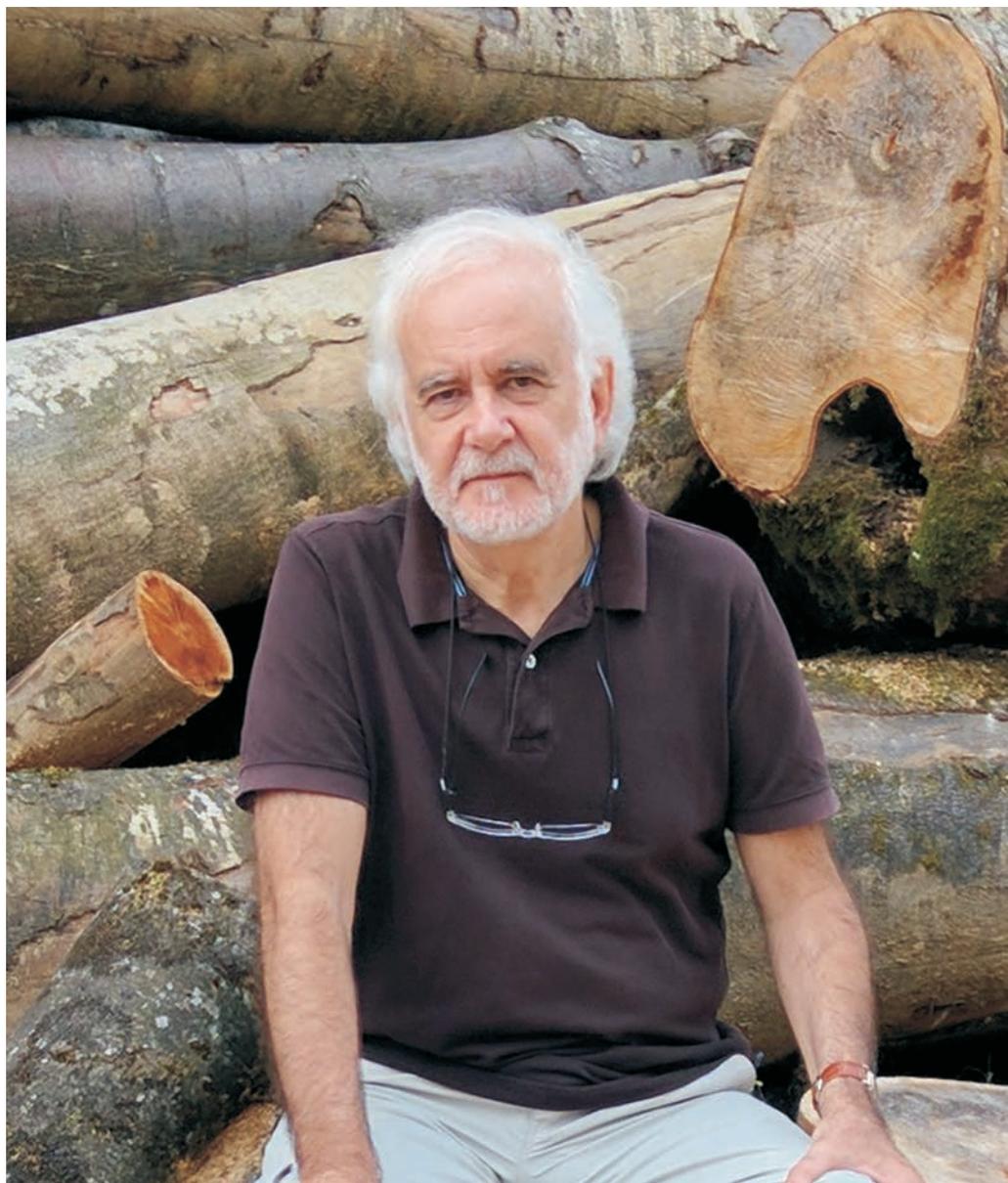


# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



## DOSIER

GASTÓN BAQUERO, REVISITADO  
**Coordina** Ángel Esteban

## ENTREVISTA

Ramón Andrés

## MESA REVUELTA

Juan Carlos Abril, Nicolás Melini,  
Walter Cassara, Carlos M. Madrid Casado  
y José Manuel Corredoira Viñuela

# CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS

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

Director

**JUAN MALPARTIDA**

Administración

**Magdalena Sánchez**

magdalena.sanchez@aecid.es

T. 915823361

Suscripciones

suscripcion.cuadernoshispanoamericanos

@aecid.es

T. 915827945

Imprime

**Solana e Hijos A. G., S. A. U.**

San Alfonso, 26

CP 28917-La Fortuna, Leganés, 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, Unión Europea y Cooperación

