bien, esa dimensión testimonial, que en esa época era desde luego involuntaria, supongo que ahora la desarrollaré.

21 de octubre

Tengo muy claro que no me voy a amargar la vida como Dorothy Parker por no haber escrito una gran obra dentro del género que se consideraba superior (la novela), desdeñando sus logros en otro género (el cuento). Al fin y al cabo, la gran obra de Pla o la de Anaïs Nin es su diario, y en gran parte la de Gide también, o sea que...

17 de noviembre

Estoy acabando de leer un libro que compré ahora en Barcelona: el diario de Joan Estelrich. Sorpresa: ha resultado ser apasionante. Sobre todo, los años 1936 y 1949. El primero por su crisis in-

terna cuando debe elegir a qué bando apoya en la Guerra Civil y comprende que tiene que rehacer por completo su vida, su identidad, volver a empezar desde cero; todo esto entre un congreso en Budapest, un viaje en trasatlántico (en el curso del cual contempla muy en serio la posibilidad de fundar una Nova Catalunya en Brasil o Sudáfrica), Buenos Aires, las hermanas Ocampo, un encuentro con Josep Pla en Ginebra y noches ardientes y paseos y visitas y cenas junto al lago con «P.», la amante con la que viaja, mientras sufre por sus hijos (e incidentalmente, pero poco, por su esposa) que han quedado en Barcelona...

1949 es muy distinto; está en Tánger, solo y aburrido, sin nadie con quien hablar, separado ya de su mujer, no viendo a sus hijos, y se enamora (o encapricha) de forma violenta de una jovencita más joven que su propia hija, a la que pensaba contratar como secretaria, con la que vive una pasión durante un par de meses, y que lo abandona; es un amor otoñal, que parece, sobre todo, un intento de aferrarse a la juventud (la que le queda a él, en lo sexual, y la de ella) cuando ya empiezan a aparecer en el horizonte los signos de la decadencia: diabetes, calvicie... Es un diario a calzón quitado, realmente impresionante.

2014

12 de agosto

Por fin leo el diario de Victor Klemperer; hacía años que quería hacerlo. Desde luego, el diario tiene una fuerza emocional que no tiene ningún otro género: aunque a ratos es bastante aburrido (tomo nota, para no hacerlo en mis propios diarios, de que la simple descripción, en detalle, de un día cualquiera no tiene mucho interés, y no digamos un día y otro día y otro día...), lo he leído con una verdadera impaciencia por saber si va a construir la casa, si va a conservar la cátedra, si va a poder vivir con los cuatrocientos marcos de pensión, si va a terminar su libro sobre el siglo XVIII, si va a entrar en la cárcel o se va a librar de ella pagando una multa...

2015

16 de abril

Yo creo que he llegado a conquistar lo fundamental: mi propia voz. No ha sido fácil, porque es una voz que no encaja en el género rey, la novela; porque me empuja a escribir algo que se aleja

del camino trillado, y esto que dicho así parece un elogio (originalidad), cuando se intenta ejercer, se da una cuenta de que el problema es que no es percibido como una cualidad, sino como un fallo: pienso, por ejemplo, en la escritura *sui generis* de Pla, que se consideró de segunda porque no era novela ni cuento sino otra cosa.

Me ayuda a reflexionar sobre todo esto el diario de Sylvia Plath, que leo ahora en la nueva edición *unabridged*. Leyéndola ahora veo clara (no lo vi cuando leí su diario por primera vez hace veinte años, porque estaba yo misma metida de lleno en el mismo error) una equivocación inevitable quizá, pero equivocación: la de concebir la escritura como una orden interna; esa escisión del yo en dos partes: una da instrucciones, exige, vigila, la otra ejecuta (nunca a satisfacción de la primera). El problema es que esa parte que da órdenes no deja hablar a la otra, no deja que se exprese; casi parece que habla tanto (tienes que escribir esto, corregir aquello, reescribir lo de más allá, producir tantas páginas diarias...) por miedo a lo que la otra podría decir si se la dejara de vigilar un minuto...

Qué gran pérdida es su muerte. Nos privó de un ejemplo, de un modelo: ¿qué se habría hecho de esa mujer tan trabajadora, inteligente, ambiciosa, leída y con esa grandiosa vocación de haber llegado a los cuarenta, a los cincuenta, a los sesenta...?

2 de mayo

Una crítica feroz contra mi diario, de la directora de *Granite and Rainbow*, no sé qué (es un nombre vasco) Salaberri. No me ha alterado lo más mínimo, ni siento ninguna necesidad de responder (aunque el viernes en el teatro Guindalera, cuando Margarita, a quien nos encontramos por casualidad, con su marido, me habló de esa crítica, de la que yo no sabía nada, estuve pensando en poner algún tuit, del tipo «Nadie hasta hoy me había tomado lo bastante en serio como para hacerme una mala crítica. Ya, por fin, sí. Gracias, *Granite and Rainbow!*»). De hecho, casi me ha hecho gracia: porque dedicar dos páginas enteras, densas, apretadas, a cargarse un libro mío significa que soy importante; nadie mata gorriones a cañonazos.

¿Qué me reprocha esa tal Salaberri? En una cosa creo que tiene razón: la frase que cuenta que le hizo dejar el libro, esa en que digo que no voy a dar un curso sobre Woolf porque «se me llenaría la clase de lesbianas», es despectiva y ofensiva. No tendría que haberla dejado, como hice en aras de la sinceridad. Creo que

durante muchos años temí, primero, ser lesbiana en el fondo del fondo; luego, temí al menos que me tomaran por tal. Ahora desde luego ya no, ni lo uno ni lo otro. Sigamos: me reprocha haber escrito el diario con intención de publicarlo; pero es un reproche en abstracto, me reprocha la intención, no el resultado; yo francamente creo que el resultado es el mismo que habría sido si hubiera escrito el diario sin ninguna intención de que saliera a la luz; cuando lo escribí, estaba en pleno fracaso como escritora, de modo que no podía tener certeza alguna de que eso se acabaría publicando, y, de todos modos, la escritora que hoy día pretendiese que escribe un diario sin contemplar la posibilidad de que se haga público yo diría que miente. En fin, no estoy en absoluto de acuerdo con sus acusaciones de «mentira» y «disfraz». Pero no se puede impedir que una le caiga mal, incluso muy muy muy mal, a alguien, sin motivo, o por motivos un poco inconfesables; aquí me ha parecido vislumbrar uno: la rivalidad entre herederos, herederas de Woolf en este caso. Aunque, como digo, no me importa. Es más, casi me va bien, porque recibo muchos halagos últimamente, y esto es un contrapeso y, en cierto modo, lo hace todo más real.

13 de mayo

Qué bien me va escribir a diario, cómo me tranquiliza, es como cerciorarme de que, pase lo que pase, yo sigo siendo yo.

9 de septiembre

Pla me interesa como modelo literario; un gran escritor que se siente más a gusto en la autobiografía o la crónica que en la ficción y que no termina de encontrar un género en el que se sienta cómodo, un molde en el que meterse; algo así como Umbral. Por fin lo hallo escribiendo un gran libro que resume y cristaliza toda su obra: ese falso diario que es *El quadern gris*. Yo, sin embargo, le veo un defecto, y es que, al reescribir a los sesenta o setenta años lo que escribió a los veinte, refuerza esa impresión que da toda su obra de que él siempre fue igual a sí mismo, nació ya adulto, por no decir viejo, pensó y sintió siempre lo mismo, o sea, le quita a su obra autobiográfica esa dimensión que es una de las más interesantes y características del diario: la dimensión del cambio, de la evolución, la que nos permite el contraste, tan impactante, entre el Gide que, arrodillado junto a Madeleine junto a la cama de la madre agonizante y bajo un crucifijo, intercambia con ella un beso entre lágrimas del Gide setentón que celebra que

va a viajar a Egipto porque los viajes, dice, «son la mejor ocasión para fornicar», y que una vez en el hotel de El Cairo anota secamente que ayer se tiró al ascensorista.

2016

Estoy leyendo un libro que me encanta: *Una mujer en Berlín*. Lo que cuenta (los últimos meses de la guerra, desde el punto de vista de una mujer joven, alemana, culta, viajada, crítica) es tremendo y apasionante e ilumina, como tantos libros de mujeres, una zona oscura, los trapos sucios del patriarcado, en este caso, cómo los soldados rusos violan a diestro y siniestro. Pero, además, o sobre todo, el atractivo del libro es la personalidad de esa autora anónima que lo escribe. Ese equilibrio entre la inteligencia y las emociones, esa lucidez, esa autenticidad... Qué buenas sus reflexiones, por ejemplo, sobre las ventajas e inconvenientes, para una alemana durante la guerra, de saber ruso: por un lado, es útil para entender a los invasores; por otro, sería más comfortable, psicológicamente hablando, poder sentirlos por completo como forasteros, casi ni humanos. O su descripción de cómo se le aproxima un oficial ruso, que, por una parte, es un hombre educado, respetuoso, pero, por otra, no quiere renunciar a su botín, y ella dice que parece estar buscando, en un manual de urbanidad, el capítulo «Violación de señoritas enemigas»... Me confirma una cosa que cada vez veo más clara: el valor del diario es poder experimentar, avanzar a tientas, expresar cualquier cosa sin censura propia o ajena. Por ejemplo, cuando ella cuenta cómo de pronto decide que lo mejor que puede hacer es «buscar un lobo que me defienda de los otros lobos» y sale de casa decidida a seducir al primer oficial que encuentre, de cuanta más graduación mejor; o cuando dice que la palabra «violación» sugiere lo más extremo y, sin embargo, no es así, en su caso (se lo toma con bastante filosofía). Publicó el libro, aunque no se atrevió a dar su nombre; como ella misma dice, los soldados se vanaglorian mientras que las violadas callan.

1 de diciembre

La tesis del artículo sobre diario íntimo que estoy preparando para el cultural de *La Vanguardia* es diferenciar los diarios femeninos y masculinos. ¿Y cuáles son las diferencias? Caramba, las noto, pero son difíciles de definir (y, además, claro, no son tajantes, absolutas, son tendencias). Yo diría que hay dos o tres claras. Una es que en los diarios de los hombres falta la vida interior de

la casa: no se cocina, no se cambian las sábanas, no se atiende a los niños, todo eso no existe o se hace solo. Ellas sí hablan de todo eso, aunque sea para explicar, como en el caso de Woolf, sus trifulcas con la criada. Ellos tienen una marcada tendencia a desconectar la vida de la mente de todo lo demás; gran parte de sus diarios son cavilaciones, proyectos de escritura, reflexiones, esbozos de artículos de opinión. Cabezas sin cuerpo. Piglia, Pániker, Martínez Sarrión son buenos ejemplos. Cuando tienen cuerpo, es sólo para follar, presentado como algo que dominan, y que está también separado del resto.

Béatrice Didier dice que en los diarios de mujeres están mucho más presentes los otros, y es verdad. En los de hombres, esos otros (la pareja, la familia) aparecen muy poco, rara vez como protagonistas, rara vez como centro de las preocupaciones del diarista, rara vez como ocasión de conflicto; están ahí, pero en el margen. Por último, hay algo que encuentro mucho en diarios de hombres y sólo en ellos, y es un estar tranquilamente y a gusto en el centro del mundo, relacionándose de manera relajada con iguales que también ocupan el centro del mundo y que debaten unos con otros, se publican unos a otros, se premian unos a otros, crean y comparten proyectos de todo tipo, literarios, artísticos, políticos... Los veo cómodamente sentados en el centro de un sofá, mientras que las mujeres están –estamos– como sentadas a medias, medio dentro y medio fuera y siempre a punto de caerse, de que las empujen y terminen en el suelo.

EL ESPACIO FALCÓN

Feminismo y autobiografía

He dicho y escrito en numerosas ocasiones que siento una enorme admiración por Lidia Falcón desde que leí su texto autobiográfico *Los hijos de los vencidos (1939-1949)*. Podría decir que mi admiración nació antes, de ver cómo luchaba por las libertades políticas y los derechos de las mujeres en la España de los años setenta, pero no. Es decir, no sería cierto hasta ese extremo, el de la admiración, un sentimiento, el más opuesto que cabe pensar al de la envidia, porque al admirar a alguien permitimos que las mejores influencias nos penetren, enriqueciéndonos por dentro.

Recuerdo cómo un colaborador de la Unidad de Estudios Biográficos llegó un día al despacho, en la primavera del 89, diciéndonos a todos que acababa de leer un libro que lo había conmovido de manera profunda. Lógicamente, inquirimos por el título y por el autor, en este caso autora, y nos hizo un breve resumen de su contenido. En aquel momento, *Los hijos de los vencidos* (publicado por Pomaire en 1979) sólo estaba disponible en la biblioteca del Pabellón de la República y allí fui a la semana siguiente sintiendo una gran curiosidad. Aquella mañana, en una de las mesas dispuestas en la sala de lectura, tuve ocasión de comprender el inmenso drama que había acechado a la escritora, abogada y feminista en los primeros años de la posguerra, y también mucho después, cuando fue encarcelada en la prisión de la Trinidad de Barcelona, acusada de publicar y distribuir *Mundo Obrero* y otra literatura entonces llamada «subversiva». En la cárcel, Lidia Falcón recibió la noticia de que su madre, Enriqueta O'Neill, exhausta, había puesto fin a su vida el 17 de noviembre de 1972, un miércoles, ingiriendo varios tubos de pastillas, incapaz ya de

soportar una desventura más, en este caso, el encarcelamiento de su única hija por un motivo tan noble como defender un sistema político de libertades.

Imagino a Enriqueta O'Neill en los años cincuenta o sesenta, en Barcelona, enviando sus manuscritos, tal vez *Una mujer frente a su destino* o *Matando siglos en Boca de Aroa*, al Premio Nadal, o después al Premio Biblioteca Breve de Novela de Seix Barral, animada por las oportunidades literarias que en pleno franquismo se habían brindado a otras mujeres, a raíz del impacto ocasionado por la publicación de *Nada*, en mayo de 1945. Una novela escrita por una jovencísima Carmen Laforet, ignorante entonces, al describir su propio desconcierto vital en una ciudad triste y hambrienta llamada Barcelona, que estaba expresando en clave literaria el sufrimiento y la desolación de todo un país. Enriqueta O'Neill esperaba, asimismo, una oportunidad que pudiera dignificarla intelectualmente, como recuerda, todavía dolida, su hija, en su magnífico y sentido relato de infancia. Una oportunidad que, como sabemos, nunca llegó.

Bien, hasta entonces yo nada sabía de la biografía de Lidia Falcón O'Neill, de su difícilísimo pasado, de sus orígenes en el seno de una familia librepensadora y culta que se estrelló en el pavimento del franquismo intentando sobreponerse a la derrota republicana del 39. Una familia compuesta por seis mujeres, solas, en la Barcelona de 1941, y que sólo contaría con la imprescindible ayuda de un hombre discreto, José Bernabé. Éste ni siquiera compartía los ideales librepensadores de aquellas mujeres, pero lo cierto es que se había enamorado de Enriqueta O'Neill hasta las cachas.

Si no fuera por el dramatismo y la verdad de sus páginas, el libro de Lidia Falcón podría titularse *Lidia y su extraña familia*. Lidia, por supuesto, no es Maribel, la protagonista de la obra de Miguel Mihura y, desde luego, no puede decirse que *Los hijos de los vencidos* adolezca de la chanza que, en general, tiene la producción de Mihura, pero en ambos casos se produce un choque de realidades, un conflicto entre dos mundos: el de una familia que vive inmersa en sus propios ideales y la dura verdad de un mundo inhóspito, sin concesiones. Mihura resuelve el conflicto con una sonrisa permanente y un final feliz, mientras Lidia Falcón evoca con una memoria viva, todavía lacerante, el pasaje brutal de un mundo libre, aunque muy revuelto, a otro, el franquismo, que no fue libre porque no quiso serlo.

El libro se publicó en 1979 (hay que ver cómo le gusta a Lidia Falcón el número 9), que reeditó en su propia editorial, Vindicación Feminista, y es el primer volumen de sus memorias. Ella ha querido, en lo sucesivo, fraccionar su valiosa aunque no siempre acertada escritura autobiográfica, que tanto ayuda a comprender los entresijos de una época y las evoluciones de una lucha política y moral, en varios volúmenes, que aspiran a reunir la totalidad de sus múltiples facetas públicas y privadas, agrupados por afinidades históricas o temáticas. *Los hijos de los vencidos* y su espléndida continuación, *La vida arrebatada* (Anagrama, 2003), dan cuenta de su evolución personal, desde la niña de seis años que viaja a Barcelona con su abuela. Ambas salen de Madrid, en 1941, a fin de reunirse con la madre de la pequeña Lidia que ha encontrado un modesto empleo de secretaria nada menos que en la Delegación de Prensa y Propaganda. Hasta llegar a la mujer que asume la separación de Eliseo Bayo, en septiembre de 1983, una vez concluido el primer congreso del Partido Feminista. En mi opinión, *La vida arrebatada* es su libro más conseguido y en el que brilla de un modo más nítido la «voluntad de ser» de Lidia Falcón, en nada menor a la expuesta por la escritora Rosa Chacel en su autobiografía *Desde el amanecer*. Dos mujeres rotundas en su personalidad intelectual y escasamente comprendidas por su entorno. Falcón, más pragmática que Chacel, narra, a través de jugosas anécdotas, una juventud al borde de múltiples abismos: el fracaso de su primer matrimonio, contraído a los diecisiete años, la difícil crianza de sus hijos, la experiencia radical de la soledad... Un texto terrible ubicado en un espacio, de nuevo Barcelona, permanentemente hostil en el recuerdo de la escritora: pensiones sucias y destartaladas, imposibles para el estudio, con una mortecina bombilla de veinticinco vatios colgando de lo alto del techo del dormitorio como única iluminación. Comidas infames, trabajo a destajo, relaciones sexuales insatisfactorias, miradas reprobatorias ante el menor indicio de desacato... Las descripciones de los inhóspitos espacios domésticos en los que se ve obligada a vivir junto a sus hijos resultan memorables y el libro es en su conjunto una pieza clave, imprescindible, del memorialismo español contemporáneo. Pero no todo es negativo en su recuerdo y la educación sentimental de la escritora y futura abogada ocupa un espacio importante. Y es tal vez el mayor acierto del libro, pues las experiencias se ofrecen tamizadas

por el claroscuro que imponía la época. La noche de bodas (de una boda secreta que ella y su novio, Alfredo, acuerdan, y que concluirá dos años después con una boda legal), ambos con poco más de quince años, es así:

Lo cierto fue que la práctica del sexo en directo, sin los grandes obstáculos de la falta de espacio y de intimidad que habían regido toda nuestra historia amorosa anterior, se hizo mucho más difícil de lo que yo esperaba. El encuentro con el hombre, a solas, sin protección alguna frente a su impaciencia, incluso su brusquedad, me inhibía irremediamente. La ceremonia de desnudarse resultaba una tortura cuando no se habían superado los pudores que habían introyectado en mí (2003, p. 88).

Cuando el cuerpo de la precoz Lidia estaba haciéndose con la novísima situación, la sorpresa de encontrarse al joven encima de ella y operando de forma brusca para iniciar la penetración consiguieron distanciarla de lo que vivía, desprendiéndose su deseo como una fruta que cae del árbol sin haber madurado.

Falcón se enfrenta a sus primeras experiencias sexuales desde una perspectiva inequívocamente feminista: es decir, que ve en todo lo sucedido en su juventud la huella de una represión del ser femenino que había conducido a la indiferencia y al sometimiento. ¿Acaso podían hablar las mujeres de su frustración sexual? La respuesta era el silencio y ese silencio no hacía más que aumentar las distancias en la pareja. Pero, en el caso de Falcón, esa distancia estaba teñida también por el deseo y por la necesidad de tener un hombre a su lado y, con él, el amor y la dedicación que tanto faltaron a su madre. Ello los encuentra en Alfredo a ráfagas, si bien la disparidad de sus expectativas hará inviable su matrimonio. El temprano embarazo de su primera hija, Regina, es el motivo central de uno de los capítulos más combativos, aunque todos lo sean. Se titula «El cuerpo deformado» y en él Falcón relee la historia de su maternidad en dos claves: la de una absoluta ignorancia de su propio cuerpo y de las transformaciones que sufría y la de una sanidad pública carente de la menor sensibilidad con las parturientas.

En cuanto a la segunda parte del libro, se centra en su decisión de recuperar sus estudios, a pesar de las dificultades y de su traumática separación de Alfredo, quien dejaría que su inmadurez resolviera sus problemas conyugales con Lidia. Los encuen-

tros con Eliseo Bayo, y muchos años después con Carlos París, estructurarían la vida sentimental de la abogada.

A su experiencia política la escritora le ha dedicado un volumen, *Memorias políticas (1959-1999)*, en el que da cuenta tanto de su militancia activa en el Partido Comunista y el comienzo de su colaboración con el Partido Socialista Unificado de Cataluña (PSUC) como de su progresivo distanciamiento hasta la ruptura definitiva, al comprender que la emancipación femenina no jugaba ningún papel entre los cuadros dirigentes del partido en el que militaba. Ése fue en la Transición su principal caballo de batalla, junto con su oposición a la política de pactos emprendida por el PCE. En definitiva, la necesidad de las mujeres de construir una política propia, partiendo de una organización autóctona e incontaminada de las fuerzas que intervenían en un partido político tradicional, fue la convicción que la condujo a la fundación del Partido Feminista en 1979 (aunque no quedaría legalizado hasta 1981) y con el que no conseguiría obtener representación parlamentaria. Y ello nos conduce al volumen más discutible de su ciclo autobiográfico, *La pasión feminista de mi vida* (El Viejo Topo, 2012), un libro que destila una excesiva amargura ante los logros obtenidos por el feminismo español y, sobre todo, en relación a sus protagonistas. La amargura puede entenderse: la que fuera la principal activista del movimiento en los años setenta –fundó *Vindicación Feminista* y *Poder y Libertad*, organizó grupos de trabajo, seminarios, centros de asesoramiento jurídico...– en los noventa se había visto descabalgada de cualquier espacio político, incluso intelectual. No se contaba con ella en los foros feministas que negociaban una participación en el poder. No fue la primera directora del Instituto de la Mujer ni la primera ministra de Igualdad del Estado español. Mereció serlo por su dedicación absoluta al ideario feminista, pero su ideología radical y su actitud un tanto inmoderada, de la que ella siempre presumió, hacían imposible pensar que pudiera llegar a acuerdos con otras fuerzas políticas. En todo caso, la escritora infatigable que ha sido Lidia Falcón lo vivió como un cúmulo de traiciones, distanciándose de la presencia cada vez más numerosa de mujeres en las instituciones oficiales que trataban los temas de «género», en su opinión, como un asunto profesional. El volumen tampoco fue bien recibido en los foros feministas, ahondándose más si cabe la brecha entre ambos. Su trayectoria recuerda en cierto modo a la de Betty Friedan cuando tuvo que abandonar la presidencia

de la pionera National Organization for Women (NOW), hoy la organización feminista más importante en Estados Unidos, que ella misma había contribuido a fundar, debido a sus enfrentamientos con otras compañeras feministas. Años después, en sus memorias, *Mi vida hasta ahora* (*Life so far*, traducidas al castellano por Cátedra, en 2003), escritas en respuesta a las dos biografías que ya se habían publicado sobre ella antes de 2000 (*Betty Friedan: her life*, de Judith Hennessee, y *Betty Friedan and the making of the feminine mystique*, de Daniel Horowitz), fue muy elegante al volver sobre aquella situación. Su conclusión: «Mirando hacia atrás, creo que hice lo correcto al empezar todas aquellas organizaciones [...]. Fui muy buena inspirándolas y creándolas, pero no podía tolerar las reglas. Nunca tuve mucha paciencia a la hora de administrar cosas. Pero es muy gratificante ver lo lejos que han llegado» (2003, p. 283).

A la vivencia de su sexualidad como mujer que ha debido enfrentarse a múltiples experiencias eróticas no siempre de su gusto Lidia Falcón ha dedicado un libro escrito en clave narrativa, aunque de inspiración indudablemente autobiográfica, *Al fin estaba sola* (Montesinos, 2007), donde es de suponer que la magnífica memorialista que es Falcón dispone de mayor libertad a la hora de evocar, también de forma libérrima, su propia experiencia amorosa. Asimismo, este libro forma parte, en mi opinión, de lo que podría llamarse «el espacio Falcón», un tejido de escritos bulliciosos y desafiantes en los que el lector acaba por reconocer siempre unas constantes, como antes se acostumbó a reconocer su impactante imagen pública: la de una mujer bella, vivaracha, de amplia sonrisa y reflejos rojizos, casi llameantes, segura de sí misma y a menudo tocada con algún detalle que da fe de su singularidad. Una mujer desbordante de energía –y a veces esa misma energía le ha jugado muy malas pasadas– que reserva para sus libros la contenida amargura que hay detrás de todo lo visible.

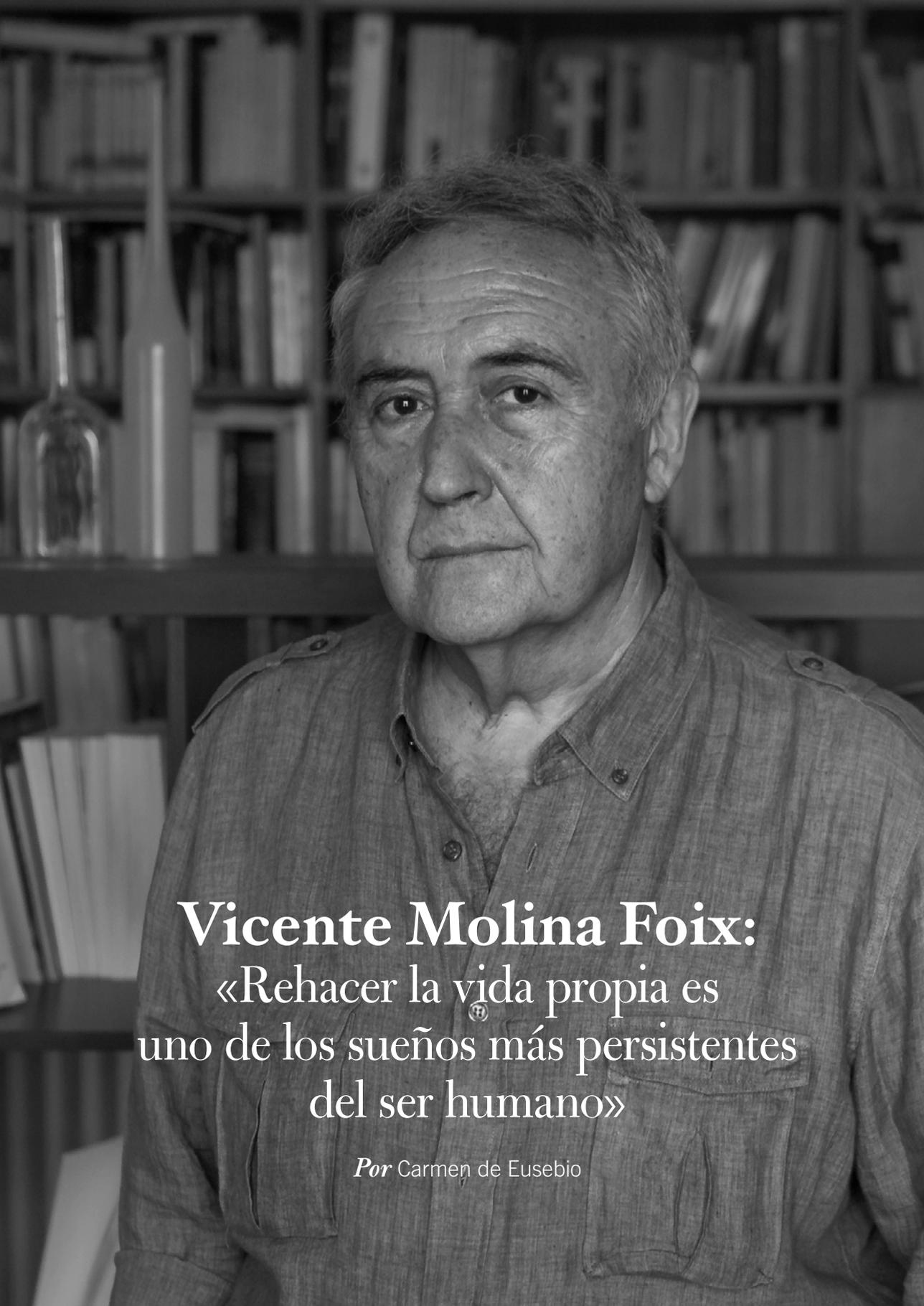
Nunca he estado de acuerdo, y ella lo sabe, en esta fragmentación de su trayectoria vital en sucesivos volúmenes que la abordan desde perspectivas complementarias y, al mismo tiempo, recurrentes. Creo que, en un caso como el suyo, en el que una mujer sola ha significado tanto, la segmentación de su autobiografía fomenta la dispersión narrativa y la reiteración. Pero también es lógico pensar que, ante una vida tan rica como la suya, la síntesis puede resultar a su autora inconcebible: «No se puede encerrar en el estrecho espacio de unas páginas el cau-

dal de episodios y emociones de los que he sido protagonista», leemos al final de *La vida arrebatada*. Y seguro que ella tiene razón y yo estoy equivocada. Lo mismo le pasó a Churchill y necesitó doce volúmenes de memorias para poder contener tan sólo una parte de la suya.

En *Los hijos de los vencidos* Lidia clama contra el pacto de olvido que en 1977 dominaba la Transición española. Y clama, como es ella, contra el pragmatismo, la moderación, la sensatez, la prudencia y el horror al conflicto que se impuso en buena parte de la sociedad española tras la muerte de Franco, cuando todas las posibilidades políticas parecieron fugazmente abiertas. Se comprende a la perfección su actitud (en los últimos años reivindicada por la Ley de la Memoria Histórica). Actitud compartida por su tía Carlota O'Neill cuando en 1977 hizo una rápida visita a España desde el exilio voluntario al que se acogió en Venezuela y afirmó que ella no podría vivir en España porque nada, en el fondo, había cambiado. «Ni Carlota, ni mi madre, ni mi abuela podrían vivir hoy aquí», clamaba Lidia Falcón ese mismo año, resistiéndose a otra pérdida moral, la de que no pudiera restablecerse, a la muerte de Franco, la *pax* republicana que, por otra parte, nunca existió. No comparto esta idea de Lidia Falcón y creo que fue un grave error político por su parte negarse a aceptar la rápida transformación que hizo la sociedad española, mostrando un deseo desesperado de dejar atrás un sufrimiento que se había prolongado muchos años más de lo esperado. La instalación de la democracia en España fue fruto de un gran pacto político y social, es cierto, que podía verse como una renuncia a la verdad histórica, otra claudicación. Sin duda. Pero también es cierto que vencedores y vencidos aceptaron el reto de construir un futuro sin mirar atrás más de lo imprescindible. Y lo imprescindible debía ser restañar la herida republicana devolviéndole su lugar en la historia. Desgraciadamente, aquel equilibrio que en un primer momento para muchos de nosotros tenía un sentido se ha demostrado endeble y la memoria del pasado se ha convertido, una vez más, en un arma arrojadiza que ilustra la incompatibilidad conflictiva y cainita de las memorias, cuando no hay una verdadera voluntad política.

En todo caso, Lidia Falcón se mantuvo a partir de 1975 concentrada en la revolución, en las revoluciones que quedaron pendientes en 1936. Ella, a lo largo de los años, ha ofrecido a las mujeres españolas activismo y organización, a la espera

de una transformación total de los valores que ya postulaba su recordada abuela, Regina de Lamo. Lidia Falcón ha practicado el activismo clásico contra la prostitución, los abusos infantiles, el acceso a la igualdad jurídica o a la educación. Pero no se ha conformado con eso y sus memorias lo suscriben. Ella es heredera de un fermento intelectual que antes o después del 36 ha querido que los cimientos morales de la sociedad cambiaran. Es algo que se comprende muy bien a través de su valiosa obra autobiográfica, en mi opinión sólo comparable a la de Federica Montseny, el punto de convergencia entre su activismo político y su sentido de la lealtad al pasado. Entre uno y otro plano de dedicación, entre unos y otros, como dice en el poema que abre *Al fin estaba sola*, a Lidia Falcón la vida, con sus muchas exigencias, le ha hurtado espacios que tal vez ella necesitaba para sí misma. Aunque, finalmente, su vida, está ahí, para admiración de las generaciones venideras.

A black and white portrait of Vicente Molina Foix, an elderly man with short, light-colored hair, looking directly at the camera with a neutral expression. He is wearing a light-colored, button-down shirt with two chest pockets. The background is a bookshelf filled with books, with a glass bottle visible on the left side.

Vicente Molina Foix:
«Rehacer la vida propia es
uno de los sueños más persistentes
del ser humano»

Por Carmen de Eusebio



Vicente Molina Foix (Elche, 1946) estudió Filosofía y se graduó en Historia del Arte por la Universidad de Londres y fue profesor de Literatura Española en Oxford y es autor dramático, crítico y director de cine (ha dirigido dos películas, *Sagitario* y *El dios de madera*). Sus reseñas de películas han sido reunidas en el volumen *El cine estilográfico*. Su carrera literaria la comenzó escribiendo poesía y, en 1970, se lo incluyó en la histórica antología *Nueve novísimos poetas españoles* de Castellet. Su producción lírica completa ha sido recogida en el volumen *La musa furtiva. Poesía 1967-2012* (Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2012). En el campo de la novela es donde ha desarrollado su mayor labor literaria. Sus principales publicaciones son *Museo provincial de los horrores* (Seix Barral, 1970), *Busto* (Premio Barral, 1973), *La comunión de los atletas* (Alfaguara, 1979 y Anagrama, 1989), *Los padres viudos* (Premio Azorín de Novela, 1983), *La Quincena Soviética* (Premio Herralde, 1988), *La misa de Baroja* (Anagrama, 1995), *La mujer sin cabeza* (Plaza y Janés, 1997), *El vampiro de la calle México* (Premio Alfonso García Ramos, 2002), *El abrecartas* (Premio Salambó y Premio Nacional de Literatura 2007; Anagrama, 2006 y 2010), *El invitado amargo*, coescrito con Luis Cremades (Anagrama, 2014), y *El joven sin alma* (Anagrama, 2017). Cabe destacar también sus libros de relatos, *Con tal de no morir* (Anagrama, 2009) y *El hombre que vendió su propia cama* (Anagrama, 2011), así como sus versiones de las piezas de Shakespeare *Hamlet*, *El rey Lear* y *El mercader de Venecia*. *El joven sin alma. Novela romántica* «es el relato de una educación sentimental, sexual y artística, y de la búsqueda de la identidad, con un retrato de fondo de la España –y la Europa– de los años cincuenta y sesenta». Así es como nos presenta, en la contraportada, su último libro.

***El joven sin alma* culmina, tras *El abrecartas* y *El invitado amargo* (coescritas con Luis Cremades), lo que usted denomina «novelas documentales». Las tres de profundo carácter autobiográfico. ¿El que sean novelas no parece un salvoconducto?**

Las tres son documentales en tanto que utilizan intermitentemente textos previos, ciertos unos (fragmentos de cartas enviadas en su día, citas, versos de autores identificados, etcétera) y otros creados por el autor, como los informes policiales del personaje de Ramiro Fonseca en *El abrecartas*. Lo que es distinto por completo en los tres libros es la matriz autobiográfica. En *El abrecartas* los hechos biográficos que pueden existir están insertados (y en-

mascarados) en la trama ficticia, por lo que sólo *a posteriori*, leyendo los otros dos libros que siguieron a esa novela, es posible saber, por ejemplo, que el episodio de la madre catalana que da a luz a un niño en Elche por insistencia religiosa se inspira en el caso real del nacimiento de Vicente Molina Foix. La materia biográfica cruzada y ceñida a las dos (o cuatro) voces que escriben *El invitado amargo* es evidente. Y, respecto a *El joven sin alma. Novela romántica*, digamos de entrada que podría ser una novela irónicamente romántica y falsamente autobiográfica (y esto último se lo dedico a los críticos, unos más perspicaces que otros, que han creído ver en el libro unas memorias encubiertas, lo único que no es).

Muchas personas conocidas aparecen en sus libros; aunque en algunos casos se omitan los apellidos, todos ellos son reconocibles. Algunos ya han fallecido y otros aún viven. ¿Ha tenido alguna reacción por parte de ellos tras su publicación? ¿Qué supone incluir personajes en una novela que están también en la realidad?

Las reacciones han variado. Dos me emocionaron especialmente. La primera, la de una conocida escritora (no digo en este caso su nombre porque la reacción fue privada, una llamada telefónica desde un tren) que reconoció en *El abrecartas* la figura de su madre y la amante de su madre en personajes muy ficcionales que, en efecto, fueron inspirados, aunque no en su totalidad, por ellas, ambas conocidas por mí en su momento; la otra, años más tarde, la de Fernando Savater. Fernando aparece con su nombre y apellido en la segunda parte de *El invitado amargo*, cuando los dos autores, Molina Foix y Cremades, hablan de hechos sentimentales que fueron ostensiblemente públicos, nunca ocultos o negados. Mi gran apego y admiración por él me llevaron, sin embargo, a advertirle de antemano, cuando el libro entraba en prensas, de esa aparición suya, que rehusó, con elegancia, leer de antemano. Publicado el libro, que escandalizó en dicho particular a algunos, la primera carta de emocionada felicitación que tuvimos Cremades y yo fue la de Savater. Dos personas se enfadaron con *El invitado amargo*; una reaccionó de modo vengativo, aplicando sin elegancia la ley del talión, la otra fue víctima de un engaño malintencionado, pues protestó de oídas de un nimio error que yo había cometido. La máxima satisfacción para mí, a ese respecto, ha sido la respuesta que ya he tenido en *El joven sin alma*. *Novela ro-*

mántica de varios «personajes» del libro que son seres reales (y vivos), los poetas que en la novela llevan su propio nombre de pila (los apellidos no me hacían falta en este caso), Pedro, Guillermo, Antonio, y dos mujeres cruciales en la trama novelesca. Placentero y vertiginoso me resultó que Pedro (Gimferrer) y Guillermo (Carnero) oficiaran gozosamente de presentadores de mi libro, el primero en Barcelona y el segundo en Valencia, sus ciudades natales; lo que dijeron me fue importante y revelador, pero el mayor vértigo me lo daba el verlos a mi lado, inteligentes, memoriosos, amigos leales no exentos de ironía y, por encima de ello, criaturas de mi ficción.

La identidad del narrador de *El joven sin alma* es la única que queda sin descubrir. ¿Por qué el narrador está sumido, en cuanto identidad, en la sombra? Sombra, sí, o el intruso que necesité a mi lado desde el principio y sin el cual no habría novela. De hecho, cuando llevaba casi cien páginas escritas, hice una prueba de dinámica interna, digámoslo así, borrando a ese personaje, el narrador impaciente y en gran medida omnisciente, y dejando sólo como voz relatora al Vicente identificado con pelos y señales. No pude continuar. Sin esa intrusión, sin ese otro escritor que se escribe a sí mismo en la ficción y «ve cosas», visiones algunas de ellas, no sabía cómo seguir, me atoraba, me sentía perdido. Un amigo joven y escritor, el primero que leyó el manuscrito, a la vez que lo hacían en Anagrama Silvia Sesé y Jorge Herralde, me dijo por carta algo muy sugestivo, que yo mismo no habría sabido expresar tan acertadamente: en la contienda o bifurcación de las dos voces está el mayor aliciente del

libro, puesto que de ese modo se plantea la reelaboración de la memoria como ficción haciendo así aparente su carácter ficcionado desde el principio (donde dos negaciones crean una afirmación).

Y, en efecto, ya en la primera página el narrador se presenta y nos presenta al protagonista-actor, dando el nombre de éste y diciendo literalmente «Yo no me llamaré de ninguna manera, al menos de momento»; trescientas y pico páginas después el libro se acaba sin que lo sepamos, pudiéndose así confirmar en cierta manera la sospecha legítima que el lector puede ya haberse hecho: que ese intermitente pero omnímodo narrador se llama también Vicente, que se querría haber llamado Luc, o Lucas, o Luis-Alfonso, o no haber tenido nombre sino calificativos, como el Vicente sí nominado: Cara de Luna, Cara de Fogasseta, el Aprendiz Eterno, el que se Pone Precio, el Hombre de los Tres Abrigos, el Joven sin Alma. Variantes todas, y no sólo en este personaje de este libro, de algo que como escritor (y aquí habla Vicente Molina Foix, el escritor ilicitano entrevistado por Carmen de Eusebio) me es grato, en tanto que capricho, juego vagamente «oulipiano» o fijación letrista: los títulos de las obras, los apodos, los epítetos, las manías nominativas.

Tanto *El invitado amargo* como *El joven sin alma* están escritos desde el presente. Además de algunas cartas que aparecen de forma fragmentaria, ¿existe algún otro testimonio, diario, apuntes, que haya formado parte de esta rememoración?

El testimonio de mi memoria, que se porta bien a la edad que tengo. Llevo escritos treinta libros (con más de seis

mil páginas) de un diario minucioso y tal vez impublicable hoy por hoy. Pero lo comencé en febrero de 1993 y el tiempo reflejado en las dos novelas citadas es muy anterior a esa fecha. Me serví para ciertos pasajes de *El joven sin alma* de un (raro en mí) cuaderno de apuntes que descubrí, sin recordarlo, entre cartas de los finales años sesenta, con el relato de conversaciones telefónicas tenidas con mis compañeros de generación barceloneses o residentes en Barcelona. Es un pequeño volumen que, por razones que sólo a mí conciernen, he pensado destruir o hacer que se destruya a mi muerte. A mi hermano Juan Antonio, única persona que sabía desde 2015 de la existencia *in progress* de esta novela, le hice alguna consulta, advirtiéndole de antemano que para él mismo como personaje yo usaría más la fantasía que la fidelidad retratista. Me ha disputado al leerlo publicado un par de detalles, aunque creo que le ha gustado, y le ha divertido la parte imaginaria de nuestra familia libresca, muy poco parecida a la de verdad.

En la segunda parte del libro, la conciencia de generación aparece con cierta frecuencia. ¿Ha sentido, para escribir este libro, esa conciencia de una existencia y un momento único?

La conciencia la tuve pronto, como la tuvimos, me parece, los seis más jóvenes del grupo de los novísimos: Azúa, Carnero, Gimferrer, Ana María Moix, Leopoldo María Panero y yo mismo, con la adición imprescindible del *senior* Antonio Martínez Sarrión, muy próximo en afinidades y el menos veneciano de todos. Esa gene-

ración y esa conciencia mostraron fisuras pronto, algunas de poca monta, o mucha, quién sabe. La historia y las reacciones tanto agresivas como admirativas que el libro suscitó dieron cuerpo y nombre a lo que no nació como «-ismo» y lo acabó siendo. Pero conviene aclarar que *El joven sin alma. Novela romántica* no habla de los novísimos, palabra que nunca aparece en el texto, como no aparece como antólogo su inventor, José María Castellet. El grupo soñado de mi novela, el grupo de los Seis, se forma en 1965 y no llega como tal hasta el mes de abril de 1970, fecha de la publicación en Barral Editores de *Nueve novísimos poetas españoles*. El grupo tiene, eso sí, cinco miembros novísimos, y uno superpuesto, Ramón, más tarde conocido como Ramón-Terenci Moix. El cine fue el núcleo y la circunstancia de los Seis, y por ello Félix de Azúa, que hace dos apariciones silentes pero significativas en la novela, no forma parte de la trama, desarrollada a partir de unas querencias cinematográficas y un lugar de encuentro, las páginas de la verdadera y hoy legendaria revista *Film Ideal*.

También en la segunda parte, «Gánster: la soledad», habla de la tristeza, de la soledad, y sobre la ausencia leemos «La ausencia es más terrible, porque da angustia, que no tiene cura». *El joven sin alma* es un libro melancólico y al mismo tiempo afirmativo. ¿Es el sentimiento que usted quería crear o el ánimo del narrador al escribirla? ¿Qué poso le ha dejado?

Me dicen que todos mis libros, y en especial las tres novelas más recientes, *El abrecartas*, *El invitado amargo* y la que aquí tratamos, son melancólicos. Lo acepto, claro, siempre que la melancolía, tal vez

inherente a mi carácter básicamente optimista, se vea comprendida como humor – la bilis negra en la tipología de la medicina antigua –, junto a otra secreción humoral, la comicidad, que según yo lo veo me caracteriza más. Lo que pasa es que en España nos gusta mucho el blanco o el negro, el azul o el rojo, y hay poca paciencia, o mucha incompreensión, con lo mixto y lo entreverado. Nada que yo escriba se libra de la mirada cómica, de la zumba triste. Hago recuento de mis libros y me veo risueño mientras los compongo. Divirtiéndome más que sufriendo, ya que pertenezco a la estirpe de los que se lo pasan bien antes y durante el parto, sin dejar nunca de querer y nutrir y mecer mucho a las criaturas generadas dentro de uno mismo. La obstetricia de la creación, que se oye con fortísimos ayes de dolor en boca de artistas de toda condición, me produce desconfianza y hasta un poco de rechazo. En lo que a mí respecta, no podría aguantar dos o tres años, lo que me cuesta escribir una novela, sometido a retortijones constantes y amarguras. La entrega a la escritura es completa, nada ajeno puede turbarla, descuido mi vida social y cambio mis horarios drásticamente para amoldarme a la inspiración, siendo la mía muy veleidosa y algo dada a la bohemia. Pero, en todo ese proceso monástico y separado del mundo, la idea del deber, de la obligación, del programa prescrito, no está presente. Ir al trabajo es lo mejor que me puede pasar cada día, lo más deseable, lo más corsario, ya que para mí cualquier obra narrativa es de aventuras, de cábalas, de sorpresas que el autor se da a sí mismo y deja leer, como primer testigo de la correría, al lector que también es él. Y de ahí mi predisposición ligera, jubilosa, al ponerme a escribir. Si

al empezar me noto cansado (el sueño es mi regulador laboral), o se produce un accidente, o la musa no me es propicia, antes que batallar contra lo imprevisto me detengo y me pongo a leer un libro ajeno. El gozo de escribir no puede estar en mi caso entorpecido por la adversidad. Esa disposición funciona siempre igual, con independencia de la materia o temperatura del pasaje del libro en que me hallo, se trate de un episodio cómico, como tantos de los que hay en la primera parte de *El joven sin alma*, o de la elegía y el lamento que predominan en la más breve segunda parte. Se da la paradoja de que algunas de las escenas más dolientes de la novela son fruto de los estados de ánimo más chispeantes del autor.

Vicente (Molina Foix) es un joven que sufre una gran transformación. La utilización del cilicio expresa hasta qué punto la educación recibida era religiosa. Al conocer al grupo de los cinco (Ramón, Ana María, Pedro, Guillermo y Leopoldo), descubre algunas experiencias decisivas. La sexualidad será una de ellas, y nos confiesa que no sentía la pasión en el amor que sentían sus amigos. ¿Consideraba las relaciones amorosas como un camino más hacia el conocimiento?

No creo que haya mejor forma de conocerse a sí mismo que amar a los demás, en la cama y fuera de ella. Ya lo dice la sabiduría popular: los idiomas se aprenden follando, y ¿acaso el tejido de nuestra identidad no es una lengua en permanente proceso de aprendizaje? Lengua de las difíciles. Más difícil que el turco. Más viva que el arameo. El Vicente actuante en la novela y yo nos parecemos en la mojigatería sexual, en la precariedad de los

sentimientos, luego compensada una y otra por la desmesura de la curiosidad. Entiendo que la cultura humana se basa no sólo en el dominio de las ciencias, los saberes y las experiencias artísticas, la riqueza histórica y geográfica del viaje, sino en el caudal físico y emocional, tan enriquecedor, tan revelador, que da el amor. Amar mucho, en serio, aunque se ame toda la vida a la misma persona, es como ser políglota de un léxico universal.

Entre la lectura de *El abrecartas* y *El joven sin alma*, el tiempo nos va desvelando las transformaciones que se han ido produciendo en el joven Vicente. Pasa de ser un muchacho inexperto, alumno permanente de su entorno, a ser el maestro, el guía. En este sentido se trata de una *bildungsroman*, una novela de formación. ¿Puede hablarnos de las obras formativas que han sido importantes para usted?

En mi formación hubo infinidad de lecturas, como suele ser el caso de los escritores, pero en la fase formativa leí muchas tonterías, libros a la moda, vanguardias que no pasaron de una temporada a la siguiente. Siempre he pensado, y así se lo digo hoy a mis amistades jóvenes, que más que recomendar libros que leer lo útil es decir cuáles no hay que leer, por célebres y festejados que sean. En la vejez, que para eso está, queda tiempo de deshacer los entuertos que uno mismo cometió de joven. Dos de los míos: devorar, por ejemplo, las obras completas de Henry Miller antes que las de Henry James y empaparse del estructuralismo aplicado y la narratología salvaje sin leer los ensayos de Virginia Woolf, uno detrás de otro, y no sólo las piezas selectas

conocidas. En España hace falta, ahora que editoriales ambiciosas llevan a cabo estos empeños, una traducción íntegra de los seis volúmenes, más de cuatro mil páginas, de los *Complete Essays* de Woolf, en la modélica edición cronológica y anotada llevada a cabo por Andrew McNeillie y Stuart N. Clarke.

Pero en mi formación también han sido muy importantes el cine y la pintura, que me tomé en serio pronto; en el caso del cine muy pronto, con un fervor adolescente del que quedan numerosas huellas en *El joven sin alma*. Mi generación, al contrario que la de nuestros inmediatos maestros (Benet, Carlos Barral, Jaime Salinas, Gil de Biedma, Ángel Crespo, Valente, García Hortelano y otros, todos enemigos del cine), fue cinéfila casi desde la cuna, enlazando en eso con un espíritu que sí se dio en los escritores de la República, los orteguianos de *Revista de Occidente*, y los de la generación del 27. Entre los primeros estaban Ayala, Chacel, Corpus Barga, Benjamín Jarnés, maravillosos fantaseadores de la pantalla y ocasionales críticos de cine, como lo fueron, por cierto, fuera de España, Borges, Cabrera Infante, Colette, Moravia, James Agee. En el 27 destaca la cinefilia –que mantuvo toda su vida– de Aleixandre, la práctica como cineasta del poeta Altolaguirre, la fascinación por el séptimo arte más volatinero y circense de Alberti y García Lorca. Y las figuras aisladas de la *intelligentsia* del siglo xx: Azorín con sus recopilaciones de artículos del espectador asiduo que fue en su vejez, Gil-Albert amando y odiando el cine, Ferrater Mora, que dirigió películas, o Julián Marías, orteguiano de segunda generación y crítico de cine persistente y muy perspicaz. Hoy, como es natural, el cine gusta a

todo el mundo, incluyendo en ese mundo a los llamados intelectuales, y los taquillazos más trillados no impiden que las películas de arte, independientes o no, sean consideradas como textos con igual rango estético y hermenéutico que la poesía o la gran novela. En los años 1960 no era así, y uno hacía bandera de Hitchcock, de Bresson, de Mizoguchi, de John Ford o Fritz Lang no sólo por ensanchar el espíritu del tiempo propio, sino como proselitismo contra quienes lo consideraban aún un entretenimiento de barracón de feria, mientras filmaban sus mejores obras Bergman, Buñuel, Pasolini y Godard.

Ninguno de los dos libros son biografías ni libros de memorias, sin embargo, ambos relatan la historia novelada de Vicente Molina Foix y, en ese sentido, el armazón se complica. ¿Cuál ha sido la tensión a la hora de escribir entre invención y realidad, entre la necesidad de la forma y la veracidad de los hechos o de la memoria? Amplió lo que respondí en la primera pregunta. *El abrecartas* se distingue por la carencia de voz autoral, todo lo escribe el novelista, salvo las citas de versos, pero nunca hay tercera persona, ni diálogos, ni descripción de paisaje o escenarios; es una novela de voces, todas recreadas, y cada una con su diferenciada vocalidad escrita; una joven saca a colación en un momento el nombre de Vicente Molina Foix, con desgaire, y ésa es la única mención o presencia del autor. Como dije antes, hay incidentes y jirones de personajes inspirados en hechos y personas reales que, lejos de reflejar mi experiencia, son acumulaciones del bagaje vital y memorial de cada individuo, en este

caso yo. El libro sólo es imaginable para mí como obra surgida de una larga memoria de lo vivido; un libro que celebra la inminencia de la vejez con una mirada retrospectiva al pasado, a la historia y a los recuerdos, amalgamados en vidas y peripecias distintas a las mías. Por el contrario, *El invitado amargo*, como artefacto a cuatro manos, inspirado por un robo en mi casa y aceptado por Luis Cremades como coautor, novela lo real, lo que sucedió en un momento preciso de nuestras vidas, en los primeros años ochenta del siglo xx, y también los posos que ese suceso amoroso dejó en nosotros mismos una vez acabado. Era un libro necesariamente planteado sin disfraz de nombres, sin censuras previas, sin derechos de veto de uno en lo escrito por el otro, y cuya única licencia poética era el posible olvido de nuestra memorización. La mía es francamente buena, y la de Luis también, con más lagunas él, pero en ese caso había cartas cruzadas entre nosotros, mandadas y conservadas, aunque no en su totalidad, y con la suficiente entidad como para sostener un armazón de época y acontecimientos verídicos que daban verdad a ese tiempo y a esos dos escritores-amantes. El mismo afán de plasmar «hechos reales» sin mentira continuó en algo que ninguno de los dos autores había pactado de antemano ni planeado, sin embargo, surgió: una segunda parte del libro en que los mismos narradores que se amaron o creyeron amarse elucubran desde otra edad, desde otra situación personal y con una voz que, siendo suya, no es la misma de los años ochenta. En esa tesitura, otro Luis y otro Vicente, sus dobles del año 2013

(que es cuando fue escrito el libro, en diez meses), se van por las ramas de la digresión, la recapitulación, el comentario ensayístico y la confesión íntima. En cuanto a *El joven sin alma. Novela romántica* (mi insistencia en incluir la segunda cláusula del título no es baladí), he de contradecir con las mejores maneras a los revisores, tres o cuatro (no incluyo a un quinto cuya fanfarronería pontifical, fácilmente refutable, me produjo irrisión, tanta como repugnancia su homofobia manifiesta), que la juzgaron más como libro de memorias o falsa novela. La falsedad, moviéndose en el terreno de la ficción, nunca ha de temerse, pero, si introducimos el término, prefiero hablar, ya lo dije antes, de falsa autobiografía, escrita con el dispositivo y la libertad del novelista fabulador; por muchas coincidencias que haya entre la persona que escribe y el personaje, puedo asegurar que la mayor parte de lo evocado y lo contado es fruto de la caprichosa invención del Vicente Molina que narra. Doy un ejemplo entre otros posibles. Un crítico que siempre leo y cuya opinión estimo, al inclinarse por lo de «falsa novela», añadía con buen humor que las sesiones y lances probatorios del grupo de los Seis, reflejados con bastante lujo de detalles y voces identificadas en los capítulos 32, 33, 45 y 46 de la primera parte, tendrían más que nada interés para historiadores de la literatura; pues bien, mal servicio harían esas páginas a tan sesudos especialistas, ya que se trata de jornadas, iniciativas y actos que nunca tuvieron lugar ni pensamiento de realizarse, como bien han señalado Pedro Gimferrer y Guillermo Carnero.

El narrador y protagonista sin nombre (usted) obliga a Vicente (Molina Foix) a ver la película de su vida y le hace observaciones que, por diferentes razones, le habían pasado inadvertidas. Después de esos descubrimientos, ¿cambiaría algo de lo vivido, si pudiera? ¿Ha descubierto algo nuevo al escribirla?

Rehacer la vida propia es uno de los sueños más persistentes del ser humano y, por consiguiente, la literatura y las demás artes lo han evocado con frecuencia. En la que usted llama «película de mi vida» de *El joven sin alma. Novela romántica* pude ver, por un lado, la precuela de *El invitado amargo* y comprobar, por otro, la calidad del reparto de actores y actrices que, como se estila a veces en el cine, «hacen de sí mismos», con papeles de galán, primeras damas, característicos y figurones, en las tres novelas documentales (o falsos documentales, diríamos, siguiendo la nomenclatura filmica hoy en boga). Más que un buen director de *casting* me considero un hombre afortunado en sus amistades, a las que he tratado, oído incesantemente, amado y admirado, dándome ellas, además de su cercanía, su genio y su entendimiento, palabras, gestos y ejemplos que este aprendiz impenitente que es Vicente Molina ha guardado y recordado, reinventado, ampliado y nunca –eso espero– traicionado.

El cine, el teatro, la literatura, las artes en general y el amor son las grandes pasiones del grupo de los Seis. Recorro a otro momento de «Gánster: la soledad», cuando Ana María le dice «Haz cualquier cosa antes de perder las ganas de escribir, de leer o de vivir una

historia muy triste». ¿Qué significa la escritura para usted?