**AECID**, Agencia Española de Cooperación Internacional

para el Desarrollo

Ministro de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación

**Josep Borrell Fontelles**

Secretario de Estado de Cooperación Internacional

y para Iberoamérica

**Juan Pablo de Laiglesia y González de Peredo**

Directora de la Agencia Española de Cooperación Internacional

para el Desarrollo

**Aina Calvo Sastre**

Director de Relaciones Culturales y Científicas

**Roberto Varela Fariña**

Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural

**Jorge Manuel Peralta Mompalmer**

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

[www.cuadernoshispanoamericanos.com](http://www.cuadernoshispanoamericanos.com)

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



## DOSIER

### GASTÓN BAQUERO, REVISITADO

- 4 *Ángel Esteban* – El hombre que vestía de sí mismo: esplendor y derrota de Gastón Baquero  
 22 *Rafael Rojas* – Gastón Baquero sube y baja las escaleras del tiempo  
 32 *Pío E. Serrano* – Gastón Baquero cumple cien años, o no  
 49 *Efraín Rodríguez Santana* – Los nombres de Gastón Baquero



## ENTREVISTA

- 67 *Carmen de Eusebio* – Ramón Andrés: «Hay que pedirle a la inteligencia que actúe»



## MESA REVUELTA

- 74 *Juan Carlos Abril* – Los entrelugares de Caballero Bonald en *Desaprendizajes*  
 86 *Nicolás Melini* – Prescripción de hispanoamericanos y otras consecuencias  
 96 *Walter Cassara* – Los muros de la traducción  
 104 *Carlos M. Madrid Casado* – Cuando Foucault conoció a Goya  
 114 *José Manuel Corredoira Viñuela* – El *Rousseau* de Lemaître



## BIBLIOTECA

- 126 *Julio César Galán* – Ramón Andrés: el compromiso antidepredador  
 129 *Andrés Sánchez Robayna* – Una nueva interpretación de *La Lozana Andaluza*  
 133 *Blas Matamoro* – El inconcluyente Leonardo da Vinci  
 139 *Manuel Arias Maldonado* – Problemas con la filosofía de la historia  
 143 *Pilar Benito Olalla* – El renacer de la conciencia en la cosmología  
 147 *Juan Ángel Juristo* – El obligado zalamero del lenguaje  
 151 *Julio Serrano* – Disfrazada de sí misma: Silvina Ocampo  
 155 *Wilfrido H. Corral* – Sin ningún recelo ante la crítica de la novela



# Gastón Baquero, revisitado

*Coordina* Ángel Esteban

*Por* Ángel Esteban

# EL HOMBRE QUE VESTÍA DE SÍ MISMO

## Esplendor y derrota de Gastón Baquero

La de Gastón Baquero fue una de las vidas truncadas por el régimen de la dictadura cubana más dilatada en el tiempo. Pero, a diferencia de otros cientos de miles de cubanos, el poeta no fue despojado de una condición de clase heredada, sino de un estatus ganado a pulso, a pesar del color de su piel, de sus orígenes modestos y la pobreza en la que vivió durante la infancia. Por eso, el corte radical de su modo de vida y su actividad profesional en los primeros meses de 1959 llama poderosamente la atención, toda vez que el proceso revolucionario radical trataba de conseguir la igualdad entre blancos y negros, burgueses históricos y gentes sin apellido. En lugar de constituir un ejemplo de lo que un individuo, por su propia voluntad, por el empeño y el esfuerzo, puede conseguir a pesar de sus humildes orígenes y su baja consideración social, simbolizó, tristemente, todo lo contrario: para los barbudos de la sierra, blancos muchos de ellos y de buenas familias, Baquero fue un representante de aquello que había de ser perseguido y destruido, de la opulencia, el racismo, el orgullo y la insensibilidad de las clases altas, procedentes de la aristocracia española secular, lo que no deja de ser contradictorio si conocemos bien la historia personal del poeta. El símbolo de esa contradicción sin sentido es la irrupción de ciertos intelectuales «comprometidos», entre ellos, Guillermo Cabrera Infante y Carlos Franqui, que con el tiempo serían rabiosamente anticastristas desde el exilio, en la casa de Baquero donde pasaba temporadas con su familia, en Santa María del Rosario, para saquear sus obras de arte y confiscar la propiedad, a la vez que el

Che, personalmente, cancelaba sus cuentas corrientes y asumía el poder sobre su dinero (Díaz, 2008, pp. 110 y 111).