Recordemos la dicotomía de Jorge Semprún, «La escritura o la vida». Hay algo de verdad en esa opción, aunque el propio novelista lo desmintiera sobradamente con su perfil de preso de los campos de concentración nazis, aventurero, comunista clandestino, seductor infalible y ministro de Cultura de Felipe González en un desempeño, este último, muy deficiente, todo hay que decirlo. Vivo para escribir («Vivir para contarla» es otro adagio conocido, de García Márquez, escritor, inmenso este, que también conspiró y se dejó enredar en confusas madejas políticas), pero hay en esos términos pareados varias posibles antagonías. Yo, por ejemplo, no he vivido de escribir hasta hace unos veinte años, y nunca ha sido mi deseo escribir del vivir, o sea, ser el hombre del famoso espejo stendhaliano llevado para retratar sin distorsión los caminos del mundo. El cómo surgió y el de qué surgió *El abrecartas*, que ya he contado por extenso en otro lugar, fueron casuales, inesperados, no el resultado de la determinación de hacer una novela a su modo histórica, como lo fue, y seguramente lo sean, asimismo, las otra dos aquí ya citadas. Para mí tiene mucha importancia, interna al menos, que en los más de trece años transcurridos desde que empecé *El abrecartas*, y se publica ahora la tercera novela documental de *El joven sin alma*, haya sido también yo el autor de dos colecciones de cuentos de nuevo cuño, no antologías, entre los que se hayan piezas, a mi entender, esenciales y muy representativas del estado de mi escritura actual, sobre todo, en los cuentos del

segundo libro, *El hombre que vendió su propia cama*. Dicho esto, la renuncia a vivir con tal de escribir más la veo como propia de mi edad, aunque aún no he llegado a la fase terminal del sacrificio de los placeres mundanos en aras del vicio solitario de la escritura, alcanzado en los escalones más altos de la renombrada torre de marfil.

He sido muy viajero, profesor trashumante, amante a tiempo parcial (ya se sabe el mucho tiempo que eso quita) y, para mayor inri, director de dos películas, pero la imagen en la que mejor me reconozco es la de un hombre sentado, siempre frente a una ventana y ante una mesa en la que la mano desliza sobre las cuartillas una estilográfica, hasta el año 1996, y, desde entonces, aunque cada noche escribe a mano con tinta unos cuantos renglones, batalla para tratar de hacer libros con un ordenador primitivo, grandioso, lento y dispensador de unas pocas prestaciones que me bastan.

De fondo de pantalla a la historia que nos cuenta tenemos una España aún gris. Además de otros lugares como Alicante, Venecia, París o Londres, el escenario principal se encuentra entre Madrid y Barcelona. Dos ciudades que se miran, se admiran y comparten el deseo de abrirse al mundo, conscientes del lugar que ocupan. ¿Cuál sería hoy, a la vista de los tristes acontecimientos que estamos viviendo, la imagen de esas dos ciudades?

Mi teoría es que, más que las ciudades, cambiamos las personas que las habitamos. No la tengo muy elaborada, pero la intuición me inclina a pensar que el ser humano se gasta antes y tiene más

manías y fobias que las sufridas calles y plazas ciudadanas, a menudo víctimas de nuestra inconstancia. Confío más, por eso, en la paciencia urbana que en la ocurrencia de los hombres (y las mujeres, ahora por fin visibles y activas por doquier). Yo creo (o deseo) que el cosmopolitismo barcelonés no desaparecerá nunca; recordemos que alguien que la conoce bien le puso lo de «la ciudad de los prodigios». Uno que yo viví es el de la ciudad que se abrió al mar, antes invisible o insensible para sus habitantes, que jamás bajaban más allá de la estatua de Colón. Madrid perdió la mugre de su larga capitalidad franquista y se hizo coqueta y desmandada. Luego volvió a caer en la ortodoxia y en los rascacielos especulativos, en su mayoría vacíos, y a todo eso uno se hace viejo y ya no se fija más que en el poco alumbrado, la fanfarria del móvil general en los autobuses y lo bien que deben de comer los perros para ir tan regularmente de vientre. En cuanto a Londres, donde tanto aprendí y tantas cosas descubrí dentro de mí, ahora me resulta una mala copia del mundo abigarrado y aceitoso de *Blade Runner*. París, por el contrario, se perpetúa. O quizá soy yo el que, al verla fresca, hermosa, inagotable, me quiero ver a mí mismo en el año 1964. La única ciudad que no puede sufrir metamorfosis letales es Venecia, donde yo viviría si tuviera dinero y lancha propia. Venecia carece de psicología, y de ahí que, por mucha avalancha de turismo que haya, ella siga inmune a la barbarie. La pizzería no puede con la piedra y el agua lo preserva todo como un caldo que se parece mucho al magma primordial.

¿Piensa usted cinematográficamente cuando escribe?

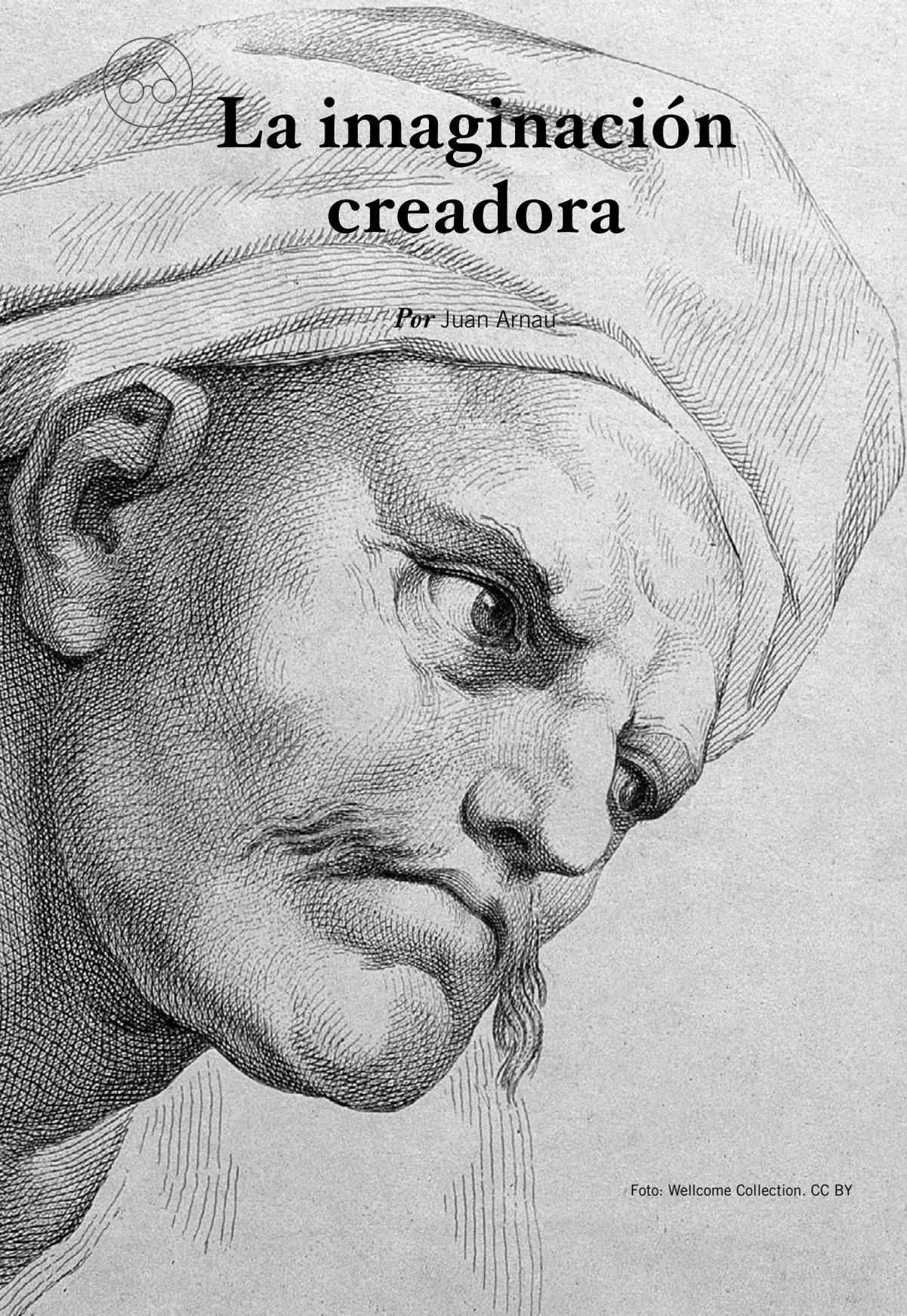
Jamás, y Dios me libre de hacerlo nunca. La escritura es para quien la trabaja, que está solo y sólo dispone de palabras. El cine, para el grupo, dirigido por un regente más o menos ambicioso y formado de actores, peluqueros, foquistas, iluminadores, constructores del decorado, meritorios. Soñadores en grupo vigilados por el ojo avizor de la producción. La tribu es lo fascinante del cine. Lo fascinante de la novela es que allí el escritor piensa y elige con tiempo que perder, pero también enfoca, viste, ma-

quilla, peina y despeina a sus galanes, embellece a sus heroínas o las deja mostrar ante la cámara su edad augusta. No hay accidentes externos en la escritura; sólo acierto o fracaso verbal. En el cine un aguacero puede arruinarlo todo, y no digamos la tempestad o el actor que llega ebrio al rodaje y no se sabe el papel. Frente a la página o la pantalla en blanco, uno está solo ante el peligro. Ningún ayudante de dirección, ninguna *script*, ni siquiera el magnate de Hollywood que inyecta más dinero en un rodaje estancado pueden salvarte. En la literatura no hay más productor que uno mismo.



La imaginación creadora

Por Juan Arnau



UN HOMBRE DISCRETO

Perteneciente a una dinastía de magistrados, hijo y nieto de fieles servidores del régimen almorávide, el joven Averroes (1126-1198) se posicionó en favor de la revolución almohade que vino de África y acabó conquistando su país. Su rebeldía política tenía una agenda intelectual: extender su actividad filosófica más allá de las disciplinas árabes tradicionales. Los retratos medievales lo muestran barbudo y aturbantado (una moda bereber que, como nuestras corbatas de hoy, era en al-Ándalus signo de prestigio y distinción), pero, al parecer, no se preocupaba mucho por su aspecto, ni siquiera cuando ocupó cargos públicos. No tuvo una vida romántica o novelesca, sus biógrafos destacan su capacidad de trabajo: «Desde que tuvo uso de razón no abandonó la reflexión ni la lectura, salvo el día en que murió su padre y el de su boda». Averroes se casó y tuvo al menos dos hijos (el islam condena el celibato), aunque no fue polígamo. De corta estatura, destacaba por su fortaleza de espíritu y un carácter discreto y equitativo. No aprovechó su lugar entre los príncipes para amasar una fortuna (la corrupción era entonces frecuente) y carecía de esa jactancia tan arraigada en el mundo árabe preislámico. Sentía devoción por su tierra, su clima y sus habitantes, «que es más parecida a la tierra de los griegos que a Irak», donde se encuentran los tipos más equilibrados, que se reconocen por el color de la tez y la suavidad del cabello, raros en Arabia, donde se acostumbra a llamar blancos hasta a los pelirrojos. «En al-Ándalus los descendientes de árabes y bereberes han sido equilibrados con los naturales de esta tierra, y por ello se han multiplicado las ciencias entre aquéllos». El agua del Guadalquivir era más clara en Córdoba que en Sevilla, más delicada su lana y sus frutas más sabrosas. Alá ha dotado a gallegos y bereberes de una ceguera voluntaria y turbulenta y sus países eran indiferentes a las ciencias. Sin embargo, tanto el clima como la situación de al-Ándalus lo convertían en un lugar privilegiado para las actividades del espíritu. Averroes supo ser crítico con su propia etnia. Nunca le interesaron los orígenes míticos de los pueblos (pese al mito del Corán) y no creía que los árabes fueran uno privilegiado. Habían sido los encuentros con otros pueblos, entre ellos los visigodos, los que los habían encaminado hacia las ciencias.

EL COMENTARISTA

Averroes será recordado como comentador de Aristóteles y, aunque no sabía griego (tampoco lo sabían la mayoría de los

filósofos islámicos de su tiempo), supo leer al estagirita de un modo original. Elaboró una singular «filosofía de la imaginación» que fascinaría a Siger de Brabante y Boecio de Dacia, los «averroístas latinos». Las ideas que pusieron en juego eran peligrosamente paganas: el mundo es eterno; el alma se compone de una parte individual y otra divina y la individual no es eterna; todos los hombres comparten un mismo intelecto divino, la resurrección de los cuerpos no es posible. Unas ideas que alimentarán los debates escolásticos y que alcanzarán a Pico della Mirandola y Giordano Bruno. Todo ello debido en gran medida a las ambigüedades de Aristóteles respecto al alma, que repasaremos a continuación y que hicieron proliferar las especulaciones y los comentarios.

Formado como jurista, su gran pasión es la especulación filosófica, en la que se mueve con entera libertad. Una actitud que lo llevará a caer en desgracia, víctima del fanatismo de ulemas y alfaquíes, al final de su vida. Perseguido públicamente, sufre condena y destierro (un par de años en Lucena) y sus obras son anatémizadas. Desconocemos de qué fue acusado, se ha mencionado su devoción por el helenismo y el consiguiente abandono de la religión. Se lo acusó de afirmar que Venus era un dios, de mofarse de una profecía que anunciaba un cataclismo, de la falta de cortesía con el soberano (al que llamó rey de los bereberes y no monarca universal), de su amistad con el hermano del sultán. Pero también tuvo enemigos entre los hombres de ciencia. Averroes combatió las inclinaciones neoplatónicas de Avicena y su rivalidad fue legendaria, lo que dio lugar a la historia rocambolesca de un posible encuentro que nunca llegó a ocurrir.

En su orientación filosófica, Averroes sigue la senda marcada por Ibn Bayyah, Avempace. Este aragonés de la frontera norte, nacido en la taifa de Saraqusta, hijo de una humilde familia de plateros, llegará a visir del gobernador almorávide. Destaca en la música y en la botánica y por ser un aristotélico empedernido. Hombre de temperamento, ensalzado y vituperado a partes iguales, dejó la mayor parte de sus obras inconclusas. El avance de las tropas de Alfonso I el Batallador lo obliga a emigrar a Játiva, Almería y Orán. Muere en Fez, probablemente a causa de una berenjena envenenada. Avempace es quizá el primer gran filósofo de al-Ándalus, tiene el reconocimiento de Maimónides y Abentofail (Ibn Tufail) y su influencia llegará hasta Alberto Magno y Tomás de Aquino.

Como ocurrirá más tarde en el Renacimiento, su inquietud humanística lo llevará a iniciarse en la poesía, la medicina, la astronomía y las matemáticas, aunque el meollo de su actividad será la *falsafa*, que es como los árabes llaman a la filosofía de origen griego. Azote de los místicos, sostuvo que había sustancias desprovistas de relación con la materia que el intelecto podía detectar. Defendió la posibilidad de una iluminación intelectual y la existencia de un lazo que permitía al alma unirse con el intelecto agente, aquí abajo, en este mundo, alcanzando, así, la perfección. El supuesto es simple: hay una parte de la mente que es divina y ella debe ser el nexo, el cordón umbilical, de la unión suprema. Entonces la persona individual ya no cuenta, pues el intelecto constituye una unidad de la cual los individuos participan. Estas ideas influirán decisivamente en el joven Averroes. También la presencia en la corte de Abentofail, enigmático personaje que firma una de las primeras grandes novelas de la historia de Europa, *El vivo, hijo del vigilante* (más conocida como *El filósofo autodidacta*), precursora de Segismundo y Robinson Crusoe. Una obra que circuló en hebreo durante la Baja Edad Media y que encargará traducir Pico della Mirandola. Su protagonista crece solo en una isla desierta, donde asciende del conocimiento empírico al científico y de éste al místico. Abentofail introdujo a Averroes en la corte almohade, presidida por un califa amigo de las ciencias y la filosofía, que lo animó a que hiciera accesibles las ideas de Aristóteles.

ALMA Y ENTENDIMIENTO

Desde que inicia sus lecturas de Aristóteles, gracias a las traducciones realizadas en Persia, la naturaleza de la mente será un tema recurrente en Averroes y acabará por convertirse en obsesión. Llega a comentar hasta tres veces el *De anima* de Aristóteles, deteniéndose especialmente en un fragmento del libro tercero, de apenas una docena de líneas, que ha sido objeto de diversísimas interpretaciones y cuyo interés traspasaría las fronteras de la cultura islámica, como prueba el hecho de que los trabajos de Averroes, destruidos por sus enemigos árabes, fueran conservados en caracteres hebreos o en traducciones latinas.

El clima en el que trabaja no es del todo propicio. Todavía resuenan las invectivas de Algacel contra los filósofos, a los que considera incapaces de demostrar que el alma es una

sustancia espiritual, autosubsistente e incorpórea. Para contrarrestar las ideas del teólogo persa, Averroes redacta una defensa de la filosofía. Admite, sin embargo, que «la cuestión del alma es oscura y que Dios sólo ha otorgado el privilegio de penetrarla a sabios inquebrantables». Reconoce, además, que su posible inmortalidad es «un problema demasiado sublime para el entendimiento». Un posicionamiento que no excluye las creencias: hay filósofos «cuya fe no destruye su pensamiento y cuyo pensamiento no destruye su fe» y, al mismo tiempo, proclama que el más grande de todos ellos fue Aristóteles, que dejó en el aire si el entendimiento era o no una parte del alma.

Pese a esa docta ignorancia preliminar, Aristóteles ha heredado el optimismo de su maestro. Un optimismo que, en lugar de metafísico, es epistemológico: el hombre puede conocer el mundo tal cual es. El entendimiento (*noûs*) es capaz de convertirse en todas las cosas. Como posibilidad, el intelecto es capaz de recibir todos los conocimientos y ser potencialmente todas las cosas. En ese sentido, es una especie de «materia» (de ahí que Averroes llame al entendimiento potencial «material»). Pero, tras afirmar que dicho entendimiento es parte del alma, Aristóteles lo caracteriza como «impasible» (capaz de recibir todas las formas sin experimentar cambios), «simple» (o puro, para ser capaz de albergarlo todo –podría haber dicho, como en el *samkhya*, sin contenido–) y «separado» del cuerpo (de otro modo se vería afectado por las transformaciones del mismo y su ulterior decadencia).

Además, Aristóteles creyó que había en el universo físico un «factor» que llevaba las cosas de potencia a acto. Una transición que debía estar también presente en el alma. Ese factor lo denominó *noûs poietikós*, término que fue traducido por «entendimiento agente» o «intelecto creativo», para distinguirlo del potencial (material), que tiene una naturaleza receptiva. Cuál es la relación entre ambos y dónde se establecen sus límites es algo que no aclaró y que fue objeto de discusión durante siglos. Alejandro de Afrodisias y Plotino identificarían el intelecto activo con Dios.¹ Teofrasto y Simplicio con un principio inmanente que residía en el alma. Otros, como el materialista Estratón, lo vincularon al cuerpo, identificando pensamiento y sensación.

Por lo visto hasta ahora, la relación del cuerpo con el alma seguía siendo un asunto complejo (que sigue sin resolverse, aunque hoy lo llamamos «problema mente/cuerpo»). Aristó-

teles había insistido en que los hombres estaban compuestos por cuerpo y alma y que ambos formaban una sustancia completa. El cuerpo natural sólo tenía vida en potencia y el alma era la actualización de esa potencia. Mientras Avicena defendía la relación de causalidad entre potencia y acto, Averroes los considera correlativos (ninguno es causa del otro). Ambos constituyen, por así decirlo, una «tensión esencial». Sin embargo, hay cierta «prioridad»: las diferencias en los cuerpos se deben a diferencias en las almas que los perfeccionan. Mientras que el cuerpo es divisible en partes, el alma constituye una unidad:² «Es más correcto decir que el cuerpo es uno porque el alma es una, y no lo contrario». El cuerpo no se descompondrá mientras el alma potencie su unidad orgánica. El cuerpo debe su unidad al alma y el alma debe su unidad a Dios. El mundo en su totalidad es una unidad. Aunque tenga diversas partes, el universo tiende a un solo acto. De ahí que en todo animal exista una potencia espiritual que enlaza sus diferentes partes.

Si el entendimiento es una potencia divina, al participar de él, el hombre es, en cierto sentido, eterno. De ahí que se lo conciba como un ser intermedio entre lo corruptible y lo eterno. El asunto crucial es si el alma humana es sólo la forma del cuerpo o si es una entidad espiritual independiente. El enfoque adoptado por Aristóteles es, en general, el de un naturalista (que pretende renunciar a la verborrea mística en torno al alma), pero el estagirita mantiene la ambigüedad en algunos aspectos decisivos, dibujando un *noûs* emancipado de manera parcial de la biología (el alma es la que unifica el cuerpo y no a la inversa), como si hubiera algo divino en el hombre. El entendimiento parece tener una actividad propia, inmaterial e independiente del cuerpo, mientras que las restantes actividades del alma son indirectamente materiales. No obstante, ningún ser vivo puede participar de forma ininterrumpida de lo eterno. «Nada precedero puede permanecer para siempre uno y lo mismo».³ Lo dirá en repetidas ocasiones, en la *Ética* afirma que aunque el hombre es mortal, el entendimiento es eterno. Y la vida intelectual la más excelsa de todas. En otros lugares se reafirma en que «sólo el entendimiento es divino y sólo él viene de fuera» (y la actividad corporal no tiene nada que ver con su actividad). El alma puede conocer los sujetos particulares precisamente porque es en potencia todos los seres. Resuena aquí el «eso eres tú» (porque lo fuiste o lo serás)

de las Upanishads. Un hecho que subraya, por un lado, que el conocimiento humano es conocimiento en potencia, no en acto; y, por el otro, que siempre acaba siendo un conocimiento fraternal o por simpatía.

Quizá nos aclare el asunto el modo en el que los filósofos de la India abordaron el problema. El planteamiento del *samkhya* deshace la ambigüedad. Frente a los dos elementos en juego planteados por Aristóteles (el entendimiento y el alma: *noûs* y *psyqué*), los filósofos indios optaron por tres. Por un lado, y como trasfondo de todo lo fenoménico, hay una conciencia original (*purusa*), estrictamente inmaterial, por el otro, hay una inteligencia primera, extremadamente sutil pero material (*buddhi*) de la que emana un «sentido del yo» (*ahamkara*), que es lo más parecido a la *psyqué* helenística. Desde esta perspectiva, el problema griego se crea al fundir la conciencia y la inteligencia en un solo concepto (*noûs*). La inteligencia en India es material (aunque muy sutil), mientras que la conciencia es exclusivamente inmaterial y, de hecho, se encuentra fuera del mundo natural. Esta puntualización es importante para entender la solución del *intelecto uno* que propone Averroes y de la que se deriva una fascinante «teoría de la imaginación» que abordaremos más adelante.

Hay que repetirlo, pues tenemos de forma clara aquí dos líneas de argumentación. Por un lado, Aristóteles define el alma como la forma o actualidad de un cuerpo. Por otro, al considerar cuerpo y alma como elementos correlativos, parece abrir la puerta a que haya partes del alma que puedan separarse del cuerpo. Admite que el entendimiento «parece una clase distinta de alma, capaz de existir al margen de otros poderes psíquicos». Averroes se suma a la consideración de que el entendimiento es una especie distinta de alma, que no es «alma» estrictamente hablando, y que puede existir separado de ella. De ahí su impasibilidad si lo comparamos con la potencia imaginativa, cogitativa y memorística del alma. Y justifica la distinción cuando afirma que ninguna de estas facultades, como ninguno de los órganos de los sentidos, puede percibirse a sí misma. Sólo el entendimiento puede hacerlo, lo que es un modo de identificar el *noûs* al «saberse ser» o «conciencia de sí» (el *noûs* al *purusa*). Y, debido a que dicho entendimiento-conciencia no se percibe con el cuerpo ni se debilita con los años, no puede formar parte del cuerpo.

LA UNIDAD DEL ENTENDIMIENTO

El prestigio del saber arábigo en Europa no fue desdeñable. A partir de 1085, año en que Alfonso VI conquista Toledo, la ciudad se transforma en un importante centro de intercambio cultural. Los hijos de las grandes familias europeas estudian derecho en Bolonia, teología en París y ciencias de la naturaleza en Toledo. Allí radica la famosa escuela de traductores que replica la Casa de la Sabiduría de Bagdad, fundada por el califato Abasí. Los abasíes dedicaron una gran cantidad de los recursos del Estado a un centro de estudios humanísticos y científicos. En él se recogieron y tradujeron textos persas, indios y griegos de matemáticas, astronomía, medicina, alquimia, zoología, geografía y cartografía. En sus anaqueles podían consultarse las obras de Pitágoras, Platón, Aristóteles, Hipócrates, Euclides, Plotino, Galeno, Cáraca, Aryabhata y Brahmagupta. Un centro del saber mundial en la que era entonces la ciudad más poblada y rica de su tiempo. Los grandes filósofos de al-Ándalus, Avempace, Abentofail y Averroes, se servirían de todo este conocimiento y, a través de ellos, se colaría en el pensamiento europeo una doctrina que ya fue barajada en Asia central: la «unidad del entendimiento».

Esa doctrina viene a constatar que lo individual, el sujeto, es un asunto de la materia. Con la vida del intelecto, la más elevada, el hombre regresa al origen. Los diversos entendimientos (potencial o material, habitual y agente) no deben considerarse diferentes, sino fases diversas de un mismo proceso (su diferencia, se dirá, es de «nobleza»). Los averroístas latinos consideraban que el intelecto material era eterno y que no pertenecía al individuo sino a la especie. No formaba parte del alma humana, mientras que la imaginación sí que existía en el alma y, mediante ella, era posible unirse a él y acceder al conocimiento general y abstracto (fundamento de la lógica). Se trata, pues, de una sustancia separada que, como el sol, se individualiza en cada cuerpo que ilumina. Hay una parte de nuestras mentes que se ocupa de contenidos inmateriales y eternamente válidos (el universal no existe fuera del entendimiento, de ahí que su existencia no sea pasajera ni se encuentra sujeta a la corrupción). En general, puede decirse que tanto en Avicena como en los neoplatónicos el conocimiento desciende (fluye de arriba abajo), mientras que Aristóteles y Averroes lo conciben como un ascenso. Sea como fuere, nos encontramos ante el ciclo esencial que ha marcado

la historia del pensamiento y podemos entender el proceso de un modo bidireccional. La experiencia se siente inmanente, pero está entretrejida por lo trascendente. Cualquier solución que no considere ambos aspectos supone un reduccionismo más o menos confortable. Para Averroes, el individuo elabora los inteligibles a partir de la experiencia sensible (de abajo arriba), abstrayéndolos de la materia. Y lo que antes era pura potencialidad o disposición se convierte ahora en entendimiento activo. Sin embargo, cuando el cadí cordobés dice que el entendimiento agente funciona como la luz, que transforma los colores que se encuentran en potencia en la superficie de las cosas, parece que esté hablando Avicena.

En todo caso, subsiste la pregunta, como en el caso de Platón, de si Averroes era averroísta, en el sentido en que lo fueron Siger de Brabante y otros averroístas latinos. Averroes ha pasado a la historia por afirmar que existe un único entendimiento para todas las almas y que éste es distinto del alma, sin ser una facultad de la misma. Algunos estudiosos consideran precipitado atribuir estas opiniones a Averroes y creen que el ulema se distanció de la idea de un entendimiento agente extrínseco a la persona y lo integró en el alma humana. Desde esta perspectiva, Averroes defendió la eternidad de lo inteligible, no la participación de los hombres en un entendimiento único. Cada persona tiene su propio entendimiento, pero, en la perfección intelectual, los hombres pueden compartir el mismo inteligible (que es eterno y existe en acto fuera de la mente). Nuestro conocimiento de las cosas es idéntico al conocimiento de nuestra esencia. No obstante, la dificultad permanece y el cordobés convertirá en casi una obsesión el estudio de las relaciones entre lo corpóreo y lo incorpóreo. A fin de cuentas, mantuvo su confianza en que el hombre podía unirse al entendimiento agente y que hacerlo constituía la felicidad suprema. Y, de un modo muy oriental, aseguró que, en ese estado de contemplación, el entendimiento se conoce a sí mismo a través de sí mismo. Es decir, identificó dicho estado con el estado permanente de la divinidad. Y que nosotros, seres finitos y limitados, «sólo podemos alcanzar[lo] en breves espacios de tiempo, estando como estamos ligados a la materia y la potencialidad».