Ante ese atropello de las libertades individuales, Baquero no tuvo opción. El 19 de abril de 1959 se despedía de sus lectores y, por extensión, de toda Cuba, con su última colaboración en el *Diario de la Marina*, donde fungía como jefe de redacción desde hacía muchos años y donde era prácticamente el director real. En ese texto explicaba las razones de su silencio desde el primero de enero de ese año, sus críticas a la dictadura violenta y corrupta de Batista, pero su absoluta oposición a la nueva dictadura que se estaba instaurando en esos meses. Es sorprendente la serenidad con que el poeta afronta los atropellos de los que está siendo víctima. Baquero no habla de sí ni muestra su contrariedad de un modo visceral, sino que trata de justificar de forma filosófica por qué no está de acuerdo con el curso de los hechos. No tiene fe en las revoluciones, pues «Siempre se fijan tareas que requerirían la asistencia de grandes genios, la milagrosa autoridad de ángeles y santos para cambiar de la noche a la mañana la naturaleza humana. Las revoluciones quieren hacer por decreto que en un instante se precipite el progreso, y nazca el hombre nuevo y surja por encanto la ciudad soñada [...]. Provocan sufrimientos y conmociones que alteran a fondo y por mucho tiempo el desarrollo normal y seguro, el avance lógico y humano hacia el mejoramiento constante de las formas de vida» (Baquero, 2015, p. 138).

La sensatez para cerrar con decoro una etapa y abrir otra, henchida de incertidumbres, sinsabores y no exenta de penalidades, es la misma con la que se condujo cuando, de un modo gradual, llegó a la cúspide de su protagonismo social, cultural, profesional y literario comenzando desde cero. Nacido y criado en una familia desestructurada, con un padre desaparecido hasta que se lo llevara a los trece años a La Habana para contribuir desde entonces a su educación, Baquero entendió enseguida que lo que él no consiguiera para sí mismo nadie lo iba a hacer. De ahí su empeño en la lectura y el estudio constantes, con tenacidad, primero en el instituto, luego en la universidad. Y antes de cumplir los veinte años ya entraba en contacto con el ambiente cultural de la capital, interesado más por la poesía que por sus estudios de Ingeniería. Conoció a Lezama Lima a mitad de los treinta y ello significaría el descubrimiento de un universo muy particular, una vida más allá del espejo de la realidad, de la existencia corriente, gracias al impacto singular y único que le causó la lectura del poema «Discurso para despertar a las hilanderas», algo que no

se repetiría en el resto de sus días, según confesó a Felipe Lázaro pocos años antes de morir (Lázaro, 1987, pp. 25 y 26). El joven aprendiz de poeta escribió al autor de aquellos versos y éste le contestó. Poco más tarde se conocieron y comenzaron una larga y fecunda amistad, no exenta de roces y contradicciones.

La década de los treinta y los comienzos de los cuarenta auguraban a Gastón un futuro magnífico como poeta y gestor cultural relacionado con la literatura en el sentido más estético y teórico. Por aquella época, ya había intimado con Cintio Vitier, Fina García Marruz, Eliseo Diego y el núcleo de los que después integrarían *Orígenes*. Colaboró en varias revistas y dejó en muy poco tiempo una huella que, supuestamente, debería haber crecido en los cuarenta, cuando *Orígenes* era el epicentro de la vida cultural cubana y una de las publicaciones de más solera en todo el orbe occidental. Su prestigio personal era constantemente corroborado por amigos, como Cintio Vitier, que llegó a decir en *Lo cubano en la poesía* que nunca hubo «afluencia poética mayor, ni más gracia de persona ni más misterioso futuro que los que en aquellos años tenía Gastón Baquero», un «huésped increíble», cuyos «poemas llegaban y se establecían en la luz como si siempre hubieran estado ahí, familiares en su secreto y en su grave magnitud» (Vitier, 1970, p. 498). También afirmó Vitier que algunos de sus poemas, los de comienzos de los cuarenta, se hallaban «en el más alto nivel de universalidad de la poesía hispanoamericana» (Vitier, 1948, p. 112). Está claro que Gastón era uno de los poetas más finos de aquella época, pues el mismo Lezama, hacia 1942, decía que la vocación a la poesía de Baquero era «insobornable», de tan íntima y omnipresente, y que vivía y experimentaba en cualquier parte «la casa de la poesía» (Baquero, 2001, p. 317), para concluir: «De nosotros (los poetas de esa generación), era el que más dones tenía» (Baquero, 2001, p. 340).

Los dos mejores testimonios de aquellas fechas sobre el de Banes son de Fina García Marruz y de Cintio Vitier, por este orden. El de Fina, el más extenso y detallado, es de 1997 y se trata de un retrato para recordar al poeta recién fallecido. Estas descripciones de los amigos de los primeros años literarios son especialmente importantes en el contexto en el que se publican, porque reabren un diálogo que ha estado algo clausurado durante décadas y desempolvan los mejores momentos de la vida y la obra del amigo. Durante casi toda la segunda mitad del siglo xx, Gastón se relacionó con poetas e intelectuales españoles, o bien con personalidades cubanas del exilio, que son quienes han

alimentado, de manera lógica, la crítica literaria en torno a él y las constantes emulaciones biográficas. Cuando, en los últimos años de su vida, comienza a haber una suerte de tímido y débil acercamiento entre él y los amigos de los años jóvenes y, posteriormente, se dan cita diversos homenajes, antes y después de la muerte de Gastón, renace un universo que estaba en barbecho, en cierto modo hibernando. Fina refiere cómo lo conoció a través de su amigo y compañero de clase Augusto, quien le mostró por primera vez en 1939 un poema de Baquero y, más tarde, un cuento. Después coincidiría Fina con Gastón en una velada musical: ambos habían sido objeto de las conversaciones de Augusto y estaban preparados para comenzar aquella amistad. El retrato de la primera impresión define a un Baquero transparente. Si Fina lo hubiera conocido cuarenta años más tarde, podría haber escrito palabras muy similares:

*Lo veía, ya de cerca el rostro, vuelto a medias de perfil, la cuenca poderosa del ojo, de tal fijeza inteligente. Era el mismo gesto con el que era capaz, sin decir palabra alguna de elogio, de comunicar una atención, un aprecio profundo que resultaba [...] como un impulso recibido para siempre, aquel de ser el ser que éramos, y aún no sabíamos, y que parecía conocer mejor que nosotros mismos (Baquero, 2001, p. 330).*

Anota Fina ciertas anécdotas de los años cuarenta, reuniones en diversas casas de poetas, lecturas y comentarios de versos en veladas interminables, momentos únicos en el proceso de creación de sus primeros poemas, hasta el año 1942. Documenta, por ejemplo, una celebración de un cumpleaños en casa de Dulce María Loynaz donde acudieron Emilio Ballagas y otros poetas de varias generaciones o aquel día en que Gastón la convocó para leerle su recién creado «Testamento del pez». Da cuenta de sus virtudes y su generosidad hasta el momento en que decidió abandonar la poesía, argumentando que un hombre que lleva una vida pública tan intensa y que se dedica al periodismo y las relaciones sociales no debe publicar versos (Baquero, 2001, p. 340). A partir de ahí, cuando la relación de Gastón con los poetas comenzó a decaer, el tono del relato de Fina cambia. Baquero desaparece y se muestra evasivo. Cintio abunda en ello en su retrato, pues comienza evocando la intensidad de aquella amistad naciente, corroborada no sólo por el trato, desde 1938, sino también por las propias palabras de Baquero, quien afirmaba a finales de los treinta que tenía una «fe ciega, fe de niño, en el poder de la amistad» (Baquero,

2001, p. 319). Tras esa breve semblanza, resume al Gastón de los años treinta y comienzo de los cuarenta con una frase que necesita, acto seguido, aclarar:

*Gastón era entonces una persona maravillosa. No digo que no lo haya sido siempre, pero estamos hablando de aquel «entonces», cuando sólo tenía unos zapatos gastados [...], un cinto sin raya y una camisa blanca inmaculada que el viento del mar abombaba como un velamen, encima del cual su poderoso rostro emergía como el de un príncipe* (Baquero, 2001, p. 320).

Como corresponde al estupendo nivel humano y a la clase, el decoro y la nobleza de Fina y Cintio, ellos nunca hubieran publicado declaraciones específicamente negativas sobre Gastón. Sin embargo, se observa en estas dos necrológicas una especie de desconcierto, que no llega a resquemor, por sus reacciones, a veces radicales y firmes. Abandonar la poesía por dedicarse al periodismo y las relaciones sociales, la gestión cultural, etcétera, es una opción libre, puede que equivocada desde el punto de vista de esa «amistad poética» creada de modo tan natural y fructífero, pero terminar con una intimidad, con ese «Estado organizado frente al tiempo», en palabras de Lezama sobre *Orígenes*, fue quizá una opción poco comprensible para el resto de los amigos. Cintio continúa su retrato hablando de las evidentes cualidades de Gastón: su porte, su estatura, el tono de la voz, la inteligencia, la sensibilidad, la bondad, su generosidad (sobre todo, esa generosidad sin límites, con la «alegría del pobre que regala lo que le regalaron» [Baquero, 2001, p. 324]), sin embargo, no puede reprimir una nota de nostalgia, de cierta tristeza, si se considera que aquello que constituyó una magnífica alianza había desaparecido para siempre y, además, había abocado a Gastón, al gran poeta y gestor cultural, a una situación de impotencia y desvalimiento (Baquero, 2001, p. 323).

Fina asegura que en varios viajes a Madrid con Cintio, a partir de la década de los sesenta, Baquero evitó encontrarse con ellos, a pesar de que sí recibía a otros cubanos llegados de la isla y, por supuesto, a los exiliados, y que probablemente eso lo hacía no porque no quisiera un reencuentro, sino porque no se atrevía a enfrentarse emocionalmente al pasado, a que se lo viera desmejorado, caduco, y a recibir noticias no del todo agradables de la situación de sus familiares en la isla. La última vez que Cintio y Fina estuvieron en Madrid antes de la muerte de Gastón, en la década de los noventa, hablaron por teléfono, pero no se vieron,

él no quiso, para no perjudicarlos ante las autoridades cubanas. Con Eliseo Diego pasó algo parecido. Lo cuenta su hija Fefé. La última oportunidad para retomar de manera presencial aquella amistad truncada por la dictadura se produjo en noviembre de 1992, cuando Eliseo fue invitado a la Residencia de Estudiantes de Madrid para un evento literario. Los dos poetas asistieron a un homenaje a Dulce María Loynaz, que acababa de recibir el Premio Cervantes, pero Gastón salió con prisa nada más terminar el acto. Fefé trató de retenerlo, si bien él insistió en que tenía que irse y que ese encuentro no iba a ser posible. Aunque Eliseo fue más rápido, lo abordó y abrazó, y la confluencia se produjo, finalmente. El primer llanto fue el de Eliseo y Gastón ya no pudo disimular su afecto hacia él y hacia todo el grupo. Poco más tarde, esa misma noche, Eliseo recibió en el hotel un ejemplar de un libro de poemas de Gastón, dedicado a «toda la pandilla», con una declaración final que disipaba cualquier duda: «Quiéranme como yo los quiero». Concluye su relato Fefé: «Papá rompió en sollozos. “¿Por qué lloras?””, le pregunté. “Lloro por mí, por Bella, por nuestra juventud, por tantos años”. Nunca antes –ni después– lo vi llorar así» (Diego, Josefina de, 1996-1997, p. 8).

Este panorama se complementa con las cartas cruzadas que se escribieron a partir de ahí Gastón y Eliseo. Diego murió a comienzos de 1994 y su amigo, tres años más tarde, si bien, antes de la separación definitiva, llegó el momento de las confidencias últimas, las más audaces, sinceras y aclaratorias. Gastón se había alejado de manera voluntaria de todos ellos, aunque ese rencuentro puso las cosas en su sitio. Probablemente, si Cintio y Fina hubieran forzado una aproximación parecida, como lo hizo Fefé con su padre, hoy conoceríamos un mayor número de confesiones. Pero pensamos que lo que se contaron Eliseo y Gastón después de aquella reunión serviría de igual modo para toda la «pandilla». Un mes más tarde de aquel redescubrimiento de la amistad, Eliseo declaraba que esos minutos juntos, después de más de treinta años de separación, habían sido una de las «encrucijadas fundamentales» de su vida, como si se hubiese «reintegrado» una zona esencial de su historia que durante mucho tiempo hubiera estado sajada, desgajada, y ahora se hubiese recompuesto sin ningún signo o marca de remiendo. No obstante, se lamentaba del tiempo perdido y de la imposibilidad de recuperarlo:

*¿Cuánto tiempo hemos dejado al vacío! ¿Cuántas maravillas nos hemos perdido, tuyas, de Bella, de Fina, de Cintio, de Octavio, de Agustín, y aun mías! ¿Cómo no nos percatamos de que nuestra*

*amistad no estaba fundada en la historia, sino en la poesía, materia tanto más frágil, pero más perdurable? ¿Qué harías tú mientras yo escribía, en aquel cuarto de trabajo que me preparó Bellita y donde pasaste con nosotros días de zozobra y júbilo mientras esperábamos tu salida, el Muestrario del mundo, algún tiempo después de que te marcharas? ¡Ah, Dios, cuántas cosas! (Baquero y Diego, 1996-1997, p. 9).*

La respuesta a esa misiva del 29 de diciembre de 1992 no se hizo esperar. Gastón contestó no sólo a Eliseo, sino a Fina y a Cintio, y a todo el grupo, tratando de explicar el porqué de sus evasivas:

*No pienses que estuve poco expresivo en nuestro encuentro. Lo atesoro como algo maravilloso. Pero quiero explicarles, a ti y al bunch, al grupo excepcional, que no se tome a mal que yo no guste de mirar hacia atrás. Para mí, sencillamente, el pasado ha muerto. Yo viví en un mundo y cerca de unas personas que no volveré a ver. No es, compréndanlo, que no quiera volver a ustedes, es que no quiero volver al pasado. Hace mucho tiempo me declaré a mí mismo desgajado de un tronco y de unas raíces. Yo no vivo, floto (Baquero y Diego, 1996-1997, p. 10).*

Eliseo se despacha, asimismo, con una buena confesión, digna del momento, de la persona a la que se le confía el secreto y de la misma historia de la literatura en español, que ha protagonizado con ellos y otros poetas y narradores de mitad del xx un nuevo siglo de oro de las letras en el idioma de Cervantes. En su texto del 30 de marzo de 1993, le hace saber que él es poeta gracias a Gastón, quien, a finales de los treinta, viajando en un autobús, mientras iban, probablemente, a casa de Fina y Bella, le dijo: «Eliseo, recuerda siempre que eres un poeta». Eliseo concluye: «Tus palabras me decidieron a serlo: a ser un poeta, sin que me diese entera cuenta de lo que había pasado; [...] [hecho que] marcó el curso de mis días. Sólo tú habrías sido capaz de darme la confianza que entonces necesitaba» (Baquero y Diego, 1996-1997, p. 12). Un año más tarde de este intercambio epistolar, y dos días después de la muerte de Eliseo, Gastón publicaba un artículo en el *ABC* (3 de marzo de 1994) en el que recogía el guante lanzado por su amigo, asegurando que Eliseo era «el poeta, el fabulador primero», porque la «poesía y la poetización de las cosas del mundo le salían espontáneamente, como la respiración y como la mirada», y también porque era «capaz de transformar en poesía

cuanto tocaba, como un rey Midas silencioso, sereno y humilde», y, como el oficio del poeta es nombrar las cosas, él era «el poeta, el alfarero, el artífice sin artificio» (Baquero, 2015, p. 236).