NAUFRAGIO Y RESURGIMIENTO

La caída en desgracia de Averroes coincidió con la decadencia de la cultura almohade y la degradación general de al-Ánda-

lus. Hacia el final de su vida, sus enemigos hicieron circular el rumor de que el califa había ordenado su muerte. Encargaron a un poeta de la corte unas sátiras que le recriminaban haber traicionado la religión. Un día de otoño, acompañado por su hijo, fue expulsado de la mezquita durante la oración de la tarde. Lo acusaron de plagio y de anteponer el juicio de la filosofía al del Corán. Mientras tanto, Al Mansur, acosado por Alfonso de Castilla, libraba batallas en Extremadura, Plasencia, Talavera y Toledo.

El viejo ulema llevaba toda su vida enfrentando los mismos problemas que enfrentarían el rabino Maimónides y el dominico Tomás de Aquino. Permaneció hasta su muerte convencido de que la visión de Aristóteles era la que mejor daba cuenta de la realidad, de ahí que le interesara mucho más la metafísica que la astronomía («cuyo modelo se conforma al cálculo, no a la verdad»), e intentó reconciliar la eternidad del mundo aristotélica con la tesis creacionista del Corán, y la solicitud del supremo intelecto agente hacia todos los seres (que protegía a la especie, no al individuo) con el destino del alma tras la muerte.

Si Averroes no logró lo que lograría más tarde Tomás de Aquino (conciliar lo irreconciliable, el paganismo aristotélico con el credo monoteísta) no fue por falta de genio, sino más bien por el clima intelectual que lo rodeaba. Los tiempos cambiaban, el secretario del sultán redactó un decreto que condenaba a quienes se ocuparan de la filosofía, a los que se consideraba peores que «las gentes del libro» (judíos y cristianos). El que antaño había sido el más prestigioso alfaquí se vio obligado a exiliarse a Lucena, una pequeña ciudad a un centenar de kilómetros de Córdoba, que albergaba una importante escuela rabínica y cuya población era, en su mayoría, judía. Los almohades habían prohibido el culto a otras religiones, lo que había provocado un declive de la ciudad. Ese acoso a la filosofía dentro del mundo almohade provocó que Averroes no tuviera dentro del islam la repercusión que tuvo entre los judíos de Cataluña y Occitania y, posteriormente, entre los «averroístas latinos» de la Universidad de París.

Las campañas del califa habían logrado llegar hasta Guadalajara. Al Mansur pasó el invierno en su castillo de Aznalfarache y, a mediados de febrero, regresó a Sevilla con su corte. Reorganizó las defensas y puso en orden los asuntos con León y Castilla, regresó a Marrakech, donde cayó enfermo. Coronó a su hijo y se retiró de la vida pública, consagrándose a actos

de piedad y a promulgar edictos contra los judíos. Acuciado por los remordimientos de crímenes del pasado, el califa convocó a Averroes a Marrakech con el propósito de indultarlo. Allí moriría el filósofo en 1198, sin haber podido regresar a su amada Córdoba. Sus restos fueron exhumados y trasladados a la capital andalusí. Ibn Arabí vio montar el cadáver a lomos de una bestia de carga, equilibrado, al otro lado de la albarda, por el peso de sus manuscritos.

LEGADO

La derrota de las Navas de Tolosa en 1212 supuso el final de la epopeya almohade y la caída progresiva de sus plazas a manos de ejércitos cristianos. Sólo subsistió un pequeño reino en Granada. Pero la cruzada intelectual no había hecho más que empezar. Doce años después de la muerte de Averroes en Marrakech, la Universidad de París prohíbe (por primera vez, no será la última) la enseñanza de Aristóteles. Tomás de Aquino todavía no ha nacido. En 1230 Guillermo de Auvernia cita por primera vez al cordobés; quince años después, Inocencio IV prohíbe leer a Aristóteles en Toulouse. En 1263 aparece por vez primera el término «averroísta», lo utiliza Alberto Magno. Por esa época estudia en París el que será el más célebre de los averroístas latinos, Siger de Brabante. En 1265 es nombrado *magister artium* y poco después lo cita la Inquisición. El obispo Tempier condena doscientas diecinueve proposiciones, la mayoría de averroístas y aristotélicos «radicales». Siete años después es asesinado en la corte papal de Orvieto, donde había acudido a resolver su situación, por su amanuense, supuestamente enloquecido. Al final de su tratado sobre la unidad del entendimiento, Siger confiesa su ignorancia sobre estas cuestiones, no sólo en lo que respecta a la opinión de Aristóteles (oscurecida por sus ambigüedades), sino también acerca de la postura racional sobre el tema. No obstante, cierra el tratado con un elogio del estudio y la lectura, «pues vivir sin las letras es la muerte y la sepultura del hombre malvado». Poco después, Siger reaparecerá en el paraíso de Dante, como quintaesencia de los filósofos, junto al Aquinate y Dionisio Areopagita.

La cuestión de fondo, la que preocupa a la Iglesia oficial, es la unidad del entendimiento. Sobre la eternidad del mundo Tomás de Aquino ofrecerá una solución parecida a la kantiana: no se puede dirimir mediante la razón, es la fe la

que decide. Aristóteles había afirmado en su *Física* que no existían razones para que el mundo haya comenzado a ser y no haya sido siempre; del mismo modo, no hay razones para creer que una especie como la humana haya comenzado a ser cuando nunca fue. Siger sigue a Aristóteles al concebir un intelecto agente trascendente, inmaterial, eterno y uno (que no se multiplica por la proliferación de los cuerpos), originado inmediatamente de la primera causa. Ese intelecto agente es el que hace posible el conocimiento humano, el que asegura el orden de las representaciones sensibles (*phantasmata*).

Aunque el primer averroísmo consideró que el entendimiento agente era parte del alma, el segundo postula su unidad y separabilidad. Ya hemos visto que en ocasiones Aristóteles parecía separar la potencia intelectual del alma de la vegetativa y sensitiva. En otras parecía aproximarse a Anaxágoras, que había concebido un *noûs* sin mezcla, desprovisto de cualquier tipo de naturaleza, para poder recibirlas todas. Avicena mantendrá esa distinción entre el alma sensitiva y vegetativa y la angélica o divina. En ambos casos parece que el *noûs* es algo que resuena en el alma, no que la constituye.

Esa unidad del entendimiento para todo el género humano (monopsiquismo) será uno de los anatemas de la época. Será rechazado por Buenaventura, Alberto Magno y Tomás de Aquino. El napolitano objetó que ello supondría hacer del hombre no el sujeto, sino el objeto del pensamiento. Con la querrela sobre la unidad del entendimiento empieza a gestarse una idea esencial de la antropología europea que supone, en cierto sentido, el partearguas entre Oriente y Occidente. Frente al hombre que piensa, el pensado; frente al hombre que ve, el visto (iluminado). La afirmación del individuo frente a la recepción afectiva de las formas. Occidente se configurará refutando a los averroístas. Tomás de Aquino hará de la sustancia humana el «lugar» del pensamiento y con ello marcará el destino civilizador de Europa. Una lógica de la inmanencia que deriva en el «Yo pienso» cartesiano, fundamento de la noesis occidental, de la fiscalización de las voces y del voluntarismo moderno (no sólo puritano, también nietzscheano). Habrá disidencias (Spinoza, Leibniz, Berkeley), pero no serán del todo comprendidas o asimiladas, no tendrán una influencia significativa en la historia de las ideas de este lado del mundo.

Lo que propusieron los averroístas se parece más a las visiones budistas y junguianas. El intelecto no necesita de un

sustrato que lo haga real, pues el universo y el hombre tienen una naturaleza mental. El intelecto uno deviene pensamiento «de alguien» en el mismo sentido que deviene pensamiento «de algo». Con la refutación del averroísmo, la mente dejó de ser teatro (o cueva de resonancia de antiguos ecos) para convertirse en voluntariosa fuente, personal e intransferible, de la sustancia del sujeto. Aunque el teatro siempre retorna. Lo hará a principios del siglo xx con el renacimiento de la psicología profunda y el estudio de los vínculos entre la estructura de la psique y las manifestaciones históricas y culturales. Se incorpora a dicho estudio todo lo aprendido por la antropología, la alquimia, las tradiciones místicas, el onirismo, la mitología y el arte.

PENSAR, IMAGINAR

Pero no nos adelantemos. Antes de todo ello, hubo un momento de la historia de Europa en que la imaginación tuvo un protagonismo inédito en la definición de lo humano. Un momento en el que se constató que lo que hace personal y singular una vida son sus fantasmas, y que la vida misma, efímera y pasajera, emana de un acto de la imaginación.

Ya lo hemos dicho, Aristóteles había dejado escrito que no es posible pensar sin imágenes. A la hora de pensar, el alma recurre a los *fantasmas*, imágenes presentes en la facultad imaginativa.⁴ Si bien es cierto que el pensamiento ciego es posible, en los algoritmos y abstracciones matemáticas, cuyo desenvolvimiento es, en cierto sentido, «mecánico», cuando queremos otorgarle significado, hemos de recurrir a imágenes. Pensemos en la teoría de la relatividad general. Tras el desarrollo ciego de las ecuaciones, Einstein llega a una fórmula «visible» por su sencillez, $E=mc^2$. Es entonces cuando se entiende la equivalencia entre masa y energía. Y ese comprender supone imaginar un cuerpo que se deshace en fuego o radiación, y esa misma radiación que se cuaja o solidifica, como una lava fría, en un pedazo de materia. En ambos casos recurrimos a los *phantasmata*.

El viaje del alma es un viaje imaginal, un viaje a través de una distribución de colores y tonalidades (luz y oscuridad en el caso de la teoría de la luz de Goethe) más que uno a través de sonidos o abstracciones. La unidad del intelecto que concibieron los averroístas latinos profundiza en esa condición imaginal del alma y dejará su impronta a lo largo de toda la

Baja Edad Media. El hombre vive y muere por sus imágenes. Son ellas los materiales de los que está hecho el sujeto. No hay un yo antes de esas imágenes (Whitehead dirá que el color es un «objeto eterno»), sino que son precisamente éstas las que configuran la personalidad (el alma como un hatillo de visiones). El pensamiento especulativo y abstracto sería una de las evoluciones posibles a partir de ese fondo imaginal.

La mente individual adquiere su condición de «sujeto» *a posteriori*, a partir de dicho fondo común de las imágenes y sus derivados narrativos (mitos) y representativos (símbolos). Con ellos, o gracias a su mediación, se erigen y cohesionan las sociedades humanas. Y serán esas imágenes comunes las que nos permitan advertir el objeto singular, este o aquel gato, aquella rosa. Ésa es la propuesta *oriental* de los averroístas, no del todo perfilada en Aristóteles. La mente del sujeto es teatro y no fuente, una gruta donde se proyectan imágenes ancestrales. Son ellas las que individualizan el intelecto, las que cuajan al sujeto y fundan el «yo». Y también son ellas el filtro que permite ver, crecer e incorporar (reconocer) otras «nuevas» a un yo siempre en marcha, siempre haciéndose (el paso de lo eterno, del orden de los siempre igual, al orden de la novedad, el paso de la unidad a la multiplicidad). De ahí la ingenuidad de querer verlo todo, pues conduce a desdibujar y emborronar la personalidad y, lo que es peor, a desorientarla. De ahí, asimismo, la necesidad del cuidado en la selección del objeto de conocimiento, de lo que uno ve. La razón necesita de esas imágenes para poder desarrollarse, para transitar del estado de simple posibilidad al de conocimiento. Una misteriosa ley ata el sentimiento y la forma y, por tanto, lo imaginal configura también las emociones.

El entendimiento, la sustancia de todo aquello que puede ser pensado, no nace ni muere. Frente a esa impasibilidad, las mentes individuales se encuentran en perpetuo movimiento, surgen y desaparecen aquí y allá, se suceden en generaciones, linajes y pueblos. Hay un flujo continuo que va de lo eterno a lo pasajero, de la unidad a la multiplicidad. Ésa es la tensión esencial que sustenta este universo hecho de mente, hecho de imaginaciones, en el que cada intelecto particular encuentra su propia forma y realización entre los diversos fantasmas que configuran el mundo imaginal. En ese contacto, el sujeto se determina frente a su objeto, que no es una entidad abstracta sino una aparición. Ese *fantasma* se convierte en principio de

determinación, tanto objetiva como subjetiva, del pensamiento. Dado que el entendimiento material es pura potencialidad y carece, en principio, de forma, éste se objetiva y se subjetiva mediante aquello que contempla. Al vincularse a una imagen (y no otra) la mente hace camino. Así es como el pensamiento se genera en acto en nosotros a través de la imaginación. Ése es el *barzaj* o mundo intermedio del que hablarán los sufíes, el lugar de encuentro entre el mundo inmaterial de los significados y el mundo de la experiencia sensible. Un ámbito donde se funden dos temporalidades: la eternidad inmutable, alérgica al cambio, y el fenómeno fugaz y pasajero. Esa doble naturaleza constituye la esencia de lo imaginal. Cuando alguien imagina, ese fantasma pertenece tanto al sujeto como al objeto imaginado. Ambos son corruptibles, pero lo imaginado goza de otra condición. Averroes dice, como dirá, de otro modo, Berkeley, que esa imaginación participa de lo eterno porque siempre habrá alguien que imagine. El ejercicio de la imaginación (la sabiduría del niño, que vive más próximo al *barzaj*) lleva la marca de la permanencia y el olvido. Esa doble condición fascinará a los averroístas latinos. La «unidad del entendimiento» concibe la filosofía como una vía de reunificación, una reconciliación entre el cuerpo individual y el entendimiento único. La imaginación, como facultad activa, es la que ha de realizar la tarea. Lo que recuerda al budismo de la Tierra Pura, precursor de las modernas técnicas del *mindfulness*. Una imaginación creativa que será explorada a fondo por las grandes tradiciones místicas.

Hay que repetirlo. La imaginación creadora se mueve entre lo corpóreo y lo incorpóreo, entre lo individual y lo común, entre lo fugaz y lo eterno. Su ejercicio es el que mejor define la condición humana (mucho mejor que la razón o la desesperación). El hombre vive de manera simultánea dentro y fuera de la naturaleza (Novalis). Esa naturaleza entre dos mundos debe resolverse manteniendo la unidad del alma, que es reflejo de la unidad del universo (o de Dios). Una *tensión* que sirve de resorte a la erótica del conocimiento, a ese estar dentro y fuera del mundo de la filosofía *samkhya*, a las concepciones de la mente como teatro o gruta de resonancias de una conciencia original. Como en el caso del niño, la vida humana supone una apropiación imaginativa que es, al mismo tiempo, una proyección hacia ámbitos no estrictamente humanos. El viaje imaginal de Dante es el ejemplo más aca-

bado. Los diferentes ámbitos que recorre, ya sea con Virgilio o con Beatrice, no sólo son lugares de confluencia entre lo sensible y lo inteligible, sino que miden la distancia entre el sujeto individual y el entendimiento único. Todos ellos son umbrales de realidad, en todos ellos se cubre la brecha que separa potencia y acto, en todos ellos el individuo se cerciora de que la subjetividad humana es un aspecto externo al entendimiento.

Lo que se plantea aquí es qué significa decir que este o aquel sujeto ha tenido una idea. Y se pone en tela de juicio que pueda hablarse de pensamiento propio (el lugar de pensamiento apropiado), sugiriendo la posibilidad de que no sea uno el que elige sus ideas, sino que son esas ideas las que lo eligen a uno. Y, dado que el pensamiento no puede trabajar sin imágenes, el individuo adquiere su realidad en la contemplación (su relación con el fantasma), es la alforja de imágenes de cada cual la que configura los distintos temperamentos y destinos. La idea de atribución es desplazada por la de conjunción o encuentro en el que ambos participan. El pensamiento pasa a considerarse un hábito en el que el individuo es visitado por ciertas ideas, puede acogerlas y nutrirlas en su fuero interno o puede dejarlas pasar (rechazarlas vehementemente es también atarse a ellas). Un enfoque que puede aplicarse a los mitos o a cualquier otro tipo de narraciones (incluso las llamadas científicas). Se puede vivir según ellas, conformar la visión y el temperamento a sus perspectivas. Ejercer un mito no es muy diferente de ejercer, digamos, la visión actual que tiene la física del universo. En ambos se trata de un hábito de la mente de cada cual y lo que está sobre la mesa es que esas ideas no son ni tuyas ni mías, sino que pertenecen a un entendimiento único del cual emergen los diversos temperamentos. Hay aquí un magnetismo muy platónico que se ejerce de arriba abajo. El intelecto uno se convierte en el «gran atractor» de sujetos y da a cada uno su porción de ideas con las que orientar el curso de su existencia. O, mejor, esa unidad se actualiza en sujetos particulares (se proyecta sobre ellos), de modo que el conjunto de todos ellos «reproduce» la unidad esencial del intelecto (o entendimiento).

El individuo se vincula a una idea, la acoge y la frecuenta, la paladea y la revive en distintas situaciones a lo largo de su vida. Entonces, esa idea va haciendo presa de él, va conformándolo, dibujando su rostro. Esa «idea» no tiene por qué ser

una proposición, de hecho, es mejor que no lo sea, puede ser la mera contemplación de un objeto. La alegoría de Hawthorne en *El gran rostro de piedra* es un buen ejemplo. No hay aquí una superstición del origen o una explicación genética, sino una apropiación y un hábito. El individuo no nace o es creado, se hace continuamente mediante sus hábitos mentales y cognitivos. La que «nace» es pura potencialidad, inclinada, eso sí, por experiencias previas, pero con libertad plena de autoconfiguración. De ahí que sujeto y objeto sean igualmente *exteriores* respecto al entendimiento uno. En el uso de los *phantasmata*, sujeto y objeto forman parte del mismo movimiento que permite al pensamiento (libre de forma y determinación) vincularse a un momento y lugar determinados, «estar ahí» (cuando de hecho está fuera), haciendo posible esa eternidad de la que hablaba William Blake, enamorada de las producciones del tiempo. Y al vincularse, al atarse lo que siempre ha estado liberado, ese pensamiento libre de cualquier determinación se cuaja y se convierte de *alguien*.

La idea de fondo es que el sujeto se crea su propio universo mediante los objetos a los cuales es sensible. Y ello es posible porque éste es ya un universo completo (una perspectiva sesgada, pero total, del universo, como diría Leibniz). La sensibilidad de la mosca difiere de la del hombre en el mismo sentido en que lo hacen las sensibilidades entre individuos, épocas o sociedades. Todo ambiente define y a la vez es definido por un ámbito de sensibilidad. Y, a este respecto, se dice que el pensamiento se constituye mediante las imágenes y su combinación. Ibn Arabí o Coleridge, por citar dos ejemplos de tradiciones y ambientes bien diferentes, profundizarán cada uno a su manera en esta tradición contemplativa. Ya hemos mencionado que podemos encontrar esta idea en el budismo yogacara, que postula la existencia de un depósito que conserva los fantasmas del género humano y del que surgen los diferentes individuos. Desde esta perspectiva, ser racional significa ser sensible a las imaginaciones de los hombres (frente a, digamos, las de la mosca o la berenjena).

Hay un humanismo genuino en esta propuesta, frente a la de las ciencias abstractas o numéricas. El intelecto indaga aquí en la imaginación para conocer sus movimientos, típicamente humanos, rastreando las imágenes y las metáforas de los hombres. Es allí, en el manantial de las imaginaciones, en los fantasmas que son capaces de crear, donde hay que buscar

la salida del laberinto. El filósofo no es ya el experto en silogismos, ni siquiera en argumentaciones o destrezas dialécticas, el filósofo se caracteriza ahora por la agilidad, gracilidad y ternura de su imaginación. Por su creatividad imaginativa. Es en ella donde la filosofía ha de buscar su camino. Las imágenes son para el intelecto lo que los objetos para los sentidos. Los fantasmas humanos y no las cosas son los criterios de verdad del pensamiento, pues la experiencia propia de la razón discursiva no está constituida por cosas, sino por imágenes. Ésa será la baza que jugará Berkeley, el primer budista europeo, que revive sin saberlo el dogma secreto del averroísmo.

NOTAS

¹ De Alejandro de Afrodisias procede la triple división del intelecto que adopta Averroes (Aristóteles sólo menciona dos): *physikos* o *hylikos* (potencial o material), *héxei* (habitual) y *poietikós* (agente o creativo).

² Averroes distingue cinco «géneros» de alma: vegetativa, sensitiva, imaginativa, racional y concupiscible. Esto no

quiere decir que haya partes en el alma, simplemente, que se trata de una «forma única» con diversidad de funciones.

³ *De anima*, 2.2. 338a, p. 15.

⁴ *De anima*, 3.7. 431a, p. 16.

Safo, Titono, la voz



Por Juan Manuel Tabío

Si se hierve, el pepino incorpora cualidades diuréticas. Aristóteles distingue el nácar de la ostra de acuerdo con la dimensión de su abertura y la textura de la concha. A los héroes homéricos les servían el pan en cestas de mimbre, no consumían más carne que la vacuna (y ello sin aderezo de salsas), tenían por signo de buen augurio colmar hasta el mismo borde las cráteras de vino y, al terminar el banquete, no se llevaban consigo las sobras de la cena. Las manzanas cosechadas durante la primavera producen bilis y son difíciles de evacuar. Una vez, cuando disertaba sobre el tema de la intemperancia, Teofrasto, por imitar a un glotón, sacó la lengua y la frotó repetidas veces, y por espacio de algunos minutos, contra sus labios. El poeta Antágoras de Rodas, autor de una *Tebaida* y un *Himno a Eros*, prohibió terminantemente a su cocinero que condimentara el pescado con aceite. En Hispania, el precio de un cordero oscila entre los tres y los cuatro óbolos y el de un cerdo cebado ronda las cinco dracmas.

Tales noticias (como muchos millares más del mismo estilo) sólo tienen en común el venir contenidas en *El banquete de los eruditos* (*Deipnosophistaí*, en el original), una obra que Ateneo de Náucratis escribió a finales del siglo II de nuestra era y que es una abigarrada enciclopedia de la minucia y la extravagancia, un libro de cocina de muy dudoso provecho y un portentoso elenco lexicográfico: todo eso al mismo tiempo y a través de la escandalosa extensión de quince libros.

Síntoma particularmente escalofriante de que la abismal zambullida en la trivialidad no era en la Grecia imperial un destino improbable para un género de stirpe tan filosófica como el del diálogo (ni para la propia noción de sabiduría, que aquí se ve reducida a la más inocua erudición, a pesar de la densidad y variedad de contenidos semánticos que la poesía lírica y didáctica, el drama trágico y cómico o la prosa histórica y filosófica habían dejado sedimentar a su alrededor a lo largo de ocho o nueve siglos), la innegable relevancia de *El banquete de los eruditos* radica en el hecho de que constituye una de las fuentes más importantes de textos y autores no conservados por la tradición directa de la literatura griega antigua. Porque, ya que los culteranos «sofistas» reunidos en simposio en la casa del romano Larenio no hacen apenas otra cosa que citar de las obras más diversas, nos transmiten innumerables fragmentos de comediógrafos, historiadores, pensadores y poetas arcaicos, clásicos y helenísticos cuyo rastro se habría perdido irremediablemente de otro modo.

Así, en el libro xv, uno de los participantes en el diálogo propone a sus interlocutores la discusión sobre la relación entre la delicadeza y la virtud, y encuentra en estos versos la exposición de un criterio según el cual ambos serían indisolubles:

*Pues yo
amo la delicadeza, y a mí de lo brillante
y lo bello me proveyó el deseo del sol...*

El fragmento es atribuido a Safo de Lesbos, a quien Ateneo (o quien habla por boca de Ateneo: poco importa) considera «una mujer auténtica y una poeta». De su sentido encontramos sólo dos observaciones: una, de la que se deduce que la frase que aquí traduzco como «el deseo del sol» es sinónima de ansia de vivir (una lección que respeto, con diferencia de las versiones más frecuentes, que suelen rendir de manera aproximada: «El amor me ha proporcionado el brillo y la belleza del sol»); y otra, de más dudosa certeza, que deja entender que en el texto «lo brillante» significa fama y «lo bello» nada menos que decencia u honorabilidad. Y cuesta trabajo creer que sobre todo el último término pudiera cargarse de ese sentido tan estrecho y pacatamente convencional en un poema de la autora del fragmento 16.

Estos versos reaparecieron a fines del siglo xix, por la vía del hallazgo textual, cuando fue excavado de un vertedero egipcio el llamado «papiro de Oxirrinco». Se trata de un manuscrito muy mutilado que contiene un segmento de una edición crítica de la poesía de Safo compuesta en época romana (la misma que generó a Ateneo de Náucratis), y el fragmento transmitido en *El banquete de los eruditos* está situado al final de un texto que trata sobre las limitaciones físicas que impone la vejez. Edgar Lobel, quien editó el texto en 1925 como el fragmento 58 de Safo, lo fijó como la conclusión de ese ajado poema con el que, en las ediciones publicadas hasta principios del siglo xxi, el lector se encontraba bajo una forma parecida a ésta:

[...] Muchachas, los bellos dones [...] clara lira amante del canto [...] la piel ya la vejez [...] cabellos que negros [...] las rodillas no se sostienen [...] como cervatos [...] mas ¿qué puede hacerse? [...] no es posible estar [...] Aurora de brazos rosados [...] llevando hasta los confines del mundo [...] igualmente lo poseyó [...] compañera [...].

En estos jirones de poesía, cuya propia fragmentariedad potencia el factor alusivo del discurso de un modo que inevitablemente asociamos hoy con ciertas formas poéticas orientales, los corrosivos azares de la transmisión textual han descarnado la integridad textual y estilística del poema original hasta dejarnos sólo esos *gists and piths* que Pound, inspirado por la definición de un estudiante japonés, erigió en ideal estético y formuló en memorable ecuación (*Dichten=condensare*).

Ese ideal se induce a partir de la paradójica constatación de que el defecto en la plenitud literal conduce a una plenitud de sentido más intensa, y tiene una de sus realizaciones más nítidas –junto con el celeberrimo «In a Station of the Metro»– en un poema muy significativamente titulado «Papyrus». Recogido también por Pound en *Personae*, encontramos en él un cuerpo textual reducido a su mínima extensión (apenas seis sílabas repartidas en tres versos «truncos») que se expande, sin embargo, hacia la máxima intensión:

Spring...

Too long...

Gongula...

Una suerte de haiku sáfico, en definitiva, que por la sola enunciación de una estación del año, una referencia temporal y el nombre de una discípula/amante de la poeta convoca una situación poética familiar para cualquier lector atento de Safo: el deseo incumplido del sujeto lírico ante la pérdida del objeto de su amor (y de su poema), que encuentra una sutil resonancia en el arreglo de los elementos naturales en que se ambienta una escena atravesada por los trastornos ocasionados por el transcurso irreversible del tiempo. Guy Davenport, discípulo de Pound y helenista díscolo, fue cómplice de una última complicación del estatuto intertextual de este poema, que lo sacó de ese anárquico departamento de la referencialidad literaria que se comparten el homenaje, la imitación y el plagio y lo dejó caer subrepticamente al interior del corpus sáfico. En efecto, el texto de «Papyrus» aparece incluido en su traducción de la poesía de Safo, reconducido hacia el espacio literario de donde había salido sólo por la vía de una figuración tramada por otro poeta, devuelto a un origen que nunca fue genético y ahora es apenas adoptivo (allí, dentro del conjunto de los demás fragmentos originales, su presencia no resulta, tal como era de esperar, disonante).

Pero para Safo Oriente no es Japón, sino la Lidia vecina de Lesbos, y lo oriental no se resuelve en el imperativo poético de

la condensación de la forma sino, sobre todo, en la *abrosyna*, ese término que, en el fragmento transmitido por Ateneo, he traducido antes por «delicadeza», y que en rigor reúne los múltiples matices del lujo, el refinamiento, la sofisticación, la belleza y la sensualidad, como ha sabido ver Elina Miranda. La *abrosyna*, explica Leslie Kurke en un notable ensayo incluido en *The Cambridge Companion to Archaic Greece*, denota la cualidad que comportan los largos vestidos, los peinados suntuosos, los perfumes especiados y fragantes y los ornamentos dorados promovidos por la moda que llega desde Sardes.

Sin embargo, si entendemos que este nombre puede llegar a calificar el efecto conseguido por esa pátina sutil que en la poesía de Safo enaltece todos los detalles de la realidad (trátese de las estrellas, de una copa de vino o de las hojas del manzano) que son asumidos, y como transfigurados, por su representación; si entendemos que puede designar ese impulso aristocratizante presente en los mayores momentos de su poesía (un impulso que tiene menos que ver con el vínculo con una clase social –aunque su origen, en principio, esté en él y apenas sea concebible fuera del mismo– o con un conjunto de valores morales o políticos que con la tendencia de lo representado hacia un estado de gracia muy particular, que lo vuelve todo a la vez más íntimo y más remoto al lector), entonces podríamos concluir que no hay palabra más apropiada que *abrosyna* para nombrar el carácter más general de la obra de Safo.