La relación con Lezama iba a ser muy diferente, dado que el maestro era incapaz de establecer vínculos que fueran más allá de la literatura y de un nivel de excelencia cuyo criterio rayaba en la exquisitez, la pedantería y la exclusividad. Lezama sólo se fijaba en personas que tuvieran una sólida formación y que fuesen capaces de integrar un círculo homogéneo de conocimientos, calidad literaria y afinidades ideológicas. En ese sentido, Gastón Baquero sería uno de los más próximos al peculiar líder de los movimientos literarios más sobresalientes de los treinta y los cuarenta. Después de aquella primera misiva de mitad de los treinta y de una entrevista fundadora, Baquero fue aceptado en el privilegiado entorno amistoso y literario de Lezama ya que, además de las evidentes dotes de Gastón y de su sensibilidad extraordinaria, para ambos, la poesía significaba «el máspreciado bien de la naturaleza y de la sobrenaturaleza» (Prats, 2006, p. 95). Ahora bien, a pesar de esos evidentes paralelismos y confluencias, la relación entre ellos no fue ni más pacífica, ni más amistosa, ni más duradera que la del resto de los poetas de la generación origenista. Hubo un verdadero afecto y, en el caso de Gastón, una admiración sin límites, pero el maestro de aquellas décadas fue siempre un personaje de difícil carácter, por lo que las fricciones entre ambos fueron frecuentes. A Lezama le molestaba, sobre todo, que Baquero, con su sensibilidad suprema y sus más que sobresalientes dotes para la poesía, con su elocuencia y su erudición, se llevara tan bien con personas de poca cultura, alejadas del mundo literario sutil y endogámico. Pensaba quizá que era una concesión a la galería, un modo de abrirse a un mundo que le podría favorecer en lo económico, aunque para ello tuviera que ceder parte de su tiempo y su inteligencia a negociar la vida con gente algo ruda. El maestro se lo afeaba y él lo trataba de explicar: «Usted es muy politiquero, me decía, refiriéndose a que yo tenía trato, superficial, pero cordial, con personas por las que él sentía un desprecio total [...]. Llámame pastelero, *salonnièr*, era de lo más suave que me decía. En aquel tiempo era un verdadero ogro, un puercoespín hecho y derecho» (Lázaro, 1987, pp. 35 y 36). A pesar de todo, los detalles de generosidad y deferencia de Baquero con Lezama fueron muchos y realmente valiosos. Las dos caras de esa moneda son con facilidad reconocibles en la siguiente declaración de Baquero:

*En lo personal mismo nos llevábamos bastante mal. Pero esto es propio del ambiente literario, o de los literatos de todos los tiempos. Mi veneración y mi respeto por la obra de Lezama y por su actitud ante la cultura no me impidieron nunca reconocer que su carácter era muy fuerte, intransigente, con rigor excesivo para enjuiciar personas y obras. Casi siempre estábamos «peleados» (Lázaro, 1987, p. 20).*

Este testimonio da cuenta, por un lado, de la dificultad para tratar con el genio y, por otro, del esfuerzo que hicieron algunos por conservar una relación de amistad por encima de los obstáculos. De hecho, la admiración de Baquero por Lezama lo llevó a tratarlo con una deferencia y una lealtad fuera de duda, pues el de Banes escribió el primer artículo sobre la poesía lezamiana en 1942 y, tres años más tarde, cuando ya era un gestor influyente, le consiguió un puesto en la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación (Prats, 2006, p. 94). Asimismo, por aquellas fechas, nunca dejó de colaborar, hasta que se retiró del ámbito de la creación literaria, con las iniciativas de Lezama, como las revistas *Verbum*, *Espuela de Plata* e, incluso, en los comienzos de *Orígenes*, aunque sus esfuerzos se encauzaron en una revista propia, *Clavileño*, que acogió a la mayoría de aquellos que luego se integrarían de modo pleno en *Orígenes*, y que siguió la línea principal de la poesía propuesta por *Verbum* y continuada por *Espuela de Plata* (Barquet, 2015, p. 30). En realidad, la iniciativa de *Clavileño* se generó en la reunión de un grupo de amigos que partió de las visitas de Cintio y Eliseo a las hermanas Fina y Bella, y que se convirtieron en una tertulia literaria a la que empezaron a asistir también Gastón, Virgilio Piñera, Octavio Smith, Emilio Ballagas, Justo Rodríguez Santos, etcétera. Jesús Barquet explica con detalle lo que acaeció con el cruce de revistas entre el último número de *Verbum* y el primero de *Orígenes*. Si *Clavileño* fue la más inclusiva y *Nadie Parecía* la más excluyente, ocurrió porque Gastón y sus amigos tuvieron, para la primera, unas miras más amplias y basaron su proyecto en la amistad, mientras que Lezama, en la segunda, «exigía fidelidades extremas» (Barquet, 2015, p. 30), algo que creó un conflicto no sólo entre Baquero y Lezama, sino entre este último y todo el grupo de *Clavileño*. El de Banes, en lugar de alejarse del maestro y concentrar sus esfuerzos afectivos y literarios en el grupo creado de forma natural, afianzado en la amistad y en las vinculaciones estéticas, continuó siendo fiel a esa relación que era, en ocasiones, molesta desde el punto