Queda por ver, no obstante, qué relación específica puede haber entre este término –y el fragmento que, citado por Ateneo, lo contiene– y el resto del poema del que parecía formar parte en el papiro de Oxirrinco. Cómo explicar, en suma, las asociaciones, complejas y multilaterales, trabadas entre una declaración de amor a la *abrosyna*, una afirmación del anhelo de vida, la realidad de la poesía, los estragos corporales ocasionados por la vejez y el mito de la Aurora y Titono.

Y he aquí que otro hallazgo papirológico, ocurrido tan recientemente como en 2004, vino a restituir mucho de la complejidad original del poema que la transmisión había desbastado hasta ceñir al ideal estilístico poundiano, y a echar una nueva luz sobre la cuestión de su sentido global. Una luz que, lejos de esclarecer su solución, no logró sino agravar el enigma.

El llamado «papiro de Colonia» había sido recuperado de esa suerte de *papier mâché* de la Antigüedad que es el *cartonnage*, un material elaborado a base de reciclaje de lino o –como en este y otros casos de textos recuperados de similar modo– papiro,

que se empleaba, sobre todo, en la confección de artículos funerarios, como máscaras de momias y catafalcos. Éste provenía muy probablemente del oasis de al-Fayum, el sitio que produjo, hace unos dos mil años, una de las más fascinantes manifestaciones pictóricas de la Antigüedad.

Conocido como el Jardín de Egipto, ese estratégico enclave de la ribera izquierda del Nilo acogió durante los dos primeros siglos de nuestra era una importante población de colonos grecorromanos, en cuyas prácticas necrológicas vinieron a sintetizarse el ritual faraónico de la momificación, la técnica griega de la pintura al encausto y el culto romano del retrato funerario. El resultado de tal sincretismo complejo entre tradiciones religiosas y artísticas en principio excluyentes son esas efigies de burgueses orientalizados que siguen cautivando –por su expresividad, por la impresión de «modernidad» que produce su hechura artística, por la aparente inmediatez con que se nos presenta el modelo de la representación– la atención de los visitantes de las salas de arte antiguo de Berlín, Londres, Nueva York o –incluso– La Habana.

Precisamente, un infatigable visitante de museos europeos y americanos, el poeta Yves Bonnefoy, ilustra con uno de estos retratos su evocación de una lectura de infancia en la que un arqueólogo francés en viaje de exploración por un desierto asiático descubría una comunidad de romanos que habían mantenido de forma clandestina el modo de vida del imperio, inmunes a la rotación implacable de fases históricas, ocultos por unas arenas desérticas muy similares a aquellas que conservaron en su interior los poemas de Safo y las pinturas egipcias a la cera. No es gratuito que sea *Retrato de Irene, hija de Silano* la imagen que acompañe la memoria de un relato que trata de la pervivencia milagrosa, a través de milenios, de aquellos signos que, individuales o consuetudinarios, suelen ser de lo más perecedero: el latín vernáculo y militar, la manera de sostener el pliegue de un manto, la exacta moldura de un peinado o la intensidad particular de una mirada. Pero tampoco es casual –digo yo– que esto ocurra en un libro, *L'Arrière-pays*, que Bonnefoy dedica a sus afanes por delimitar ese lugar –lógicamente inexistente e inaccesible– que obra la intersección entre el aquí y el allá, lo durativo y lo eterno.

El papiro de Colonia fue comprado por la Universidad de Colonia a unos anticuarios en 2004 y procesado por los papirologos Michael Gronewald y Robert Daniel, quienes al año siguiente publicaron en el *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* su con-

tenido recuperado: tres poemas en total, de autoridad sáfica los dos primeros y de factura indudablemente alejandrina el tercero.

El texto del segundo poema, según el orden del manuscrito, que proviene de una antología lírica editada en época helenística temprana, está inusualmente bien conservado, y se corresponde con el del poema transmitido, de manera mucho más fragmentaria, por el papiro de Oxirrinco.

Con una variación, eso sí, poco menos que sensacional: no incluye los versos contenidos en *El banquete de los eruditos*.

Porque, aunque no hay nada que indique sin lugar a dudas en el papiro de Oxirrinco que un fragmento sea la continuación del poema que comenzaba en el otro (en ese sentido, la decisión editorial de Lobel fue, es cierto, puramente conjetural), muchos filólogos siguen defendiendo, incluso después de la publicación del papiro de Colonia, esa continuidad. Lo cierto es que no parece haber sido usual en la poesía antigua (lírica, elegíaca o incluso dramática) que la conclusión de un poema ocurriera de forma inmediata después del recurso a un *exemplum* mítico. Antes bien, como sucede con al menos otros dos poemas conservados de Safo (los fragmentos enumerados de forma convencional como 16 y 31), lo esperable es que el *exemplum* fuera seguido de un regreso a la situación con que se inicia el texto y que involucra al sujeto lírico. En este caso, a ese apóstrofe mediante el cual una voz que se dice lacerada por la vejez amonesta a un coro de muchachas.

¿Por qué, entonces, esta diferencia tan aparatosa entre dos versiones de un mismo poema? Muchas y encontradas respuestas, a esta y otras muchas cuestiones suscitadas por la aparición del nuevo manuscrito, se han aventurado desde innumerables artículos y ponencias aparecidos en revistas académicas, medios periodísticos y simposios, sobre todo, desde el ámbito anglosajón. Un excelente epítome de este debate puede encontrarse en un volumen compilado en 2011 por el Centro de Estudios Helénicos de la Universidad de Harvard, que lleva el afortunado título de *The New Sappho on Old Age*¹ (y el mucho menos imprevisible subtítulo *Textual and Philosophical Issues*).

De entre las hipótesis enunciadas, una que me parece, en particular, interesante es aquella que fundamenta tanto la pertenencia del fragmento sobre la *abrosyna* al «Poema de Titono» en el papiro de Oxirrinco como su ausencia en el de Colonia. La esgrime, con brillantez, Deborah Boedeker, quien se inspira en los estudios sobre poesía oral que revolucionaron, desde principios del siglo xx, la visión con que de manera tradicional se habían

considerado los poemas homéricos y los cantares de gesta medievales: la divergencia es, según esa perspectiva, un rasgo integral, y no accidental, de un tipo de poesía épica que se compone por vía básicamente oral, porque el texto se constituye en el mismo acto de su recitación. Algo equivalente ocurriría con una poesía (la lírica) que, sin bien es «de autor» –es decir: se mantiene sujeta a un régimen de autoridad bien definido, en este caso referido al individuo históricamente verificable, Safo de Lesbos–, se transmite mediante ejecuciones orales que también imprimen una marca importante sobre su configuración textual.

La pretensión de encontrar, por debajo de toda la variable pluralidad que caracteriza a la tradición manuscrita de la literatura arcaica, un texto original del que se derivarían sucesivas versiones más o menos corruptas respondería a una ficción urdida por filólogos modernos, pues a la naturaleza de esa poesía le pertenecerían, en cambio, la fluidez, la inestabilidad y la multiformidad, y le sería extraña nuestra concepción de texto «inmóvil». Ambas versiones del «Poema de Titono», en conclusión, la «larga» y la «corta», serían legítimas, pues cada una obedecería a una circunstancia de representación distinta y, probablemente, a distintos contextos de audición. *Se non è vero, è ben trovato*.

Sea como fuere, es innegable que la divergencia de finales supone un problema filológico difícil e interesante, como también lo supone el hecho de que el texto de la mitad de los dos primeros dísticos, ilegible en ambos manuscritos, deba ser restituido por conjetura del editor. Esta laguna es particularmente relevante para el sentido del primer dístico, pues las distintas lecciones propuestas –que podemos reducir esencialmente a dos, cada una de las cuales puede comprender a su vez variantes más o menos importantes– difieren en un punto crucial para la interpretación global del poema: en la una² la voz lírica afirma su perseverancia en el cultivo de los dones de las musas *a pesar de* la debilidad corporal alcanzada con la vejez, mientras que en la otra³ presenta su renuncia al cultivo de los dones de las musas *a causa de* la debilidad corporal alcanzada con la vejez. En el primer caso, pues, la oposición en que toma consistencia el significado de los versos se establece entre las actividades del canto y de la danza; en el segundo, entre la *persona* envejecida que enuncia el poema y las jóvenes que cantan y bailan.

Creo que hay suficientes razones –textuales y hermenéuticas– que apoyan tanto una opción como la otra: debemos conformarnos, por tanto, con la conciencia de que no contamos con nada más inapelable que con conjeturas bien fundadas. Pero creo

también que la jurisdicción de disciplinas tan rigurosas y arduas como la papirología y la paleografía termina ante el límite que marca una comprensión deficiente del tipo específico de verdad que puede comunicar el mito.

Que el sentido del poema se verá modificado según dónde se localice su conclusión y cuál lección sea la que defina su comienzo es evidente de por sí; donde puede radicar el equívoco es en la manera en que suele explicarse la naturaleza, y el verdadero alcance, de esa modificación de sentido. ¿La inclusión del fragmento acerca de la *abrosyna* lo convierte de forma automática en un poema optimista? ¿Que concluya justo después del recurso al *exemplum* de Titono lo hace un poema pesimista? Y es que es en estos términos sobrecogedoramente apodícticos y reductores como suele plantearse la cuestión.

Cuando no se incurre de manera abierta en el error de procurar una conciliación a todo precio forzando una interpretación «optimista» del *exemplum* mítico: el relato de la Aurora y Titono vendría a funcionar como el emblema de la inmortalidad de la poesía frente a la mortalidad del sujeto humano que la crea (algo así como la versión sáfica del horaciano *exegi monumentum aere perennius*). Por aquello de que Titono, en el *Himno a Afrodita* –un texto, con probabilidad, contemporáneo de Safo–, es incapaz de guardar silencio mientras envejece sin pausa y sin término.

Eso que fluye ininterrumpidamente por boca de Titono, y que suele traducirse en este contexto con el sentido de voz articulada, es designado por *phōnē*, un término griego que puede significar también simple ruido (el que producen, por ejemplo, una batalla o un animal). O sea que no podría asegurarse sin ningún lugar a dudas que, en esta otra versión literaria del mito, Titono emita un discurso coherente en vez de un simple sonido no significativo. Pero, incluso si se admite la primera alternativa, resulta altamente improbable que pueda calificarse de feliz el caso de quien, sometido a un proceso perpetuo de envejecimiento (y a la parálisis total), termina siendo repudiado y confinado por una esposa divina en la que había sido su habitación nupcial. El propio Ateneo, un autor poco entregado a la sutileza, reproduce un chiste que considera más sabio a un tal Melantio, glotón notorio, por haber deseado para sí el cuello de una grulla –cosa que le asegurara dilatar en el tiempo los placeres de la deglución– que Titono cuando solicitó el don de la inmortalidad.

También es cierto que otra versión del mito concluye con la metamorfosis de Titono en cigarra. Sólo que, en primer lugar,

resulta difícil que esa versión estuviera difundida lo suficiente –si es que existía ya– en época de Safo; en segundo, también el relato de la metamorfosis podría ser entendido no como la consumación de la perennidad de la palabra poética (aunque así fuera entendido en época helenística), sino como el descenso hacia el umbral inferior de lo no humano. Si es que el tránsito de la humanidad a la animalidad deviene en este caso ocasión de felicidad, no lo será precisamente porque el individuo Titono sobreviva en alguna forma de inmortalidad: el caso opuesto, pero paralelo, sería el ofrecimiento que la ninfa Calipso hace a Odiseo de la divinidad, al que Jean-Pierre Vernant ha dedicado páginas de admirable inteligencia. El rechazo de Odiseo está dado, en realidad, porque el ascenso al estatuto divino representaría perder, con su humanidad, no sólo su exposición al sufrimiento y la muerte, sino también su identidad individual, en cuya afirmación un héroe homérico –aun cuando obedezca, como Odiseo, a un heroísmo crepuscular y un tanto desleído por nuevos aires de ciudad– alcanza su más alta razón de ser. Titono, en cambio, cumplida su metamorfosis, se habría despojado de su sino doloroso al diluirse su individualidad en la fundación de un nuevo género animal. El hombre se define –esta premisa es compartida por el epíteto homérico y la antropología contemporánea– por su capacidad de articular su voz en discurso. Y el canto de la cigarra no es poesía, porque precede a la palabra humana, en la misma medida en que la emisión senil de ruido insignificante la sucede.

Por peregrino que resulte considerar que el *exemplum* de Titono consigue infundir un tono de optimismo en el poema de Safo, sigue siendo insuficiente hablar, simple y llanamente, de pesimismo. El amor de la *abrosyna* excita, es cierto, el deseo por la vida, pues hace manifiesto y acentúa lo que haya en ella de más excelente y «brillante»; pero esto no debe malinterpretarse en el sentido (tan familiar para la artificialmente exagerada beatería de la predicación que hoy invade la comunicación social) de que solapa todo lo que de sufrimiento o desgracia viene también de manera necesaria incluido en el lote de una existencia humana. El potencial transfigurador comprendido en la *abrosyna* no tiene que ver con el ocultamiento hipócrita de lo que se erige como una áspera necesidad, por dolorosas o aniquiladoras que sean sus consecuencias para el individuo: la vejez está ahí, en toda su devastadora e irrefutable factualidad, como una potencia demoníaca que, absolutamente exterior al individuo, lo arrebató; entre tanto, la muerte se aproxima «sin parar un punto».

Antes al contrario, el consuelo que pueden impartir el recurso al mito y el cultivo de lo musical (el consuelo que imparte, en suma, la poesía de Safo, en este y en otros de sus poemas mayores) se deriva de una contemplación sin edulcoraciones de los nudos ciegos que obturan la trama del destino humano. Sin edulcoraciones, pero también sin sentimentalismos: como suele ocurrir en otras cimas de la literatura y el pensamiento griegos (señaladamente, en la tragedia de Sófocles y en la metafísica moral de los estoicos), la contemplación del dolor del individuo no pasa por un patetismo demagógico o plañidero, sino por una radical afirmación de lo individual en la universalidad del mito o de la idea. Eso que hoy, cuando parece haberse cumplido la muerte de los dioses (y de Dios mismo), cuando apenas puede concebirse una trascendencia que no se agote en lo trascendental –es decir: en los engranajes de la razón inmanente–, sólo es experimentable en el espacio abierto por ese esquivo país ulterior intuido por Bonnefoy, invisible para las coordenadas de la geografía y para las cartografías del pensamiento conceptual, donde la entidad empírica y efímera del yo se diluye en la permanencia inteligible del arquetipo.

POEMA DE TITONO

Vosotras, muchachas, en los bellos dones de las musas, de senos
[de violeta,
haréis bien en ocuparos, y en la clara lira, amante del canto;

pues a mí la piel, que en otro tiempo (antes) tuve tierna, ya la vejez
la ha invadido, y blancos se han vuelto mis cabellos, de negros
[que fueron.

Grave se me ha vuelto el ánimo. Y no pueden sostenerse mis
[rodillas,
que en otro tiempo fueron ágiles en la danza, como cervatillos.

Todo eso me inspira densos gemidos. Pero ¿qué podría hacerse?
Para quien es humano estar sin envejecer no es una opción.

Que ya una vez a Titono, según se cuenta, Aurora, de brazos rosados,
por amor llevó consigo⁴ hasta los confines de la Tierra

cuando era bello y joven, pero igual lo poseyó
al cabo de un tiempo la canosa vejez, aun cuando tuviera inmortal
[compañera.

ὔμμες πεδὰ Μοῖσαν ἰοκόλπων κάλα δῶρα, παῖδες,
σπουδάσδετε καὶ τὰν φιλάοιδον λιγύραν χελύνναν·

ἔμοι δ' ἄπαλον πρὶν ποτ' ἔοντα χροῖα γῆρας ἦδη
ἐπέλλαβε, λεῦκαι δ' ἐγένοντο τρίχες ἐκ μελαίναν·

βάρυς δέ μ' ὁ θυμός πεπόηται, γόνα δ' οὐ φέροισι,
τὰ δὴ ποτα λαίψηρ' ἔον ὄρχησθ' ἴσα νεβρίοισι.

τὰ μὲν στεχανίσδω θαμέως· ἀλλὰ τί κεν ποείην;
ἀγήραον ἄνθρωπον ἔοντ' οὐ δύνατον γένεσθαι.

καὶ γάρ ποτα Τίθωνον ἔφαντο βροδόπαχυν Αὔων
ἔρωι φ αθειςαν βάμεν' εἰς ἔσχατα γᾶς φέροισαν,

ἔοντα κάλον καὶ νέον, ἀλλ' αὐτὸν ὕμωσ ἔμαρψε
χρόνῳ πόλιον γῆρας, ἔχοντ' ἀθανάταν ἄκοιτιν.

NOTAS

¹ Íntegramente disponible *online* en el enlace <<http://chs.harvard.edu/wa/pageR?tn=ArticleWrapper&bdc=12&mn=3534>>.

² Según la primera propuesta de restitución del texto, por Gronewald y Daniel: «Recibo, muchachas, estos bellos dones de las musas, de senos de violeta, / cuando tomo la clara lira, amante del canto».

³ Este texto, restituido por West, es el que ha terminado por imponerse en la mayoría de ediciones y traducciones: «Vo-

sotras, muchachas, en los bellos dones de las musas, de senos de violeta, / haréis bien en ocuparos, y en la clara lira, amante del canto».

⁴ Esta primera mitad del verso es de lectura dudosa en el papiro. Ya que me parece preferible pecar por defecto antes que por exceso sigo aquí la lección, más conservadora, de West (que opta por admitir una laguna de algunas sílabas) por encima de las restituciones (si más osadas, a mi juicio no del todo convincentes) que han propuesto Gronewald y Daniel o Magnani.



► Bibliotheca Alexandrina, Alejandría, Egipto. Snøhetta, 2002



Vicente Molina Foix:

El joven sin alma. Novela romántica

Anagrama, Barcelona, 2017

368 páginas, 20.90 €



La nueva modalidad de la novela iniciática

Por JUAN ÁNGEL JURISTO

No es casual que en apenas unos meses hayamos asistido a la publicación de tres novelas, muy distintas entre sí, que podrían ser calificadas de narraciones de iniciación, siguiendo las pautas marcadas por la *bildungsroman* centroeuropea y que tuvo en Friedrich Schiller su teórico más pertinaz. Se trata de *Literatura universal*, de Sabino Méndez; *Entusiasmo*, de Pablo d'Ors, y esta *El joven sin alma*, de Vicente Molina Foix, subtitulada con pleno acierto *Novela romántica*. Son narraciones, ya dije, que siguen con absoluta fidelidad el canon de la *bildungsroman*, algo muy usual, pues desde *Las desventuras del joven Werther* goethiano a *El tirachinas*, de Ernst Jünger, pasando por *Las tribulaciones del estudiante Törless*, de Robert Musil, o *Tonio Kröger*, de

Thomas Mann, por poner ejemplos señeros, las características inherentes al género no se habían movido apenas de las bases schillerianas en casi un siglo. En nuestra literatura no abundan los ejemplos del género, pero hay que decir que, en cierto sentido, la lección de *Le grand Meaulnes*, de Alain-Fournier, la gran aportación francesa al género a principios del siglo xx, en realidad una increíble novela de amor adolescente con ribetes esotéricos, tuvo su correspondencia en *La vida nueva de Pedrito de Andía*, de Rafael Sánchez Mazas, aunque poco más, y que las escasas que se pueden citar no están a la altura de la correspondiente de Sánchez Mazas, que tampoco brilla con especial luz, a no ser la de la rareza. Por eso resulta pertinente resaltar este fe-

nómeno que sigue las pautas marcadas por el género, si bien vistas desde el recuerdo y la revisión de una vida joven contada desde la madurez. Esta profusión de novelas de ese jaez en tan poco espacio de tiempo se produce, además, después de unos años en que autores como Marcos Giralt Torrente, Sergio del Molino, Fernando Marías... han publicado novelas en que la familia era el *leitmotiv* de las mismas, en especial, el papel del padre o el de un abuelo de corte republicano, desaparecido en la guerra, con visos de héroe oscuro y legendario para la familia y, de manera especial, para el narrador, que no lo conoció. Estas cuestiones no pertenecen al ámbito exclusivamente estético, pero sí son pertinentes para rastrear trazos sociológicos en una literatura, la de hoy día, que renueva temas cada poco tiempo.

Así, el que ahora nos ocupa y que se restringe a un tiempo determinado, el de los años sesenta y setenta del pasado siglo, que son los años de adolescencia o juventud de los tres autores a los que nos hemos referido antes, y cuyas novelas, si no autobiográficas plenamente, sí participan de forma clara de experiencias vividas por ellos mismos en sus años de formación. Las correspondientes de Sabino Méndez y de Vicente Molina Foix rastrean territorios muy concretos de los años sesenta y de los de la Transición, en lugares geográficos muy reconocibles y con acompañamiento de fondo musical propio de aquellos años; de hecho, la novela de Méndez, que fue componente del grupo Loquillo y los Trogloditas, resulta ser un recordatorio de anécdotas musicales ensambladas con multitud de citas literarias inspiradas en *Pálido fuego*, de Nabokov. Por su parte, *Entusiasmo*, de Pablo D'Ors, es narración más abstracta, de

un corte posmoderno muy acentuado y que responde a la fórmula de la *bildungsgroman* tal como la llevó a cabo Novalis en *Enrique de Ofterdingen*: un cúmulo de signos que, según va avanzando la novela, adquieren todo su significado. *El joven sin alma*, de cierta complejidad estructural, algo muy usual en el autor, es, probablemente, la más ajustada al canon. No en vano se subtítulo *Novela romántica*.

Vicente Molina Foix (Elche, 1946) se ha caracterizado siempre como autor de gran versatilidad que cultiva diversos géneros, desde la novela al cine, pasando por el teatro y la traducción, aún recuerdo el buen gusto que me dejó la lectura de su versión del *Hamlet*, de Shakespeare, y su tendencia a expresar complejidades estructurales en sus obras (en *El invitado amargo*, por ejemplo, divide la obra en dos partes, una escrita por él y otra por el poeta Luis Cremades, donde se cuentan las experiencias amorosas que ambos mantuvieron desde 1981, y de tal modo que hubo críticos, en su momento, que llegaron a calificarla de género indefinido: ¿memorias, novela, crónica?), característica que creo está muy ligada a su experiencia en el cine, tanto como guionista, crítico o director; realizó en 2001 *Sagitario*, con Ángela Molina y Eusebio Poncela y, más tarde, en 2009, *El dios de madera*, que interpretó Marisa Paredes. Tamaña versatilidad lo ha llevado a tratar con géneros dispares, desde la novela al teatro, ejerciendo incluso como libretista de la ópera de Luis de Pablo *El viajero indiscreto*, lo que hace de él un autor que es propenso a tratar argumentos poco usuales y que muchos han calificado como muy originales. Si a eso añadimos su fuerte inclinación a utilizar la palabra justa, no olvidemos que Molina Foix comenzó su ca-

rera literaria como poeta y fue incluido en la célebre *Nueve novísimos*, de Josep María Castellet, en 1970, justo el mismo año en que publica su primera novela, *Museo provincial de los horrores*, entendemos ciertas claves para enfrentarnos a una de las obras más originales de la literatura española de los últimos años, una obra, además, larga, ya que, amén de sus once novelas, hay que añadir sus ensayos, algunos de los más acertados, ¿cómo no?, sobre cine; su obra poética, escasa pero bien representada; sus dos libros de cuentos; sus tres obras de teatro, *Don Juan último* es obra que sigue teniendo un altísimo interés, y sus dos películas ya mencionadas, *Sagitario* y *El dios de madera*.

El joven sin alma pertenece, junto con sus dos últimas novelas publicadas, *El abrecartas* y *El invitado amargo*, a lo que el autor ha denominado «novelas documentales», esto es, narraciones donde se tratan imaginarias tramas con personajes y situaciones reales. Así, por el libro van desfilar figuras como Cela, por ejemplo, o Néstor Almendros, que recomienda al protagonista, escritor en ciernes, que lea la obra de Bernard Malamud y James Purdy, y que le presenta, en Barcelona, a Ramón y a Ana María, hermana de éste, una mujer con un aire a lo Françoise Sagan. Ramón lo inicia en el sexo y vale la pena citar el pasaje por motivos varios, desde luego, por ejemplarizar el estilo de alto vuelo de Molina Foix, pero también por el modo en que es tratada la sexualidad, muy acertada y rara de hallar en nuestra literatura, que navega a medio camino entre lo cursi o lo porno:

«Yo soy homosexual.

»Era la segunda vez en seis meses que alguien superficialmente conocido me lo decía, y la frase me pareció esta vez un pro-

toloco más que una toma de postura. Me sentí obligado a responder, aunque no pudiera corresponderle en sus términos.

»No me importa.

»Y para despejar la idea de menosprecio, me levanté de la silla y me acerqué hasta el camastro, para darle una cercanía, si no podía darle calor humano. Ramón se levantó a recibirme como un terrateniente campechano, sin los pantalones puestos.

»Violentamente me acorralla / esta pasión de soledad / que los cuerpos jóvenes tala / y quema luego en un solo haz.

»Nunca había pensado en los jóvenes con deseo, pero, mientras me dejaba besar con temblor, aparecieron, en un encadenado de las imágenes descartadas de la película de mi memoria, el miembro ágil y coriáceo de Riquelme, la trompa levantisca de los elefantes, la erupción de la piedra pómez del andaluz marino».

Y, aunque se hallen en la novela escenas de pura invención, lo que predomina en el libro es la descripción real de tiempos, experiencias y paisajes que enmarcan al protagonista del libro, de nombre Vicente, y que puede ser en ocasiones el autor mismo. Eso sí, desdoblado en mirada de hombre mayor que observa al niño que se llama igual que él y que incluso podría llegar a ser él. Resulta curioso comprobar cómo tanto en esta novela como en *Entusiasmo*, de Pablo d'Ors, el protagonista es trasunto del autor, pero no siempre es el autor mismo, y que esa parte de juego, en apariencia gratuito, entre ficción y realidad es propia de la óptica posmoderna. Acordémonos del juego especular de Kinbote en *Pálido fuego*. Ese deseo proteico de metamorfosis pertenece a la multiplicidad de personas que anidan en uno mismo, al modo del laberinto de imágenes deformantes de la es-

cena del carrusel en *La dama de Shanghái*, de Orson Welles.

Ni que decir tiene que la novela, por otra parte, es sugerencia enorme y reconocible para una generación que ronda ahora los setenta años. Creo que la parte del libro que describe paisajes y gentes que identifican a esa generación es la más agradecida para los lectores, aunque no siempre sea la mejor de la novela. Vicente nos lleva a Alicante, a Barcelona, a Madrid, a Lisboa, claro está, a París, a la pasión por el cine, tan común a esa generación a la que nos referimos; a que don Camilo José Cela le firme un ejemplar de uno de sus libros, escena llena de gracia, donde le dicta prácticamente más que le aconseja acciones perfectas para llegar a ser escritor; el descubrimiento del amor por parte de Ramón y el de su homosexualidad; el de las lecturas de *Film Ideal*, de nuevo el cine, esta vez enmarcado el recuerdo por la fotografía de Claudia Cardinale de la película *El Gatopardo*, de Luchino Visconti; el del círculo obligado de jóvenes poetas, Leopoldo, Pedro, Guillermo, reconocibles todos ellos incluso sin sus apellidos, y que formarán la hornada de los novísimos, en afortunada expresión de Castellet, de rotundos comienzos e inciertos destinos; en fin, la crónica de unos años mitificados, pero que en el libro de Molina Foix están tratados con un fin de serena objetividad: «Yo contemplo a mi vez a la Fama y descreo de ella mientras la busco. La necesito. No por glo-

ria o dinero. La necesito para llenar el hueco que la vida anterior ha dejado abierto en mí. Quiero ser contado».

De eso se trata en el fondo, de querer ser contado, de una manera u otra, a través de las desgracias wertherianas, del dolor del estudiante Törless o del destino del joven Tonio... o de las experiencias más acomodadas; los tiempos son otros, del Vicente de esta novela de Molina Foix, donde está ausente, algo para celebrar, el morbo sentimental a que tan proclive es el género. Vicente Molina Foix ha escrito una muy bella novela de iniciación, dentro de un momento donde parece que se renueva un cierto espíritu de introspección de ciertos autores en su propio pasado, que no ocultan bajo personajes ficticios lo que de autobiográfico hay en ello. Hemos pasado del recuento del pasado familiar, ya dije, en obras como las últimas entregas de Sergio del Molino, Fernando Marías o Luis Landero, un ajuste de cuentas, en definitiva, con la memoria de la tribu, a indagar en la propia vida de uno, a intentar otorgar luz a un pasado que se muestra muchas veces opaco, y esta indagación adopta la forma de la novela iniciática, que en sus orígenes se suponía creada para elevar al individuo a través del ejemplo de una progresión espiritual y que, en estos momentos, donde la elevación espiritual no está tan clara, busca luz, no como ejemplo, sino como ahondamiento en una verdad particular, individualísima.

Sheila Fitzpatrick:

El equipo de Stalin. Los años más peligrosos de la Rusia soviética, de Lenin a Jrushchov

Traducción de Gonzalo García

Crítica, Barcelona, 2016

512 páginas, 26.90 € (ebook 12.99 €)



Más allá del mito

Por JOSÉ ANTONIO GARCÍA SIMÓN

«El primer deber del historiador es intentar que la realidad tenga sentido, lo que exige criterios distintos a los de la fiscalía o la defensa», reza Sheila Fitzpatrick en la introducción de su libro *El equipo de Stalin*. Acotar, pues, el juicio moral, privilegiando el análisis político –o, dicho de otro modo, sacar los hechos del limbo teológico y resituarlos en la contingencia histórica–. Éste es el reto que se plantea la historiadora australiana al devolver la figura de Stalin (encarnación del mal en el siglo pasado) al fragor de la vida política.

Un desafío que se plantea en dos planos. El primero, que aparece por intermitencias y sustenta la coherencia del conjunto, atiene a la figura misma del georgiano. Trotski acuñó de éste una imagen que

duró décadas: personaje secundario, simple criatura de la maquinaria del partido –fue justamente su escasa dimensión política el factor determinante en su ascenso a la cima del poder soviético, aupado por la burocracia–. Error de apreciación en el que no sólo incurriría Trotski, sino el resto de sus contrincantes en la dura lucha de facciones que siguió a la muerte de Lenin. Lejos de encallarse en la formación intelectual deficiente que lo caracterizó en su juventud, Stalin mostró siempre un extraordinario afán de superación: «Se ha calculado que leía por norma quinientas páginas al día, sobre historia, sociología, economía, literatura rusa (clásica y contemporánea) y también asuntos de actualidad. Seguía la prensa en ruso (tanto la local como la de los

emigrados) e hizo traducir publicaciones importantes de lenguas europeas. Acudía a menudo a la ópera y al teatro». Aunque no procediera de la élite intelectual cosmopolita y políglota, como Lenin o Trotski, sí conjugaba inteligencia y cultura. Y, además, según sus allegados, talento, iniciativa y claridad de miras.

El otro plano de esta actualización de la figura del *padre de los pueblos* lo constituye el objeto explícito del libro: desmontar el mito del dictador todopoderoso. «Durante mucho tiempo, los estudios sobre Stalin se centraron en el hombre solitario, haciendo hincapié en su carisma, en el culto a su figura y en su omnipotencia», pero, con la apertura de los archivos en la década de 1990, salen a relucir mecanismos antes desconocidos de la política bajo el estalinismo. Y entre ellos destaca el «equipo de Stalin». A diferencia de Hitler y Mussolini, el mandatario soviético gobernaba con el respaldo «de un grupo de figuras poderosas, que no sólo le prestaban lealtad, sino que actuaban como un equipo» —que distaba de ser un simple séquito, poseían de por sí peso político real—. Una cuadrilla que a lo largo de treinta años conocería diversos cambios —algunos desaparecían en las purgas de la década de 1930 mientras otros eran reclutados en ese mismo periodo—, pero en la que persistiría un núcleo —Mólotov, Kaganóvich, Mikoyán y Voroshílov— hasta la muerte de Stalin.

Básicamente, el grupo emerge en los años veinte, interviniendo en la lucha de facciones en la cúpula del partido. Por lo general, sus miembros compartían con Stalin orígenes modestos y el no haber conocido el exilio europeo a la par de la élite bolchevique de antes de la revolución. Además, manejaban con destreza el en-

granaje burocrático: Mólotov, Kaganóvich, Kúibyshev, Rudzutak, Andréyev «fueron secretarios del partido en algún momento de la primera mitad de la década de 1920». Luego pasarían a integrar sistemáticamente el Politburó, órgano supremo del partido —una condición necesaria (aunque no suficiente) para la inclusión en el equipo—.

Esta trayectoria común cimentó la solidaridad del grupo y, hasta las purgas de los años treinta, un ambiente de franca camaradería definía sus relaciones. Algo que también se reflejaba en su funcionamiento. Stalin oficiaba de *primus inter pares*, pero nunca tomaba decisiones clave sin el respaldo de los demás. Con ese espíritu lograron imponerse a los bandos contrincantes en la pugna por el poder: la oposición de izquierda (Trotski), la de derecha (Bujarin) o los tenores del partido (por ejemplo, Zinóviev y Kámenev). La estrategia de Stalin (que era la del equipo) a la hora de lidiar con sus enemigos consistía en ir «socavando su posición paso a paso, en vez de liquidarlos de un solo golpe». La «dosificación» fue el nombre que le atribuyera Bujarin —otro *dosificado* de los juicios de Moscú—. Y una variante de este método le servía a Stalin para mantener el liderazgo del grupo, reuniendo a un círculo aún más selecto que no comprendía a todos los miembros del Politburó. «La lista de los “miembros” de ese bando iba cambiando porque, en lo esencial, era un mecanismo por el que Stalin ejercía el control sobre sus socios mediante el poder de la exclusión/inclusión». Por lo tanto, la posición de fuerza, en un espacio de tiempo determinado, de algún miembro del Politburó podía juzgarse según su inclusión o no en dicho círculo, que variaba a su vez en número: los Siete, los Cinco, etcétera.

No era, sin embargo, la etapa de la lucha de facciones la que los asociados consideraban como el periodo fundacional (o épico), sino más bien los primeros años treinta en que la colectivización de las tierras y la industrialización constituyeron el eje de la política económica soviética. Este lapso puede ser interpretado justamente como una condensación del estalinismo: la mezcla de paranoia (que veía en la insuficiencia de las cosechas el sabotaje tramado por los campesinos) y de voluntarismo (en que la ausencia de los incentivos de mercado y las resultantes carencias del sistema productivo se suplían a base de dictados draconianos), impulsada por la violencia del Estado (heredada del zarismo y atizada por la falta de contrapoderes). Pero el saldo trágico de tal empeño —deportaciones masivas, hambruna, más de un millón de muertos— se diluía, a ojos de la dirigencia, ante la pujanza industrial del país: «Nuevas siderúrgicas, altos hornos, plantas de fabricación de tractores y centrales de energía».

Una euforia, no obstante, de corta duración. En 1934 el asesinato de Serguéi Kírov, uno de los miembros del equipo más allegados a Stalin, será el detonante de las grandes purgas, cuya escenificación trágica (los acusados autoinculpándose) se daría en los juicios de Moscú. «Hasta este punto, se había respetado el tabú que impedía matar a los opositores derrotados dentro del partido». Un punto de inflexión que suponía el hundimiento de los estamentos del Estado en el pozo ciego del terror. El «setenta por ciento de los miembros y candidatos del Comité Central elegidos de 1934» acabó fusilado —e igual suerte corrieron más de seiscientos cincuenta mil personas—. A lo que habría que agregar dos millones de detenidos. La espiral llegó a tal

extremo que el propio jefe de la policía secreta, Nikolái Yezhov, fue a su vez sometido a la «dosificación», varios miembros del equipo fueron ejecutados y no hubo entre ellos hombre que no sufriera en su entorno más cercano (amigos, familiares) estragos considerables —el más dañado, Stalin, quien debía someterse, al igual que sus colaboradores, a un estricto código revolucionario—: «Subordinar los intereses personales a los intereses de la revolución»; algo que se traducía en una norma tácita respetada por todos: no intervenir en defensa de los suyos. Un detalle curioso que demuestra que el terror seguía (hasta cierto punto) rumbos imprevisibles era la existencia, en manos de la policía secreta, de un dossier sobre el propio Stalin. Sin embargo, se cumplió el objetivo de las purgas: barrer los residuos de oposición y afianzar la autoridad de Stalin.

El comienzo de la guerra le permitirá al equipo recuperar protagonismo y espacios de poder —Stalin, abatido en un inicio por sus errores de previsión respecto a las maniobras bélicas de los alemanes, dejó en manos de las principales figuras de la camarilla por aquel entonces (Beria, Malenkov, Mikoyán, Mólotov) la conducción de los primeros pasos en la reorganización de la defensa nacional—. No es azar que fuera Mólotov quien lanzara el primer mensaje de radio a la nación. Así pues, en los años de guerra volvió el modelo de «liderazgo colectivo» que al inicio de la década anterior «coexistía con la dictadura *de facto* de Stalin». Y fue (hasta la muerte del georgiano) la modalidad que prevaleció. Aunque tras la guerra Stalin se empeñara en oficiar de mandamás, alentando —mediante su viejo método de exclusión/inclusión— las rivalidades en el grupo.

El liderazgo colectivo no sólo sobrevivió a la muerte de Stalin, sino que con rapidez dio paso a toda una serie de medidas que consideraba indispensables (y que tenían en Stalin su opositor principal): reducción del gulag, rebajar las cargas aplicadas al campesinado, aminorar el nivel de la represión, dar marcha atrás a la rusificación de las repúblicas no rusas, etcétera. El único que intentara saltarse el pacto de colegialidad, Beria, fue de manera fulminante aniquilado en 1953 –servía, además, de chivo expiatorio por los horrores del estalinismo, al haber asumido la dirección de la policía secreta en los últimos quince años–. Aun así, los conflictos internos se resolverían en adelante con la simple destitución del cargo –como fuera el caso de Kaganóvich, Malenkov y Mólotov en 1957–. Finalmente, en 1964, con el reemplazo de Jrushchov por Brézhnev, se cierra el ciclo del equipo de Stalin.

El libro de Fitzpatrick posee la virtud de focalizarse en el núcleo duro de las altas esferas de la política soviética, aportando así nuevas luces sobre el modo de funcionamiento del Politburó, de las interacciones entre sus integrantes, a la vez que traza el perfil de Stalin, y los resortes y límites de su poderío, desde otra perspectiva. Ahora bien, al no relacionarse estas miras en un marco más amplio, el estudio queda trunco. Y es que el auge y la persistencia del liderazgo de Stalin y su equipo no se entienden, así como las confluencias y disensiones en su seno, si no se lo sitúa, al menos, en tres planos indisociables: ideológico, institucional, sociopolítico. Quizá la abundante bibliografía sobre las luchas de faccio-

nes en el partido bolchevique después de la muerte de Lenin haya pesado en la decisión de la autora de no detenerse en ello. Pero, al pasar por alto los detalles de este enfrentamiento, la actuación del equipo se vuelve hermética: ¿por qué atacar primero a Trotski para luego aplicar un símil de sus políticas?, ¿qué implicaban las distintas partes en pugna como modelo de implementación del Estado?, ¿había elementos que hicieran que la alternativa de Stalin fuera la más factible? Lo cual nos conduce directamente a la cuestión institucional. En primer lugar, respecto a los miembros del equipo: si, como señala Fitzpatrick, tenían una «entidad política», ¿en qué redes de patrocinio, bases burocráticas o del partido reposaba ese peso? Y ¿cómo las relaciones de fuerza entre las diferentes instituciones del Estado o bien entre las distintas líneas del partido determinaban la caída en desgracia (o no) de los afiliados del equipo? ¿De qué modo funcionaba la división entre el partido y el Estado, el Politburó y el Gobierno? Pese a su fuerte imbricación, no menos real era la autonomía de la que éstos disponían. Por último, ¿en qué sectores de la sociedad se apoyaban las facciones en pugna o bien las políticas de Estado? Tal respuesta nos permitiría entender qué determinara el lanzamiento de las grandes purgas, por qué en ese momento y no antes. O bien cómo se pudo llevar a cabo una industrialización exitosa a la par de la tremebunda colectivización. Sin duda, el estudio de Fitzpatrick despoja a Stalin del estigma teológico (el mal por antonomasia), pero no lo inscribe (o tan sólo a medias) en el espejo de la política.

Adolfo Salazar:

Cuba y las músicas negras

Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2017

273 páginas, 18.90 €

Alejo Carpentier:

Temas de la lira y del bongó

Fondo de Cultura Económica, Ciudad

de México, 2016

672 páginas, 13.00 €



¡Cómo debe sonar la manigua antillana!

Por ANTONIO JOSÉ PONTE

El musicólogo Adolfo Salazar (Madrid, 1890-Ciudad de México, 1958) llega a La Habana en mayo de 1930, invitado como conferencista, y parece desembarcar, no en el puerto, sino en las Fritas de Mariano. Es allí donde encuentra la verdadera Cuba. Allí y en el pequeño pueblo de Caimito de Guayabal. Celebra en sus artículos y conferencias de *Cuba y las músicas negras* el encanto de las calles de La Habana, considera el Prado habanero uno de los paseos más admirables del mundo, halla imponente al flamante Capitolio, pero estima que la ciudad posee «la arquitectura burguesa más horrible del mundo».

Alejándose de ella, su mayor felicidad está en ir por la carretera Central en un carro donde se aprietan amigas y amigos –Federico García Lorca, entre ellos–, rumbo al campo o el mar, «un mar que parecía a punto de evaporación en aquel calor denso, asfixiante». O cruzar la ciudad nocturna como una flecha hasta las Fritas de Mariano, donde escuchar a los soneros.

García Lorca publicará en unas semanas su «Son de negros en Cuba», que promete ir a Santiago en un coche de agua negra. Salazar afirma que «la raza oscura» tiene ya su poeta en Nicolás Guillén y sus músicos, en los soneros y en compositores como

Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla (a quien conoció en Madrid el año antes), Gilberto Valdés y el vasco residente en Cuba Pedro Sanjuán.

Fernando Ortiz, quien le ha extendido invitación para unas conferencias, le permite consultar su estudio aún inédito sobre los instrumentos de percusión. Un veinteañero Alejo Carpentier es el principal defensor de Roldán y García Caturla y Sanjuán en periódicos y revistas y conciertos. La Habana cuenta con la Sociedad Pro Arte Musical y la Asociación de Música Contemporánea, con una revista como *Musicalia* («Un imposible para los españoles», reconoce él) y con dos orquestas rivales: la Sinfónica, que dirige Gonzalo Roig, y la Filarmónica, dirigida por Pedro Sanjuán. Ambas con pobre dotación económica, por lo que Salazar anhela en este punto para Cuba lo mismo que para su país: una buena orquesta nacional, con fondos suficientes para proyectarse hacia el futuro.

A bordo del trasatlántico que lo trajo desde La Coruña ha escuchado en un gramófono sus primeros sonos. En Marianao, en las Fritas, orquestas, estudiantinas y claves, conjuntos musicales que pueden ir del trío al sexteto, tocan para «una turbamulta de gente de color que baila y canta». Las Fritas de Marianao son el fondo de la noche habanera, la fiesta abierta cuando ya no quedan otras, una promesa de música y bailadores emparejados y Bacardí y hotelitos y prostíbulos cercanos. Un tramo de calle con salas de baile y puestos de fritas con los que paliar la resaca del alcohol y un flujo de músicos que va, en el transcurso de varias décadas, de Miguel Matamoros a Juan Formell.

En camino hacia allí muere en un accidente el tío tarambana de la familia de *Paradiso*, la novela de Lezama Lima. Allí se

cierra, con una actuación del Chori, la noche de juerga del documental *PM (Pasado Meridiano)*, de Orlando Jiménez Leal y Sabá Cabrera Infante. «Si lo popular en la música está reputado como cosa excelente —escribe Adolfo Salazar—, lo plebeyo en este caso es más excelente todavía».

Él desea desentrañar esas músicas y anota cuanto alcanza de «los ritmos endiablados de la percusión». Carpentier lo ha advertido cinco años antes: «Pentagramar esos ritmos sería una empresa verdaderamente difícil. El discurso melódico, de una sencillez rudimentaria, es acompañado en ciertos casos por una diversidad de acentos combinados, cuyo conjunto acaba por trocarse en una especie de sinfonía elemental».

Muchos de los textos de Alejo Carpentier recogidos en *Temas de la lira y del bongó* son de la misma época en que Salazar viaja por primera vez a Cuba. Ambos autores se ocupan de los mismos temas: la música popular, el estado musical del país, el afrocubanismo de Roldán y García Caturla. Promotor de estos dos compositores y autopublicista consumado, Carpentier habla de la «violentísima ofensiva en pro del reconocimiento afrocubano» emprendida por ellos tres. Compone libretos para *ballet* y ópera. Dentro de un paréntesis, en un artículo de 1923, afirma tener credenciales de compositor, y lanza esta fórmula: «¡Abajo la lira, viva el bongó!», donde la lira es «la ópera, la canción, el italianismo, la languidez» y el bongó «lo rítmico, lo percusivo, lo neto, lo nervioso».

Argumenta como un empresario exportador, ha hecho pruebas de público en París con diversos ritmos hasta hallar entusiasmo ante los ritmos afrocubanos y bostezos con los otros géneros criollos. «Música sabrosa, que se comería con un pan», le ha dicho

Tristan Tzara de las piezas afro, y él considera la gran colección fonográfica de músicas africanas que atesora Tzara.

Frases de distintos artículos suyos podrían ordenarse para un manifiesto musical de vanguardia. Un texto dedicado a Fernando Ortiz postula: «En América Latina se ha escrito demasiada *música bonita*; ha llegado el momento, para nosotros, al menos, de escribir música sólida». Y remata una semblanza de Roldán y García Caturla con esta divisa programática: «¡Paso a la escuela de La Habana!...».

Adolfo Salazar abona la posibilidad de tal escuela. Concuera con que hay algo naciente ahí, aunque no va a callar sus objeciones. A García Caturla le echa en cara que olvide la música de origen español, andaluza principalmente, llegada a la isla durante siglos. Y define así su labor compositiva: «Lo primero que se observa en las obras más esforzadamente trabajadas por Caturla es la flojedad de su arraigo. Faltas totalmente de sentido tonal, de “plan” armónico basado sobre el cimientado de la música europea, quieren construirse en vastos edificios sonoros, como una catedral que pretendiera elevarse sobre la arena. Precario edificio. Lo propio del negro no es la catedral, sino el bohío».

A diferencia, en Amadeo Roldán percibe bases sólidas para sus construcciones. Aunque le achaca el mismo problema esencial que percibe entre los compositores estadounidenses: la necesidad de inventarse un «nuevo sistema de estructuración musical». Según él, tanto Roldán como García Caturla harían bien en estudiar la modernidad musical española que va desde Albéniz a Ernesto Halffter, pues los compositores españoles se encontraron en circunstancias semejantes a los de la isla.

Por su parte, Carpentier no deja de mencionar el útil ejemplo de Manuel de Falla, aunque remite la problemática de los jóvenes músicos cubanos a la de la escuela rusa –Glinka, Músorgski– y a los casos de Bartók y Smetana.

De muchas otras obras y autores se ocupan estos dos volúmenes. Salazar se detiene en la música estadounidense de concierto y el jazz, reseña muy elogiosamente la primera novela carpenteriana –*¡Écue-Yamba-Ó!*–, resume para sus lectores varias obras de Fernando Ortiz, un concierto de Ernesto Lecuona y algunas composiciones de Pedro Sanjuán. Firma un breve perfil de Josephine Baker y, durante su segundo viaje a Cuba, recuerda en conferencias a su amigo García Lorca, recién asesinado.

Es él quien lleva a La Habana el manuscrito original de *Yerma* que el poeta dejara de regalo a Flor Loynaz. En sus recuerdos de aquellos días habaneros juntos, García Lorca visita a los cómicos del teatro Alhambra, les cuenta detalles de lo que será su drama *El público* y llega a brindarles «argumentos de relajó».

Alejo Carpentier habla de pregones habaneros, de la acogida de la música cubana en el París de los años veinte y treinta, de Moisés Simons y Josephine Baker, del compositor Julián Orbón, de la cantante Rita Montaner y del concertista Jorge Luis Prats. A lo largo de más de medio siglo, pasa del encendido manifiesto juvenil a un resumen escarmentado de la música afrocubana. Percibe las limitaciones de ciertas obras de sus compañeros Roldán y García Caturla, intuye hacia dónde dirían sus carreras y lamenta la muerte temprana de ambos. Porque Roldán fallece en 1939, sin entrar en la cuarentena, y García Caturla, juez, es atacado por un de-

linciente a quien iba a juzgar y muere aún más joven que Roldán.

En 1944 Carpentier habla por ellos: «Claro está —y puedo confesarlo ahora— que no nos ilusionábamos demasiado acerca de las posibilidades de lo afrocubano. Sabíamos que un folclore, por rico que sea, no puede alimentar eternamente a un músico que habrá de situarse, tarde o temprano, ante los problemas eternos de la música universal».

Adolfo Salazar llega a hablar de «aquellos años de negrismo inocente» y se muestra asqueado de la música popular cubana de inicios de los cincuenta. Recuerda sus noches en La Habana de veinte años antes: «Aquellos sones, que podrían muy bien llamarse “clásicos”, tenían un encanto indudable, un exotismo atractivo, ni exagerado ni comercializado. Hoy han caído en una plebeyez revulsiva, de chusma tabernaria o cabarettesca, lejos de la inocencia tan simpática de aquellas “fritas” de Marianao...».

Al reseñar las memorias de un explorador en África, Salazar recuerda su niñez dentro de una biblioteca de libros antiguos. Había en ella un viejo atlas y, en las páginas de ese atlas, el misterioso continente africano: «Su corazón aparecía en blanco,

totalmente desnudo. Una gran mancha gris lo rodeaba apenas salpicada de nombres de pueblos seguidos de interrogación, surcada por líneas de ríos en indeciso punteado. Salía por Occidente hasta verterse en el mar, frente a las islas Canarias, y por otro territorio, innominado allí, por donde los indígenas, fulbes y mandingos venían a embarcar, maltrechos de cuerpo y palpitantes de futuro, para las rutas atlánticas por donde los negreros les conducían a Cuba».

Debió ser ése su mapa del tesoro, el que lo llevaría a Marianao, a uno de los mayores momentos de gracia de la música cubana, aunque dos décadas después ya no simpatizara con los caminos tomados por esa música o no alcanzara a entender tales caminos. La frase admirativa que he puesto como título de estas líneas, sacada de uno de sus textos, podría convertirse también en interrogación y, ya exclamativa o inquisitiva, resumiría fielmente la naturaleza de sus escritos sobre música cubana.

Lo mismo podría afirmarse de los de Carpentier. Estos dos volúmenes han sido posibles gracias a excelentes editores: Jesús Cañete Ochoa para el de Adolfo Salazar, Radamés Giro para el de Alejo Carpentier.

José Antonio Llera:
Cuidados paliativos. Diarios
Pepitas de Calabaza, La Rioja, 2017
172 páginas, 16.50 €



El tiempo rescatado

Por MARIO MARTÍN GIJÓN

En estos tiempos de especialización compartimentada, la polivalencia tiene sus agravios y tocar varios géneros no queda impune: sale ganando quien apuesta todo a una carta y es mirado con suspicacia quien se niega a encasillarse y «etiquetarse», como se dice en las redes sociales. La lectura de los diarios de José Antonio Llera (Badajoz, 1971) exige olvidarse del filólogo del mismo nombre, profesor de Teoría de la Literatura en la Universidad Autónoma de Madrid, autor de media docena de monografías y galardonado hace poco con el Premio Internacional Gerardo Diego de Investigación Literaria por un completo estudio sobre la poesía de Miguel Labordeta. Y ello aunque su amplio conocimiento de la literatura y las artes visuales, base de

su enfoque comparatista, aparezca en sus reflexiones, que nos muestran un itinerario cinematográfico (Murnau, Antonioni, Hitchcock, Polanski, Béla Tarr, David Lynch) concordante con sus obsesiones personales y que corre en paralelo a los inquietantes sueños que se nos refieren, algunos de ellos protagonizado por Edgar Allan Poe, Juan-Eduardo Cirlot, Antonio Lobo Antunes, Joan Brossa, Stéphane Mallarmé o Alejandra Pizarnik.

Aunque el libro lleve como subtítulo «Diarios», renuncia a la datación y está construido por viñetas autónomas, piezas de un puzle complejo que, evidentemente, termina siendo un autorretrato. En *Cuidados paliativos*, lo que aparece es una personalidad construida a partes iguales

por la experiencia vital y las experiencias estéticas. De la primera, sobresalen los recuerdos de las sensaciones de la infancia, vivida en un pequeño pueblo extremeño, desde el «sabor de los golpes» en las peleas del colegio al ritual invernal de las matanzas. El prurito de recibir calambres de manera voluntaria, tocando cables y bombillas, es explicado *a posteriori* por «la necesidad de verificar mi existencia», ya que «la descarga eléctrica avivaba mi conciencia, afirmaba mi ser, refrendaba mis percepciones», y el hábito de esconderse en el foso de una fábrica abandonada, mientras sus amigos continuaban sus juegos bélicos, por la querencia de situarse «fuera de un mundo que aún no conocíamos pero cuya crudeza sospechábamos».

Lejos de cualquier idealización de paraíso perdido, la vida en su pueblo extremeño (Talavera la Real, en las Vegas Bajas del Guadiana) muestra el vigor y naturalidad con el que se entrelazan Eros y Tánatos, como en su descripción del bar Paisa, en cuyas paredes coexistían en abigarrada promiscuidad calendarios eróticos y manojos de perdices o tendidas liebres, aún sangrantes, carne de caza puesta a la venta junto a la carne de esas divas inalcanzables en la provincia, igualadas en su venalidad ante los parroquianos.

Las pequeñas «epifanías» que explican el yo presente, pues aquel niño es padre del presente hombre, cuya memoria, de forma inevitable, reinterpreta a la luz de la madurez. A su vez, las manías o afirmaciones de familiares y antepasados ofician como pequeños oráculos, y la figura de la madre explica, a la inversa, el gusto por el arte o el rechazo al regateo.

Lamentablemente, las epifanías son por definición limitadas, aunque se quisie-

ra ampliarlas de algún modo. En las páginas iniciales se afirma esta aspiración: «El luminol es un producto usado en química forense para rastrear manchas de sangre, aunque éstas hayan sido borradas a conciencia. Imaginar también un luminol para nuestros recuerdos». El léxico de la medicina, que suele ser excluido de la literatura, aunque condicione nuestras vidas y corra por nuestras venas, ya aparecía con resultados afortunados en los últimos poemarios de Llera, como *El síndrome de Diógenes* (2009) o *Transporte de animales vivos* (2013), libros que, al contrario que estos diarios, tematizaban la vida en la ciudad, donde «los ciclos del capital» eran igualados con «los ciclos de la quimioterapia» y se concluía que «vivir es un placebo».

Amplio conocedor de la literatura occidental (pocos escritores actuales pueden, como él, leer a los clásicos en su latín y griego originales), el autor mira con ironía cómo los simulacros del capitalismo sirven a los instintos y temores más primitivos, por ejemplo, a propósito del «brutal linchamiento de Gadafi. Alrededor del cuerpo ensangrentado y suplicante, no buitres, sino una bandada de teléfonos móviles que graban con sus cámaras de última generación». Esa «iconofagia» de las multitudes tiene su reverso en esa «especie de eucaristía» que es para los forofos de Apple el estreno de un nuevo adminículo supuestamente personalizado y que necesitan tocar, para «alcanzar el éxtasis del grafeno». A esa seducción del capital que se deja toquetear para suscitar el deseo de compra, Llera contrapone con ironía el recuerdo de Valeriano, un desconfiado vendedor de ultramarinos que alargaba la mano para empuñar el dinero antes de servir ninguna mercancía.

La prosa de José Antonio Llera se ha relacionado con la de Josep Pla o Jules Renard. También bebe, en su imaginería, de Ramón Gómez de la Serna y de algunos libros de Francisco Umbral, aunque en Llera un velo de piedad sustituya el atañor del ludismo intrascendente del primero y el cinismo narcisista del segundo. En la forma libérrima de un libro sin género, o que inaugura un género propio, como el de los *Pequeños tratados* de Pascal Quignard, ha encontrado Llera un campo para un anhelo de libertad que se notaba ya en los deslizamientos de sus ensayos hacia lo imaginario. Frente a la redacción dirigida que exige la investigación literaria y la voluntad de forma de su poesía, estos diarios surgen como celebración de lo aleatorio y de su captura gozosa, con la convicción de que «no se puede dirigir la voluntad, cometa loca, labio deshilachado en pos de nadie».