de vista del trato cotidiano. Ni siquiera derivó en corte radical cuando Lezama le recriminó de un modo desagradable la decisión de dejar la poesía y adentrarse por completo en el mundo del periodismo. Tiempo después, recordaba esa circunstancia:

*Comprendo el horror con que vieron algunos amigos de la juventud mi entrada en firme en un periódico [...]. Se enojaron bastante, y me tuvieron por frívolo y sediento de riqueza [...]. A los que me decían, con severidad o con ternura, que hacía muy mal en «dejar las letras», les respondía [...]: «Necesito un trabajo bien retribuido, por motivos familiares [...]». Sé que el deber verdadero de un aspirante a poeta es exponerse a no comer, y a que su familia no coma [...], sé también que José Martí dijo: «Ganado el pan, hágase el verso». ¿Que quizá por eso Martí no fue un Homero, un Dante, etcétera? Pero fue el que quiso ser, el que prefirió ser. A esa preferencia o acomodación es a lo que llamamos «destino». No me quejo, no doy explicaciones (Lázaro, 1987, pp. 16 y 17).*

Como puede apreciarse, Lezama no fue el único que no vio con buenos ojos esa decisión, aunque sí constituyó la suya una de las críticas más acerbas, que llegaron, según Alberto Díaz, a insultos insoportables, por lo que los dos peculiares amigos estuvieron mucho tiempo sin dirigirse la palabra: «Él no entendió nunca –explicaba Gastón a Díaz– que yo necesitaba sustentar a mi familia, rescatar de la miseria a mi madre que me había criado con tantos sacrificios. Quería que yo me lanzase sin más a la idea suicida de ser poeta y nada más» (Díaz, 2008, p. 37). Esa agria polémica no impidió, por ejemplo, que, cuando Baquero estaba ya muy consolidado en su puesto de jefe de redacción del *Diario de la Marina*, como han consignado sus biógrafos, invitara a Lezama a colaborar en esa publicación de prestigio con varios artículos, entre 1949 y 1950, y que, además, según ha documentado Prats, pagase de su propio bolsillo las colaboraciones de Lezama sin que éste lo supiera (Prats, 2006, p. 94). Ya en los noventa, Baquero escribió un artículo recordando aquellos años, «Palabreo para dejar abierto este libro», y ni siquiera entonces dejó de ser generoso con el maestro, porque –sin hacer siquiera referencia al matiz económico– se echó la culpa a sí mismo por no haber sido capaz de mantener más tiempo las colaboraciones de Lezama, ya que ellas significaban una faceta más del «talento portentoso» del artista. Además, lo excusaba por su absoluta ineptitud para adaptarse a públicos generales. Anota que le pidió que tratara de adecuar la altura intelectual y erudita de cualquiera

de sus discursos al estilo periodístico, para que pudieran leer su material teórico los lectores asiduos a la prensa efímera, y aclara que no fue defecto de Lezama, sino imposibilidad casi física:

*Mi petición a Lezama para que procurase una comunicación sencilla y clara con los suscriptores del Diario cayó en el vacío; porque no era que él tuviera la terquedad de los vascos, ni el orgullo narcisista de «su estilo personal». Era que él no podía, ni aun queriéndolo, dejar de ser quien era, ni por diez minutos ni por una hora. Por no ceder, perdió cien oportunidades y se cerró muchas puertas. A él había –hay– que tomarle como era: oscuro, enigmático, laberíntico a veces, imaginativo sin freno, hipererudito, memorioso y memorión, minucioso como orfebre chino y observador como relojero (Baquero, 2015, p. 190).*