Hay en los diarios de José Antonio Llera un tono elegíaco de canto a lo perdido y a las vidas que no se han vivido. En su último libro poético había un poema en prosa titulado «No supe ser como Dionisos», donde deploraba no haber sido como «el dios del exceso» y confiesa que «preferí el calmante y la tristeza al acantilado que huye a lomos de la corza, el cazador, su mira telescópica es lo que fui, la casulla que el hijo les quitaba a los leprosos es lo que fui». Una nostalgia por vidas como la de su amigo Domingo Frades, talentoso pintor de vida airada, víctima tardía del desencanto de la Transición en la Raya de Portugal. Su sátira del mundo académico, endogámico, complaciéndose «en lo fofo y lo consabido», premiando la docilidad y condenando lo original, es paralela a la atracción hacia esa vida de los hombres infames, que diría Foucault. Los «rostros de la locura» que analizara en

su estudio homónimo a partir del texto de Cervantes, los grabados de Goya y los documentales de Wiseman se buscan ahora en la memoria de un tío materno que pasó su vida encerrado en el psiquiátrico de Mérida y del que las noticias dispersas que dieran sus familiares sólo sirven para atizar una necesidad de conocimiento. Se intuye, en vidas como ésta, una verdad alcanzada a costa de la destrucción del corsé que es nuestro lenguaje, pues también «El dolor es más bien una forma de hablar del cuerpo, cuerpo que dice sin cesar, cuerpo que no calla».

La confianza en que bajo esas evocaciones hay una ligazón estrecha con lo que uno es explica la importancia otorgada al «asalto de la memoria involuntaria» y a los sueños, que, como el «teatro mágico sólo para locos» del lobo estepario, ilumina mediante el absurdo las conexiones que no se atreve a hacer la mente en vigilia.

Llera recuerda la distinción realizada por Félix de Azúa entre los escritores que van por la autopista y los que caminan por el sendero, y relaciona al segundo con la figura jüngeriana del emboscado o partisano. Llera, que se identifica evidentemente con el segundo, afirma: «El exilio es un sentimiento que nunca padecerá un escritor puro del sendero; no puede darse la nostalgia en aquel que fue siempre un extraño en su propia tierra». Esa extrañeza se expone de la mejor manera en la historia del retrato de familia de los años setenta de la que el autor, entonces un niño, se negó hasta el llanto a formar parte. «Sin embargo, aunque no estoy en ese primer plano, mi rostro sí es visible a través de la ventanilla del coche que hay detrás». Como en unas *Meninas* contemporáneas, el rostro del autor se ve reflejado, mirando a sus padres y hermana,

pero también al espectador desde su misma posición, la del lector. Al escritor le sorprende, cuatro décadas más tarde, encontrarse a sí mismo de ese modo, «en el umbral entre lo propio y lo ajeno, sin involucrarme en la escena para así apresarla en su integridad. ¿Son los ojos turbados y atónitos de quien mira una ejecución sim-

bólica?». Al final, la reticencia a ser uno más de aquel mundo, en dejarse llevar por la corriente gozosa de lo natural, hizo posible que aquel mundo y aquel tiempo no se perdieran, rescatados en la literatura, que sigue siendo la verdadera vida, aunque no nos cure de la melancolía de no haber vivido la otra lo suficiente.

Loreto Busquets:

Pensamiento social y político

en la literatura española

Desde el Renacimiento hasta el siglo xx

Verbum, Madrid, 2014

398 páginas, 24.95 € (ebook 10.00 €)



Sociedad y literatura

Por EMRE ÖZMEN

El título de la obra aparece como una sugerente novedad en momentos como éste, en que aún persisten los ecos de un estructuralismo desideologizado. Y la autora cumple con las perspectivas abiertas. Loreto Busquets presenta una aproximación desde un punto de vista histórico-social a algunas obras de la literatura española, entre ellas algunos hitos de relieve: como *La vida es sueño* o *El sí de las niñas*. Los dieciséis artículos agrupados en el volumen proponen un recorrido abarcador por las letras hispánicas (sin excluir el catalán) desde su temprana modernidad. Su indagación toma las primeras referencias en el siglo xvi y alcanza hasta la Transición democrática en España, con la propuesta, ampliamente cumplida, de analizar los textos literarios en relación

con la sociedad en que han sido creados. Sin reducir estos vínculos a los aspectos que monopolizaban la sociología más tradicional, los trabajos de Busquets parten de la teoría, pero se desarrollan en una práctica que atiende con rigor a la especificidad de cada obra y a las líneas de lectura que resultan más provechosas y esclarecedoras. Así, el lector encontrará en este trabajo sistemático, más allá de su material composición fragmentaria, una perspectiva crítica fuerte y un conjunto de aproximaciones que incluyen aspectos como las relaciones entre una obra literaria y la estructura social en que ésta ha sido producida, cómo emerge un texto en un contexto histórico concreto o cómo la creatividad de un escritor es condicionada por las tradiciones culturales

y su realidad histórico-social. Es decir, el conjunto de sistemas que codifican la materialización de un impulso creativo en una forma concreta.

Los artículos compilados en el volumen fueron escritos y publicados en diferentes momentos entre 1983 y 2014. Lejos de representar para el lector un obstáculo a la hora de penetrar en el discurso crítico, la variedad de textos y las matizaciones en el enfoque enriquecen la coherencia del planteamiento y contribuyen a su despliegue, a la vez que corroboran su productividad ante los objetos literarios más variados en su género o su cronología. El carácter aparentemente fragmentario se resuelve, sin forzar el discurso, en una unidad superior, a la que se refiere el conjunto de los artículos y su entrelazamiento interno, para componer el carácter unitario del tema que ocupa, de manera latente, cada una de las aproximaciones: el proceso de la civilización en su manifestación literaria.

Desde las primeras páginas, el lector tiene una muestra cumplida de lo que hemos esbozado. El volumen se abre con el artículo «El pensamiento renacentista en el Faetón de Alamanni y de Aldana», que reúne algunas de las constantes en el conjunto de trabajos: la elección de un texto concreto como punto de partida, una fecunda perspectiva comparatista y la capacidad para revelar cómo un rasgo encierra un valor sintomático respecto a su horizonte sociocultural. En este caso, recoge un tema de gran potencia emblemática, lo rastrea hasta sus orígenes clásicos y lo presenta como «un modelo que el Renacimiento adapta a su concepción del mundo» (p. 44), para analizar desde su doble modelo, español e italiano, el individualismo racionalista y la ética individual y colectiva que conlleva

y se proyecta en el decurso de la modernidad. Su indagación cubre cinco siglos, con especial atención al periodo en el entorno de la Ilustración, objeto recurrente en una autora de amplias curiosidades. También en la variedad del volumen destacan dos artículos dedicados al siglo XVIII.

«Modelos humanos en el teatro español del siglo XVIII» trata de quienes comienzan a adquirir protagonismo en la nueva historia y de sus valores, como la «descristianización de la mentalidad», la «luz de la razón» o su «participación activa en el proceso histórico en marcha». Mientras el héroe trágico «practica la *virtud social* encomiada por Rousseau» (p. 129), la comedia representa otro aspecto de la nueva burguesía: la importancia del trabajo (y, por lo tanto, del dinero) y de la familia como bases de la sociedad. En este artículo, Busquets hace hincapié en un aspecto marginado de los personajes femeninos en la comedia dieciochesca: cómo su papel (literario y social) se reduce mayoritariamente al de ama de casa, alejadas de las cuestiones prácticas y materiales de la vida, para devenir figura titular de la fidelidad conyugal y eje del sistema burgués en consolidación. El análisis panorámico pone de relieve que «en la España del siglo XVIII existen simultáneamente dos tipos de nueva burguesía: una inmóvil [...] y que imita el estilo de la vida de hidalguía y otra ilustrada y progresista» (p. 134), una síntesis valiosa para abordar la consideración de una época llena de tensiones bajo la impuesta apariencia crítica de su templanza neoclásica.

El siguiente apartado, «La tragedia neoclásica española y el ideario de la Revolución francesa», se puede considerar en relación con el trabajo anterior, en un diálogo intelectual entre el marco general

y su especificidad en un género y en una perspectiva concretos. Su novedoso enfoque ilumina cómo el héroe-mártir-cristiano del Barroco se convierte en el héroe anónimo de la tragedia en los límites de la Ilustración: este nuevo ciudadano «pone el amor a la patria ante su felicidad» y así «se convierte en la cadena de la historia» (p. 178). Busquets analiza más de una decena de obras y las relaciona con su momento histórico particular, siguiendo la influencia del pensamiento de Montesquieu y Rousseau –como sustratos ideológicos de la Revolución francesa– sobre un género dramático en su búsqueda de la libertad.

Tras las raíces renacentistas de lo que acaba convertido en el conformismo burgués en su doble dimensión, cómica y trágica, Busquets dispone otros trabajos en los que ilumina el despliegue de las ideas conservadoras y el «descarrilamiento de la sociedad capitalista» (p. 364). Así, en «Capitalismo industrial y financiero en *La febre d'or* de Narcís Oller». Sus estudios se extienden hasta la época de la Transición y casi nos alcanza en nuestra actualidad, como en el trabajo dedicado a *El pianista*, de Vázquez Montalbán, otro de los autores recurrentes en los estudios de la autora. A partir del concepto de la historia de Walter Benjamin y en una sintonía con los planteamientos críticos de la escuela de Fráncfort, paralela a la del novelista catalán, la disección de una de sus mejores narraciones concluye en la «iluminación» (por seguir con los conceptos benjaminianos) de su «historicismo y antihistoricismo», como uno de los ejes sustanciales en el pacto transicional, sus limitaciones y sus consecuencias, hoy vigentes en el debate sobre la memoria histórica.

La actualización de las perspectivas de la sociología aplicada al análisis histórico de la literatura tiene un componente fundamental en el sistemático encuadramiento de las obras en su esencial y distintiva naturaleza literaria. En ningún momento la consideración del contexto social y del marco de relaciones en que la obra ha sido escrita conlleva la pérdida de atención a los entrelazamientos entre las obras mismas y su serie, como primer código en el que se formalizan los textos literarios. Se multiplican en esta secuencia de estudios las referencias comparatistas y las miradas a ideas o motivos que enhebran la escritura por encima de fronteras lingüísticas o cronológicas. El diálogo de los textos con los modelos y sus representaciones en diversos marcos culturales es puesto de relieve como una de las claves en la interpretación del sentido y el valor de las piezas de un discurso complejo. Ningún texto funciona aislado del resto del sistema literario o al margen del sistema social. Lejos de restarle un valor supuestamente adscrito a una cierta autonomía del hecho estético con raíz kantiana o neutralizar su individualidad específica, el acercamiento doblemente comparatista permite resemantizar los perfiles distintivos de un texto, actualizar su valor desde una perspectiva histórica y ofrecer al lector, especializado o no, una visión panorámica del tema abordado.

Antes de terminar, algunas observaciones sobre aspectos que nos parecen destacables: aunque en algunos capítulos la autora se detiene de manera particularizada en una obra, siempre lo hace en línea con la consideración de un asunto de alcance mucho más general; así ocurre, por ejemplo, en «*La vida es sueño* o La apología de la monarquía cristiana», en «*Don Álvaro* o La fuer-

za de la historia» y en «Ideario reaccionario en la *Virginia* de Tamayo y Baus». En estos y en los demás estudios Busquets nunca pierde su visión integral e integradora ni el hilo conductor que enhebra las partes materiales y los enfoques singulares en un libro denso y complejo, pero también de profunda coherencia. Por otro lado, los ensayos aquí reunidos –aunque dista más de treinta años la publicación de algunos de ellos– no han perdido un ápice de vigencia y actualidad, en tanto que el minucioso trabajo de edición en la ordenación de los textos revela una cohesión de fondo propia de una monografía articulada, enriquecida, además, por la decantación debida a la maduración de un pensamiento crítico. Finalmente, las interrelaciones directas o implícitas entre los textos facilitan una diversidad de itinerarios y niveles de lectura. Quien abre el libro puede, apoyándose en los reenvíos sugeridos por las notas, seguir el orden cronológico propuesto

en el índice o enlazar estudios en una lectura en vaivén, siguiendo en diferentes épocas algunos conceptos, entre los que se incluyen nociones de tanto calado como el matrimonio, el individuo, la voluntad o la razón, piezas clave en la construcción de la modernidad social y literaria.

Lo que Loreto Busquets propone con este trabajo innovador es establecer relaciones de diálogo con diferentes campos de investigación como la historia, la sociología o la filosofía, así como romper la distancia entre el texto y su contexto histórico-social a la hora de proceder a su análisis. Con su estudio la autora ha abordado prácticamente todos los idearios filosóficos, sociales y políticos de los siglos *xvi* al *xx* y sus temas esenciales y lo ha hecho desde la radical condición literaria de los textos estudiados. Es más, ha abierto esta dimensión a nuevas facetas, a actualizaciones de su interpretación.

Javier Moscoso:
Promesas incumplidas
Una historia política de las pasiones
Taurus, Madrid, 2017
351 páginas, 22.90 € (10.99 €)



Adorable y siniestra pasión

Por BLAS MATAMORO

El hombre, animal sentimental, tiene sentido –lo que acontece en su inmanencia, su interioridad– y afecto: aquello que siente por algo que le viene de fuera, que lo afecta. Ambas son experiencias únicas porque acontecen dentro de los límites corporales. Como únicas, el lenguaje, que sólo maneja generalidades, no las puede expresar. Tampoco son inteligibles, porque de lo único no hay ciencia. Estas muestras de lo inefable, como corresponde al hombre, animal locuaz, vienen haciendo hablar y escribir que da gusto en los más recientes milenios.

Tal doble afinidad de nuestra vida afectiva ha movido a Moscoso a investigar lo que se ha dicho a propósito de las pasiones, eso que todos sentimos, pero no podemos de-

signar cabalmente. Tiene en cuenta lo propuesto por Norbert Elias en *El proceso de la civilización*: lo que caracteriza las civilizaciones es una peculiar manera de aludir a los afectos, un vocabulario y unos giros permitidos –los demás están prohibidos y, según suele ocurrir, rompen las costuras del buen decir–, en síntesis: una retórica del corazón.

La tarea es ingente, el material abrumador, las huellas se confunden. Se corre el riesgo de escribir un libro de tal densidad informativa que su lectura sea su peor enemigo. No es el caso de Moscoso, ya ducho y sabio en la fascinante experiencia de la historia monotemática con su *Historia cultural del dolor*. Es una disciplina que está ganando felizmente terreno y recupera el

placer que produce leer a los historiadores clásicos, el placer de recibir narraciones. Y ello a pesar de los terribles contextos donde transcurren las escenas: cárceles, galeras, manicomios, hospitales.

Ante todo, conviene acotar el terreno para evitar una dispersión incontrolable. El libro se apoya, sobre todo, en fuentes francesas e insiste en el proceso que lleva de la Ilustración al positivismo, pasando por la decisiva experiencia romántica. La Ilustración estudia las pasiones, pero sin dejar de considerarlas peligrosas. Los románticos otorgan al sentimiento un carácter de saber, dado que el sujeto que siente actúa como tal y, en ese sentido –valga el eco–, produce un objeto que resulta, a la postre, cognoscible. Luego, la ciencia de la historia positivista –cuya episteme cuestiona Moscoso, pues de lo contrario le bloquearía el paso– envía a las ciencias naturales para medir los excesos por medio de la antropología criminal y la criminología.

Con prosa directa y trámite fluido, el autor nos pasea por los distintos campos abordados: la demencia, el igualitarismo, la ambición, el amor, más los problemas teóricos que acaloran a los filósofos desde la Antigüedad y la inevitable secuela moral del hombre, que todo lo moraliza, incluso la propia desmoralización, la siniestra seducción del mal envuelto en lo adorable de la pasión.

Es cierto que la materia se presta al relato, mas es necesario no sólo saber contar, sino separar el trigo de la paja y distinguir lo hondo de lo superfluo y lo auténtico de lo apócrifo. Y aquí es donde Moscoso hila más fino porque identifica al veraz y al mendaz, al falsario y el auténtico, aparte de tener que lidiar con lo que nuestros antepasados tuvieron por científico y hoy se nos

aparece como fantástico, o lo que juzgaron pertinente y hoy nos sorprende como absurdo. Sin olvidar preguntarse por qué miente el mentiroso y si la mentira no es la manera enmascarada y oblicua de decir la verdad de algo deseable, pero que está prohibido o no se alcanza a nombrar con la palabra convincente.

El fondo estructural del libro es la epistemología de la pasión, o sea, las disciplinas que la abordaron, su casuística y su doctrina, sus paradigmas, normas y anomalías, y lo más interesante del texto: las zonas grises y confusas donde el apasionamiento del científico o el legislador se estremecía al considerar al estremecido apasionado. En efecto, una misma pasión pudo ser considerada buena o mala por el moralista, sana o demente por el alienista, conducta inocua o delito por el penalista y, conforme a la diversidad de enfoques, tratada con los más variopintos recursos de la medicina y el derecho penal de cada época.

A veces, la exposición de documentos guardados en un hospicio o una prisión valen como ocurrencias de un novelista, así como los novelistas –Balzac y Stendhal en justo protagonismo– nos ayudan a entender lo que supuestamente entendieron nuestros antepasados sobre el enjambre de su/nuestra vida pasional. Incluso la apertura y el cierre del texto se ocupan de un informe psiquiátrico de aparente y grande exactitud que resulta ser una invención del galeno que lo suscribe. Aunque nada de todo eso deja de ser historia porque el pasado ha pasado de largo y sólo subsisten de él un manojo de cuentos a los que debemos desbrozar desde nuestra propia noción de verosimilitud.

La elección del dúo Balzac-Stendhal no es azarosa. No se trata de una extraña pa-

reja, sino todo lo contrario. Ambos son románticos por su concepción orgánica de la sociedad, pero se expiden con un lenguaje realista. En efecto, abundan en datos sobre la realidad vivida, se documentan sobre lugares y acontecimientos, ahondan su observación sobre la conducta, las costumbres y hasta gestos y ademanes para construir psicologías, bajo la apariencia de hacer crítica moral y social. Se interesan por la alta dirigencia de la sociedad, aunque también por los márgenes e incluso por los bajos fondos, dado que todos son miembros del mismo organismo. Por esa equivalencia de caminos, tanto en lo alto como en lo bajo, la pasión aparece y es exaltada como el estado más humano del animal humano, hasta tocar las fronteras del delito y la enajenación.

En esta frontera, el autor insiste en dicha categoría: enajenarse, extrañarse, volverse lo radicalmente otro. Crear la sinonimia entre el loco y el enajenado lleva a un interrogante crucial para la condición humana. Alienarse es perderla, pero por paradoja, hacerlo exaltando la propia condición. El delirante que se cree Dios, el enamorado que sacraliza a la amada hasta matarla por celotipia para que nadie se la arrebate, el ambicioso que desata una guerra para colocar su escudo de armas más allá de una frontera, todos cumplen con sublimes pasiones: la fe religiosa, el amor, el patriotismo. ¿Es la virtud convertida en demencia una de las esencias de lo humano? Ya los griegos consideraban la poesía y el amor como divinas locuras.

Justamente, el más sugestivo planteamiento del libro es la descripción de esos territorios de tránsito y mixtura, esas tierras de nadie en que los hombres, a fuerza de humanizarse, dejan de ser humanos, acaso porque sólo el hombre es capaz de deshu-

manizarse, como alguna vez apuntó Octavio Paz. Un animal o una planta jamás se enajenan, pues tienen una obediencia sostenida al código de su identidad. El hombre, en cambio, ejerce su libertad hasta cambiar su código de libertades y así pasan las cosas en la historia.

Se llega de tal modo a lo que Moscoso juzga la importancia política de las pasiones porque, siendo resistentes a la consideración objetiva, resultan, sin embargo, motor de la conducta humana. Dicho más apretadamente: las pasiones hacen historia, aunque no nos dejen penetrar en la individual intimidad de sus portadores. Las revoluciones son pasionales como lo son las guerras y la más pasional de las pasiones, tensa y fría, duradera y empecinada: la promesa de una paz perpetua, un equilibrio definitivo y una asociación aseadamente benigna entre los hombres. Es lo que llama el escritor «promesa incumplida», y que bien podría ser una de las incontables definiciones de la historia humana, la historia de un animal deseante, el objeto de cuyo deseo es utópico y carece de realización, aunque moviliza todas sus realidades, es decir, sus realizaciones. Lo incumplible de la promesa es lo que torna histórica nuestra existencia, el ir siendo humanos, hasta, a menudo, demasiado humanos. Nuestros fracasos son la prueba de nuestra productividad como animales históricos. La historia, define Moscoso, es «una forma melancólica de la memoria». No la mera cronología –ahora quien define es Balzac–, que es la historia de los necios. Acaso la novela, esa historia privada de las naciones donde la escena pasional halla su vestimenta y su desnudez, su casa y su intemperie. Con elogiado criterio, Moscoso le concede su crédito.

Historiadores como él se ocupan de una suerte de genealogía de lo singular –la pasión, como queda dicho, siempre lo es– que pone en aprieto a cualquier dogmatismo de escuela. Los materiales que deja la historia, cosas que sus vientos llevan y traen, no están estructurados y sólo un buen narrador puede darles lo que les falta. No hay más historia en la historia que la que pongamos en ella ni más razón que no sea la que le ofrezcamos de nuestra cosecha. De lo contrario, su proliferación anecdótica es el insensato cuento ruidoso y furioso del idiota shakespeariano, al cual es fácil tachar de loco, incluso arriesgándonos al contagio.

Entre vehementes y delirantes, los personajes que Moscoso hace desfilar con un loable sentido del orden –indispensable para examinar el desorden de las conductas y las mentalidades– se muestran propicios al interés, pero, asimismo, al ultraje y la humillación. Napoleón Bonaparte merece una reverencia mitológica, la admiración por lo heroico, al tiempo que numerosos orates lo toman como ejemplo.

Hay una dialéctica que se va perfilando lenta y seguramente en el texto: las culturas propician la retórica de las pasiones, aunque son, a su vez, resultado de dichas pasiones, es decir, que se erigen en sujetos de lo que encarnan –nunca mejor dicha esta carnadura– a la vez que en objetos de lo que consideran como objeto de estudio. La doble significación de la palabra «sujeto» es pertinente: agente del saber y tema del saber. Por eso la emplea Montaigne: «Je suis moi-même le sujet de mon livre». De ahí la importancia que tiene partir con un manojo de casos intuitivos como significantes y no desde conformaciones teóricas abstractas y por rellenar con labores

de casuista. Es cierto que todo hecho es ya teoría, como quiere Goethe, mas porque el teorizar es inevitable al discurrir, dado que nombramos siempre generalidades, pero, en cualquier caso, sin destronar la primacía del evento. El historiador lo estructura a partir de los datos que selecciona y ordena, y así no sólo compone la narración, sino la teoría y la epistemología de la narración. Pues «La distancia que se abre entre el presente y el pasado hace imposible una captación y descripción literal del acontecimiento vivido» (p. 290).

Cabe admitir que Moscoso tiene las cualidades del buen historiador porque es un buen lector de literatura a la vez que un paciente y laborioso hurgador de papeles viejos, a sabiendas de que son los restos de un edificio destruido por los vendavales del tiempo y que sólo se puede reconstruir con una estricta vena imaginativa. Más aún: con una acendrada sensatez si se trata de ocuparse con las locuras de nuestra apasionada especie.

Golo Mann cuenta que se hizo historiador leyendo a Tácito y a Schiller, aparte de vivir en una familia donde todos escribían, desde la bisabuela hasta el bisnieto. Tal vez también se pueda hacer recorriendo, por ejemplo, a Balzac y a Stendhal, a los moralistas del Barroco que fundaron sin querer la moderna psicología, a Giambattista Vico que inventó la *scienza nuova*, a los psiquiatras que razonaron moralmente partiendo de la demencia y a los dementes como el pintor Van Gogh, el escritor Nerval, el músico Alkan y el pensador Nietzsche, que produjeron inevitables capítulos de nuestra cultura. ¿Cuál cultura? La que intenta escribir con la retórica del corazón. El *coeur*: sentido de la inmanencia y afecto del recuerdo.

Derren Brown:

Érase una vez...

Una historia alternativa de la felicidad

Traducción de Jorge Paredes

Ariel, Barcelona, 2017

560 páginas, 22.90 € (ebook 9.99 €)



Morirse razonablemente bien

Por JULIO SERRANO

Todos reflexionamos en algún momento sobre temas que no tienen respuesta. Los caminos que se abren, ese delta de tentativas de respuesta a lo inefable, pueden proporcionarnos un paseo, cuando menos, más consciente por esta vida. Nunca es perder el tiempo preguntarse por aquello que se preguntaron los primeros filósofos. Al fin y al cabo, las incógnitas acerca de la vida y la muerte siguen estando de rabiosa actualidad. No sé si quien se pregunta espera hablar a Dios un día, como decía Machado, pero acabará dialogando, al menos, con sus propias lecturas. Eso es lo que hace el ilusionista, mentalista, escritor y filósofo Derren Brown (Inglaterra, 1971), quien en su *Érase una vez... Una historia alternativa de la felicidad* se apoya en su lectura de es-

toicos y epicúreos para tratar de responder a cuestiones que afectan a cualquiera: cómo afrontar la vejez y la muerte, las causas y los modos de evitar la ira, reflexiones acerca del amor, la meditación o el éxito. ¿Es un libro de autoayuda? Lo es, al tiempo que una crítica a los mismos. Planteado como una recuperación de la filosofía helenística desde un prisma actual, contiene una lúcida argumentación en contra de la dictadura de la felicidad, la filosofía *new age* y los manuales que incitan a un pensamiento positivo que edulcora, pero que, en determinados casos, puede ser un incordio, cuando no pernicioso.

¿En qué casos? Por ejemplo, en los de aquellos que han aceptado una fatalidad como pueda ser la inminencia de la muer-

te tras la confirmación de una enfermedad que no tiene cura. Brown nos dibuja una sociedad empeñada en que el enfermo luche, que haga heroicas demostraciones de combate y superación en aras de un pensamiento positivo que inhibe la elección de tener una mirada honesta a una realidad terminal y una aceptación tranquila. Aceptar morir no equivale a rendirse, simplemente es una reconciliación que choca con la ilusión de que todo, necesariamente, va a ir a mejor. Ya Tolstói nos presentó a un Iván Illich más torturado por la mentira en torno a su enfermedad que por la enfermedad misma. A día de hoy la ficción de la sonrisa perpetua, establecida como un mantra en programas televisivos, anuncios de colonia o emoticonos de Whatsapp, es aún más transversal. Y es que ese tipo de consuelo puede ser un agujijón, especialmente cuando es una amable pantomima para normalizar una situación ante la que no estamos preparados o no queremos afrontar. Séneca decía que la adulación hiere al acariciar. Sobra decir que la herida es más lacerante cuando, además, se sustenta en una impostura.

Estoicos y epicúreos tenían mucho que decir con respecto a esto. Abogaban más bien por no luchar contra aquello que está fuera de control. Lejos del «puedes conseguirlo todo», sabían que hay azar y que hay una serie de circunstancias imprevisibles. A la hora de pensar y recomendar, tuvieron la prudencia de tenerlas en cuenta. Además, de ese modo, si las cosas no salen como esperamos, no es uno blanco al que lanzar las flechas de la culpa. Cuántos libros de autoayuda implican al enfermo de cáncer en su enfermedad hasta un punto en el que lo hacen último responsable (frustraciones del pasado, no aceptación de uno mismo, escasa sabiduría vital, etcéte-

ra) de su curación, de modo que si no consigue revertir su dolencia es que no ha tenido la sabiduría suficiente para enderezar la situación. La implicación puede ser vital, pero no abarca aquello que escapa nuestro control. Rescatar el descanso que los epicúreos nos proporcionaron al invitarnos a despreocuparnos de lo que no puede enderezarse es importante. Así como dar valor a la oportunidad de tomar las riendas de la propia muerte y finalizar coherentemente nuestras historias. Tendemos a desear una muerte fulminante, que nos saque de nuestra historia repentina, de manera accidental. Brown nos desea que, «si tenemos la oportunidad de enfrentarnos a nuestra muerte y darle a nuestra historia un final con sentido, deberíamos –debemos– hacerlo». Los estoicos dejaron a nuestro arbitrio experimentar como dañina nuestra propia muerte. Evidentemente, nos hiere porque nos priva de una vida futura, del vínculo con las personas a las que amamos. Pero ¿sigue siendo dañina esa privación *si nos parece bien* renunciar al futuro? Nadie dijo que el camino de los estoicos fuese sencillo, claro.

Para hablar de estos temas sin excesiva congoja nos invita a restarle pavor imaginando algo aún más escalofriante: la inmortalidad. Cualquiera que se haya tomado la molestia de imaginarse ese escenario habrá llegado a una conclusión similar: el significado de la vida es que acaba, decía Kafka. El bucle de repeticiones infinitas, el hastío eterno, nos abocaría a un sinsentido sin duda mayor que el de lo finito. Visto así, la muerte se convierte en el mal menor, siempre que no se ande con demasiadas prisas. Y, como «La muerte es tal vez la única cosa de la que nos espanta que nos indica cómo vivir», el libro no escatima reflexiones

en torno a un tema que preferimos esquivar, pero que, si lo abordamos, resultamos salir fortalecidos.

Derren Brown es astuto, inteligente y le gusta conducir la mente del lector hacia encrucijadas no carentes de interés. Quien lo haya visto en sus polémicos *shows* televisivos –una mezcla de magia, persuasión, hipnosis, psicología cognitiva, espectáculo y entretenimiento– habrá comprobado su habilidad como conductor de mentes ajenas –quizá con una suficiencia molesta e incluso una ética discutible, pero demostrativa, en último caso, de nuestra permeabilidad a un amplio grado de manipulación–. Si somos manipulados en este libro –siempre lo somos– es hacia buen puerto. Al final de las indagaciones de Brown nos encontramos con Séneca, Marco Aurelio, Epicuro o Epicteto, quien tenía una receta bastante infalible para garantizar buenas dosis de contento: «No pidas que las cosas lleguen como tú las deseas, sino deséalas tal como lleguen, y prosperarás siempre». ¿Conformismo? Del bueno.

No obstante, la sencilla fórmula implica una fortaleza ante la adversidad nada autocomplaciente. Los estoicos, si fueron resignados, fue hacia lo que escapa de nuestro control, por practicismo, por la futilidad de lo contrario. Ahora, lo que está en nuestras manos es otro tema, o, mejor dicho, es el tema. La dureza del estoicismo estriba en que es exigente con uno mismo, valiente y nada pusilánime. Brown rechaza lo blando, «la mentalidad cósmica flatulenta». Los estoicos estaban interesados en una conversión, una transformación absoluta del yo y su relación con el universo. Si algo enseña la muerte, es a vivir y es ahí donde algunas de las recetas valientes de los estoicos, actualizadas (no es que lo

necesiten) por Derren Brown, pueden vernos bien. El desapego, la limitación de la desorbitada sensación de merecimiento que suele acompañarnos, la sujeción de cierta curiosidad o el apaciguamiento de la imperiosidad de nuestros deseos suponen un autocontrol, poco romántico quizá, pero útil para vivir mejor. Con un lenguaje fresco, actual, a veces en exceso didáctico, sacude al lector de su complacencia, como cuando dice que «Si tratas de imponer tus dramas emocionales a otras personas [...], probablemente resulte bastante insoportable estar a tu lado. Y no pienses “En realidad no soy un coñazo cuando se me conoce, aunque actúe así algunas veces”; si actúas como un coñazo, *eres* un coñazo». Nos recuerda que apliquemos el mismo rigor que aplicaríamos a cualquiera que nos da el tostón a uno mismo. No es sino un pequeño ejercicio encaminado a adquirir mayores dosis de control sobre lo que somos. Percibir la falta de adecuación entre lo que somos y lo que nos gusta decirnos que somos es un paso importante para ello. De todas maneras, en contra de lo que pudiese parecer, el juicio hacia uno mismo que propone Brown no es severo y su ascetismo es moderado. «Una buena relación, como un buen padre o una buena muerte, solamente tiene que ser “suficientemente buena”, consistente en dos personas que sobrellevan mutuamente sus deficiencias con amabilidad y comprensión». Las ansias de excelencia, para una pareja, para una amistad, suelen devenir tiránicas.

Las influencias de Brown son el estoicismo, el epicureísmo y el *mindfulness*, una suerte de budismo sin terminología ni oriental ni religiosa. Parece mostrar cierto descrédito hacia la filosofía oriental o, al

menos, hacia el modo que hemos tenido de incorporarla a nuestra cultura. «No hay necesidad de hablar de estados de conciencia más elevados ni utilizar el lenguaje de espiritualidad medio prestada, medio mal entendida que aprecian las clases medias». No obstante, no está de más recordar cuánto debe el *mindfulness* a la meditación *vipassana*, una de las técnicas de meditación más antiguas de la India. Lo que sí señala es el vínculo entre la filosofía oriental y

el estoicismo, transmitida quizá a través del Imperio persa en el pensamiento occidental antiguo.

Decía Epicteto que filosofar es examinar y afinar los criterios. Derren Brown contribuye a seguir pensando, rescatando ideas valiosas que el rumor de los tiempos a veces oculta con su peso de siglos, pero que, por fortuna, están ahí para echarnos una mano en esta complicada tarea de vivir razonablemente satisfechos.

Madame de Staël:

Consideraciones sobre la Revolución francesa

Edición, traducción, presentación y notas de Xavier Roca-Ferrer
Arpa Editores, Barcelona, 2017
800 páginas, 29.90 €



La lucidez y la historia

Por DANIEL B. BRO

Comencemos por el principio: madame de Staël debe su nombre a su marido, el embajador sueco en París, el barón Stäel-Holstein; aunque, en realidad, se llamaba Anne-Louise-Germaine Necker, hija de Jacques Necker, célebre economista suizo y político, protestante, organizador de los Estados Generales de 1789, millonario, de presencia tan importante en los últimos años de Francia en el siglo XVIII, y de Suzanne Curchod, mujer muy culta, hija de un pastor calvinista. Nacida en París en 1766, durante el reinado de Luis XV, y fallecida en 1817, la señora Stäel fue una de las personas más cultas de su tiempo y una de los grandes intelectuales, sin duda, la primera entre las mujeres. Fue hija única y apasionada de su padre. Pero fue, sobre todo,

una denodada politóloga, novelista, filósofa y crítica literaria. Desde niña asistía al salón ilustrado de su madre, por donde pasaban filósofos y científicos como Buffon, Grimm, Marmontel, Diderot, D'Alembert... Y téngase en cuenta que era una niña inteligentísima, llena de curiosidad y con ganas de expresarse y seducir con su oratoria, de la que se llegó a decir que era aún mejor que su prosa, lo que no es poco. Es autora de las novelas *Delphine* (1802), *Corinne ou l'Italie* (1807), de ensayos tan decisivos como originales y originarios como *De la littérature* (1798-1800) o *De Alemania* (1813). Madame de Staël tuvo un matrimonio rápido y, luego, muchos amantes. Alguien con un amor y admiración tan grande por el padre difícilmente podía tener una relación continuada y

fiel. Por lo demás, en esa época y en su clase, ni se casaban por amor ni mantenían fidelidad ni los hombres ni las mujeres (léase a Stendhal), sobre todo de su clase. Entre sus amantes, el que más duró fue el pensador, también suizo, Benjamin Constant, cuyo pensamiento político guarda semejanzas con el suyo. Xavier Roca-Ferrer –de cuyo prólogo tomo muchos datos, y que a su extraordinaria traducción une no pocas notas tan eruditas y sagaces como pertinentes y bienhumoradas– enumera algunos de sus amantes, además de Constant, Narbonne, el conde Ribbing, el aristócrata Pedro de Souza, el militar Maurice O'Donnell, Prosper de Barante y John Rocca, padre de su último hijo. Todos fueron más jóvenes que ella. A Rocca lo había conocido en Ginebra, en 1810, adonde había sido expulsada por el emperador. Madame de Stäel andaba tratando de publicar *De Alemania*, pero la censura se le echó encima. En Ginebra comienza su obra *Diez años de destierro* (publicada póstumamente por su hijo Auguste), si bien pronto escapa de Suiza, viaja a Alemania y llega a Rusia al tiempo que el país es invadido por las tropas napoleónicas. Allí conoce al zar Alejandro, viaja luego a Suecia y trata de convencer a Bernadotte, que sería rey de ese país, de la necesidad de participar en la coalición contra Bonaparte. No es poca cosa, porque todo ello desemboca en la batalla librada en Leipzig en octubre de 1813, a cuya derrota francesa seguiría la última, Waterloo. Madame de Stäel se encontraba por entonces en Londres, donde ejercía una suerte de embajadora de la libertad, y desde donde regresa a París en 1814, para morir, a los cincuenta y un años, a causa de una apoplejía, seguida de parálisis, el 14 de julio de 1817. La fecha es casi un homenaje, porque coincide, como nos recuerda Xavier

Roca-Ferrer, con el aniversario de la toma de la Bastilla por el pueblo de París, exigiendo que Necker, su padre, que había sido apartado de su cargo, fuera depuesto para dirigir los Estados Generales.

Consideraciones sobre la Revolución francesa fue su último libro, publicado un año después de su muerte. Lo inició como obra de reconocimiento de las tareas y obras de su padre, pero no tardó en ampliarse a las causas que originan la revolución, desde Luis XIV, y alcanza hasta la caída de Napoleón en Waterloo y la Restauración de Luis XVIII. De casi todo fue testigo, cercano o lejano, y estudiosa de sus documentos y testimonios directos. Madame de Stäel fue un espíritu moderado en un momento de la historia convulso y violento, aunque, sin duda, tuvo criterios avanzados para su tiempo. Entusiasta de Inglaterra, donde vio «el último perfeccionamiento del orden social del que tenemos noticia», abogaba por una monarquía constitucional de corte liberal para Francia; sin embargo, eso no le impidió aceptar la república, defendiendo siempre la libertad y el orden, una pareja nada fácil de congeniar. En 1792 huyó a Suiza, alejándose de las matanzas del Terror. Allí la esperaba el castillo paterno junto al lago Lemán. Pero volvió en 1795 y abrió, con un valor admirable, su salón literario, por donde pasó, entre lo más ilustrado de su tiempo, el español José Marchena. Luego, como se sabe, vino el Consulado, con Bonaparte, y un año después publica nuestra autora un libro valioso: *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*, obra que un lector de Ortega y Gasset relacionaría enseguida con algunos aspectos de *La rebelión de las masas*. Hay un denominador común en sus escritos reflexivos: el compromiso con su tiempo, la

necesidad de contribuir con ellos al progreso de la sociedad, y en eso es muy hija de la Ilustración y de la poética del neoclasicismo. En fin, esta magnífica mujer, escritora e intelectual, fue una crítica incisiva de Napoleón, al que trató en varias ocasiones. De hecho, estas *Consideraciones* contienen momentos valiosos al respecto: tanto testimonio histórico como análisis lúcidos y penetrantes de unos de los militares y políticos más importantes de la historia. Xavier Roca-Ferrer nos dice que «madame de Stäel fue el Solzhenitsyn de Napoleón y el bonapartismo». No obstante, pese a ser crítica, no se entregó a la calumnia ni a las injurias. Liberal y defensora de la moral, desaprobó el cinismo de Bonaparte y lo que creía era su aspiración a una monarquía universal. En cierto modo, quiso volver a lo que había comenzado en 1789, antes, claro, del Terror, defendiendo la libertad y las instituciones garante de las mismas, una sociedad con poderes equilibrados y ajena a la dictadura de un monarca o de un emperador. Por lo tanto, tampoco vio con buenos ojos (bueno, la aceptó en alguna medida) la Restauración que coronó, nunca mejor dicho, sus últimos días.

La complejidad y riqueza de las casi ochocientas páginas de las *Consideraciones* exigen el estudio de un historiador de la época y de notable espacio, pero un lector interesado, como éste que escribe, puede retener algunos momentos notables. Madame de Stäel une a su cultura política, búsqueda de la verdad y dotes de observación humana una importante capacidad para el retrato, para el dibujo psicológico, sin duda, herederos de una tradición francesa, desde La Rochefoucauld a los moralistas franceses de su tiempo, que había destacado en la perspicacia psicológica y en la capacidad

literaria, de tipo sintética, para mostrar un acontecimiento, a un grupo o a una persona con pocos y exactos trazos. Junto con esto y los numerosos análisis políticos tan perspicaces como los de Montesquieu, son notables sus observaciones de testigo, de testigo lúcida, que ve lo que importa, con una capacidad inaudita para detectar qué hay en el presente de historia. Y ahí encontramos su razonamiento y emoción en la inauguración de los Estados Generales el 5 de mayo de 1789. Admiraba a Luis XVI (piénsese, además, que madame de Stäel conocía de cerca la corte, así como a Napoleón, Marat, La Fayette o, al menos por una conversación, a Robespierre), hombre ilustrado, pero, aunque su carácter «no lo llevaba a desear el poder absoluto, este poder era un prejuicio funesto al que, desgraciadamente para Francia y él mismo, no había renunciado nunca». Retratos: Mirabeau, por ejemplo, el del mismo Napoleón, tan notable como el que, ya desde la mirada de la historia, hiciera en alguna carta Sigmund Freud (un comentarista argentino siempre ha de citar a un psicoanalista, piedra de toque). O esta observación que encuentra su paroxismo a partir de los años cuarenta en Francia: «Una vanidad obsesiva, casi literaria inspira a los franceses la necesidad de innovar en todo». Léase también «moda» y todo encaja. Otra perla: «Los hombres mediocres suelen reclamar el auxilio de las bayonetas para defenderse de los argumentos de la razón con tal de poder actuar por medios tan mecánicos como su propio entendimiento». Más: «El valor que nos empuja a resistir a la multitud es de una clase distinta del que nos hace independientes de un déspota y, con todo, es el mismo impulso natural el que nos permite luchar contra toda clase de opresiones». Oigámosla oyendo

al maestro de la guillotina: «La elocuencia de Robespierre se basa en una oscura metafísica de los lugares más comunes». A lo que añade en otra página algo que nos hace pensar en los juicios comunistas: «No conocía otro medio de deshacerse de sus rivales que eliminarlos mediante el tribunal revolucionario, un recurso que daba al asesinato un aire de legalidad». Y, ahora, sentencia para independentistas: «Una manera segura de no equivocarse sobre lo que desea la mayoría de una nación consiste en no abandonar nunca una ruta legal para alcanzar el objetivo que se cree más útil». Ella pudo deducir esta máxima tras la deriva de 1791. De Péthion, alcalde de París: «Un frío fanático que llevaba al extremo todas las ideas nuevas porque era más capaz de exagerarlas que de entenderlas». Pura psicología: «Estaban más irritados al sentirse más culpables». En fin, Napoleón, su perseguidor: «No era ni bueno ni violento ni dulce ni cruel a la manera de las personas que conocemos. Aquel ser, imposi-

ble de comparar con nadie, no podía sentir ni despertar simpatía alguna. Era más que un hombre o quizás menos [...]. Veía en los hombres un hecho o una cosa, nunca a un semejante. No amaba más de lo que odiaba y sólo él existía para sí mismo: todas las demás criaturas eran meras cifras». ¿No es admirable una inteligencia así, y con así quiero decir un montón de cualidades extraordinarias y raras? Pues un poco más sobre el mismo curso: «Dominaba todos los modos de subyugar a los demás envileciéndolos». Pero puesto que hay que acabar la reseña de esta obra admirable y singular, lo hago con esta frase, en la que la filosofía y la penetración psicológica se alían a la observación en el trato de las personas: «A lo largo de mi vida, todos los errores que he cometido en política se han debido a la idea de que los hombres serían siempre sensibles a la verdad, si se les exponía con la suficiente energía». Madame de Stäel, una mujer lúcida de su tiempo, y del nuestro.

Martin Kitchen:

Speer. El arquitecto de Hitler

Traducción de Javier Alonso

La Esfera de los Libros, Madrid, 2017

671 páginas, 35.90 € (ebook 9.99 €)



El favorito de Hitler

Por ISABEL DE ARMAS

Una nota dominante en la muy conocida autobiografía de Albert Speer, arquitecto de Hitler y ministro de Armamentos, es su insistencia en que desconocía los crímenes genocidas del Tercer Reich. En el sólido y revelador trabajo que comentamos, Martin Kitchen, historiador y autor de numerosos libros sobre la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría y la historia de Alemania y la Europa moderna, cuestiona este «pretendido desconocimiento» y nos ofrece el retrato de un personaje mucho más turbio, que estuvo hondamente implicado en las atrocidades cometidas por el régimen al que sirvió con total lealtad y eficacia. Sirviéndose de fuentes inéditas que han salido a la luz en los últimos años, Kitchen desmonta el mito del «tecnócrata culto dedicado a su

país y alejado de la política nazi y sus atrocidades».

Para el autor, Albert Speer «reunía todos los requisitos previos para una carrera exitosa». Nació en marzo de 1905, en una familia adinerada de la ciudad de Mannheim, situada en la confluencia de los ríos Rin y Neckar. Excepcionalmente inteligente, superó sin demasiados esfuerzos su formación como arquitecto y a la edad de veintitrés años fue nombrado ayudante de Heinrich Tessenow, uno de los más distinguidos arquitectos y planificador urbano de la República de Weimar. «Pero las oportunidades para un arquitecto joven –escribe–, incluso para alguien con unas credenciales tan impresionantes, eran escasas en 1928. Con el comienzo de la Gran Depresión des-

aparecieron por completo». Según este historiador, Speer debía su elevada posición en gran medida a su relación extraordinariamente cercana con Hitler. Igual que, sin esta conexión esencial, Hermann Göring habría sido sólo un veterano de la fuerza aérea con trabajos ocasionales, Joseph Goebbels, el autor de novelas de segunda fila, penosas obras de teatro y algún que otro artículo periodístico, y Heinrich Himmler, un criador de gallinas o un maestro rural. «Speer –afirma– habría tenido una modesta carrera como arquitecto de alguna ciudad pequeña». Asegura con toda firmeza que su éxito no se debió a sus capacidades artísticas, sino al hecho de que fuese un devoto seguidor de Hitler; que, sin el Führer, habría carecido de cualquier tipo de impacto.

Gracias a una serie de encuentros fortuitos, Speer se convirtió en 1933 en íntimo del todopoderoso Adolf Hitler a la edad de veintiocho años. Cuando Paul Troost, el entonces arquitecto preferido del Führer, murió de forma repentina en enero de 1934, nombró a Speer para sucederlo. Una vez instalado en su alto cargo, demostró con toda rapidez las cualidades que iban a asegurarle una carrera asombrosamente exitosa. Pronto se convirtió en el arquitecto de los monumentos de cultos atávicos y, desde un principio, no tuvo ningún escrúpulo acerca de emplear enormes cantidades de trabajadores esclavos procedentes de los campos de concentración de Himmler. En julio de 1933, el Gobierno municipal de Núremberg le encargó diseñar el escenario para el Congreso de la Victoria del partido y, poco después, también diseñó una serie de estructuras permanentes en esta misma ciudad. El profesor Kitchen observa que todas se construyeron en el estilo sobrio y contenido de Troost, pero a una escala mu-

cho mayor, y puntualiza que la intención de Speer era construir estructuras gigantescas como monumentos conmemorativos del Reich de los mil años. También por aquel entonces Hitler ordenó a Speer que hiciera unos bocetos preliminares para una nueva y enorme cancillería en Berlín. Ésta iba a ser su mayor obra, en la que consiguió hacer realidad la visión del Führer de un edificio representativo que ejemplificase el poder y la grandeza del Tercer Reich. Construido con enormes cantidades de dinero, apenas fue utilizado.

En enero de 1937 Speer fue nombrado inspector general de edificios de la capital del Reich. Su tarea consistía en trazar planos para un nuevo Berlín que se llamaría «Germania». Se pusieron a su disposición fondos ilimitados para la construcción de una «capital mundial». A tal fin, las SS fundaron la Compañía Alemana de Tierra y Piedra en 1938 y, con su estrecha cooperación, se construyeron nuevos campos de concentración para extraer de las minas la piedra y fabricar los ladrillos que él mismo había seleccionado para el mencionado proyecto. Kitchen nos cuenta que las condiciones de trabajo en estos campos eran terroríficas y que formaban parte integral del método de «exterminio mediante el trabajo» de Himmler. También demuestra que, en su calidad de inspector general, Speer pisoteó las prácticas y las normas legales establecidas; que amasó enormes cantidades de dinero contratando a su propia empresa como consultora del proyecto; que obtuvo pingües beneficios por medio de la especulación inmobiliaria y, finalmente, que consiguió, con el apoyo de Goebbels, el despido del alcalde de Berlín, Julius Lippert, quien, a pesar de ser un devoto nacionalsocialista, tenía serios reparos

sobre el astronómico coste económico y humano de los planes para construir la grandiosa «Germania».

Tras el fallecimiento en accidente aéreo del ministro de Armamentos, Fritz Todt, en febrero de 1942, Albert Speer, de inmediato, fue nombrado su sucesor, sin renunciar a ninguna de sus tareas como arquitecto municipal y planificador de ciudades de Hitler. El nombramiento del favorito de la corte para un alto cargo provocó una considerable consternación en algunos miembros de las altas esferas del partido, pero se demostró que se trataba de una excelente elección: era joven, enérgico, bien preparado, magnífico organizador y absolutamente fiel a su líder. Nunca llegaría a la altura del poder de gente como Goebbels, Bormann, Himmler o incluso Göring –hasta que este último se sumió en un letargo provocado por las drogas–, aunque de manera constante se vio involucrado en luchas por el poder entre una élite envidiosa. «Todo dependía de su relación con Hitler –insiste Kitchen–. Cuando se debilitó su apoyo, Speer estuvo perdido».

Rodeado por un equipo de expertos de enorme talento, el nuevo ministro de Armamentos consiguió realizar un gran despliegue de acción e influencias. El autor afirma que «lo hizo con una determinación tan despiadada, una ambición tan ilimitada y un desdén tan absoluto por la práctica establecida que llegó a alarmar a muchas de las figuras claves del séquito de Hitler». Sin embargo, seguro del apoyo incondicional del jefe supremo, Speer permaneció impávido, y así consiguió acumular a una velocidad sorprendente un abanico tan amplio de responsabilidades que se convirtió en una de las figuras más impactantes del Tercer Reich.

Como ministro del Reich para el Armamento y Producción de Guerra, ofreció a los empresarios «algunas tentadoras zanahorias –dice el autor–, mientras que la fuerza de trabajo no recibió nada más que palos». En estrecha colaboración con Fritz Sauckel, el *gauleiter* de Turingia, nos cuenta que Speer peinó la Europa ocupada en busca de trabajadores, fuesen libres, forzados o esclavos, y «amenazó –afirma– a todos aquellos considerados holgazanes o enfermos fingidos con unos castigos feroces». También habla Kitchen del eje Speer-Himmler, en el que el primero proporcionó al segundo los materiales de construcción para sus campos de concentración y el segundo cumplió con su parte del acuerdo facilitando grandes cantidades de mano de obra esclava para sus proyectos arquitectónicos y la industria armamentística.

Durante la Navidad de 1943, Speer sufrió una lesión de rodilla. Combinada con el agotamiento y una importante depresión, cayó enfermo de gravedad y pasó varios meses con tratamiento médico y hospitalizado. Sus rivales, tanto dentro como fuera del Ministerio de Armamentos, aprovecharon la oportunidad para socavar de forma seria su autoridad y sembrar la duda en la mente de Hitler acerca de su protegido favorito. Speer se defendió lo mejor que pudo, pero en el verano de 1944 ya había perdido el dominio efectivo sobre la poderosa Organización Todt. Ese mismo verano, a consecuencia del intento de asesinato de Hitler, sus rivales lanzaron una serie de ataques contra varios de sus colaboradores más cercanos, lo que lo afectó, asimismo, de manera muy negativa. El hasta entonces predilecto intentó reforzar su posición con «cifras de producción descaradamente adulteradas –afirma Kitchen–, exhorta-

ciones a un supremo esfuerzo de guerra e ilusorias promesas de que las maravillosas armas nuevas traerían la victoria final». Sin embargo, nada le sirvió para recuperar la predilección perdida.

Si bien lo más chocante es que, aunque de hecho había sido desposeído de gran parte de su poder e influencia, Speer seguía imaginando que Hitler podría designarlo como su sucesor. Para el autor de este libro, ésta parecería ser la única explicación para su arriesgado vuelo a Berlín el 23 de abril de 1945. Allí se encontró con la sorpresa de que Hitler no disponía de tiempo para atender a su antiguo favorito y que ni siquiera lo mencionó en la lista de futuros nombramientos. Sin embargo, Speer siguió sintiéndose ligado al hombre que lo había bañado en poder y gloria y, cuando tuvo noticia del suicidio de Hitler, se sintió superado por una profunda emoción y quedó destrozado. Emoción profunda y destrozo que duraron poco, ya que su atención se concentró pronto en asegurarse una posición en el mundo de la posguerra. Para ello, puso todos los medios para atraer la simpatía de los aliados y consiguió reinventarse como un arrepentido apolítico, desconocedor de los crímenes cometidos por el régimen al que había servido desde un alto cargo, y reconocerse como una víctima inocente de una época tecnocrática sin remordimientos. «Tuvo tanto éxito en su intento —escribe Kitchen— que consiguió establecer los sólidos cimientos de la leyenda de Speer, convenciendo a bastantes mentes críticas de que era un tecnócrata apolítico que había logrado milagros y que había ofrecido una firme oposición al genio destructivo de Hitler».

Su representación durante los juicios de Núremberg fue tan impresionante que

consiguió hábilmente evitar la sentencia de muerte. El autor nos recuerda cómo en medio de una colección de hombres indignados que proclamaban que tan sólo habían cumplido con su deber, orgullosos y desafiantes nacionalsocialistas y grises funcionarios, Speer era un hombre diferente, distante en cierto modo de ese terrible mundo del Tercer Reich. Al declarar que él era una víctima de una era tecnológica amoral que amenazaba con destruir la civilización, y al defender que los alemanes fueron también víctimas a causa de una política de bombardeos injustificable desde el punto de vista moral, contribuyó, además, a su imagen de posguerra construida de manera cuidadosa: un hombre que se había mantenido fundamentalmente decente interpretando el papel de un independiente crítico durante aquellos terribles momentos.

Para Martin Kitchen, la carrera de Speer en el régimen nazi es de particular interés porque pertenecía a la típica gente aristocrática de la clase media, culta, educada y de buenas maneras que representó papeles clave en todos los aspectos del Tercer Reich. «Es un reflejo —afirma— del hecho de que la sociedad alemana y la dictadura nacionalsocialista mantuvieron una relación bastante armoniosa». Y añade: «Alemania jamás habría podido llegar tan lejos si hubiese sido un dominio exclusivo de los inadaptados, psicópatas y sádicos de la imaginación popular». Darse cuenta de que fueron esos individuos fundamentalmente decentes, con doctorados, grandes cualificaciones profesionales, cultura y responsabilidad cívica quienes lo hicieron todo posible resulta difícil de aceptar.

En este consistente trabajo, Martin Kitchen se propone, con toda determinación, desmontar la «leyenda de Speer» y,

sin duda, lo consigue, al mostrarnos, paso a paso, que el favorito del Führer no fue ni un gran artista ni un gran tecnócrata y que «su posición única se debió de forma exclusiva a su estrecha relación con Hitler. En cuanto ésta se vio comprometida, se quedó prácti-

camente sin poder». Para Kitchen su personaje es un hombre hueco, resueltamente burgués, inteligente en extremo, carente de toda visión moral, sin escrúpulos e incapaz de cuestionarse las consecuencias de sus acciones.

Leer, pensar, saber

Enero 2018

N.º 440 / 8 euros

Revista de Occidente



MAGALLANES

LA PRIMERA VUELTA AL MUNDO

EL LEGADO DE LO ESCRITO

DAVID VARONA ARAMBURU • PAULA HERRERO-DIZ

IRENE RODRÍGUEZ CACHÓN • PEDRO RIVAS NIETO

JOSÉ ANTONIO MUÑIZ-VELÁZQUEZ

MANUEL LÓPEZ CASQUETE DE PRADO

POSTBREXIT

ENTRE LA UNIÓN EUROPEA NECESARIA

Y LA POSIBLE

ARACELI MANGAS MARTÍN

ENTREVISTA A NUCCIO ORDINE

CARLOS NAVARRO GONZÁLEZ

Viñeta: SANTIAGO TALAVERA



Suscripciones: suscripciones@quiz.es
www.ortegaygasset.edu

XVIII PREMIO CASA DE AMÉRICA DE POESÍA AMERICANA



La Casa de América convoca el XVIII 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: XVIII 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 el título del trabajo concursante, nombre, fotocopia del documento de identidad o acreditativo de la nacionalidad, la dirección y el teléfono del autor, así como un breve currículum.
- 6 Cada participante sólo podrá concursar con un solo trabajo.
- 7 El plazo de admisión de originales finalizará el 27 de abril de 2018. 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 2018. 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 XVIII 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: XVIII 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 galardonados en ediciones anteriores puede consultar: www.casamerica.es / www.visor-libros.com

Madrid, diciembre de 2017

● Consorcio Casa de América

Especial apoyo de

● Alto Patronato



Entidades colaboradoras



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

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



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Don _____
Con residencia en _____ c/ _____
_____ nº _____
Ciudad _____ CP _____
DNI _____ Pasaporte _____ Email _____

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 o transferencia a nombre de:
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

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€

 <p>MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES Y DE COOPERACIÓN</p>	 <p>aecid</p>	 <p>Cooperación Española</p>
--	--	---