Todo tiene su cara y su cruz. Por un lado, un artista de ese cariz, dedicado absolutamente en cuerpo y alma a un ideal literario superlativo, «no es tolerado por mucho tiempo en ningún sitio» (Baquero, 2015, p. 190), pero, por otro, la calidad evidente de esas colaboraciones significa que la publicación que Prats ha hecho, como libro, de todo ese material pueda «considerarse tan importante como la que en su momento se hiciera de las columnas firmadas por *Constante* (Martí) en *La Opinión* de Caracas. Prats Sariol ha hecho para Lezama lo que Pedro Grases hizo para Martí. Ambos investigadores dieron a las letras de América un presente invaluable» (Baquero, 2015, p. 191). Una vez más, Baquero es generoso con todos: resalta la valía de Lezama por encima de sus problemas de carácter y da más crédito a la recopilación de Prats que al hecho, más revelador, de que Gastón mismo tuviera la iniciativa para animar a Lezama a hacer lo que hizo Martí cincuenta años antes, comprometiendo, además, sus propios recursos económicos. La diferencia de talante entre el de Banes y el maestro de Trocadero se manifiesta también en el modo de escribir públicamente el uno sobre el otro. Gastón incorpora siempre datos personales, de la relación, y resalta lo positivo por encima de lo negativo. Sin embargo, cuando Lezama comenta la obra de Baquero, incluso cuando se trata de cartas directas privadas, hay muy poco espacio para lo personal, lo íntimo, lo afectivo, lo estimulante (excepto en el detalle aludido al comienzo de este artículo). Por ejemplo, en aquella conocida epístola de comienzos de los cuarenta en la que aduce como elemento de unidad generacional el catolicismo, e invita a Baquero a colaborar en *Nadie Parecía*, no hay apenas detalle que

no sea estrictamente literario, y los comentarios son más propios del médico que explica con frialdad el estado de un cuerpo y sus reacciones que del familiar que siente cercanía por lo que la enfermedad produce en la persona que la padece. Constata realidades, que pueden ser maravillosas, pero obvia al creador y su mérito. De forma indirecta, cuando se introduce una obra de alguien en un marco de excelencia cultural, en una tradición a la que responde y con la que dialoga a cierto nivel, se la está elogiando, si bien sólo de un modo oblicuo. En esta carta hay nada más un par de detalles que matizan esta «exagerada actitud profesional». En el primero de ellos, Lezama acusa recibo de una publicación reciente de Baquero y la describe como «hermoso cuaderno», y, en el segundo, líneas más adelante, al despedirse, termina la carta así: «Como he recibido tu poesía, deseo sientas mi amistad» (Baquero, 2001, pp. 317 y 318).

Es de suponer que a Baquero no le afectaba demasiado ese ademán porque, cuando él generaba textos en los que debía resaltar la importancia del grupo o de las personas, era pródigo con todos, excepto consigo mismo. Dos artículos de los años cuarenta corroboran la presencia de esa suerte de humildad. En 1944 publica «Tendencias de nuestra literatura» (Baquero, 2015, pp. 85-107), sobre lo que había dado, desde el punto de vista literario, el año anterior. Por lo que se refiere a la poesía, da cuenta, en detalle, de la excelencia de las revistas *Nadie Parecía*, *Poeta y Clavileño*. Esta última la codirigió y cofundó y, en las otras dos, estuvo de alguna manera involucrado, por la cercanía con sus promotores. Sin embargo, a pesar de que cita, y de un modo muy positivo, a cada uno de los protagonistas de las tres publicaciones, no se incluye a sí mismo ni siquiera cuando habla de *Clavileño*. Temáticamente, insiste en el sustrato religioso que hay en algunas de ellas –también en *Fray Junípero*, de Emilio Ballagas–, pero de nuevo evita nombrarse, algo que habría sido lógico, por la importancia que tenía para él ese aspecto, tanto en lo literario como en lo personal. Y, en cuanto a los libros de ese año, destaca uno de Virgilio Piñera, *La isla en peso*; otro de Cintio Vitier, *Sedienta cita*, y el de Emilio Ballagas, *Nuestra Señora del Mar*. Sin forzar demasiado las fechas, y dada la importancia de su propia obra, podría haber insertado en esos sobresalientes ejemplos de poemarios, que responden a una estética nueva y dominante en la isla en esos años, sus propios libros *Poemas* y *Saúl sobre su espada*, que vieron la luz pocos meses antes, y que completaban el panorama. Ni una sola referencia a sus escritos, ni siquiera a

los poemas que publicó en alguna de las revistas, toda vez que elogiaba sin pudor los de Cintio, Lezama, Ballagas, etcétera.

El otro artículo data de 1948 y es una reseña de *Diez poetas cubanos* (Baquero, 2015, pp. 112-114), la antología de Cintio Vitier con el núcleo central de *Orígenes*. Ensalza las virtudes del libro, celebra el alto nivel de la poesía cubana de esos años, denomina a Lezama «espíritu rector, verdadero héroe por la tensión, por la incorruptibilidad de sus pronunciamientos y trabajos» (Baquero, 2015, pp. 113 y 114), y afirma que ese grupo es «la más acabada expresión de un movimiento poético, de una existencia poética, que es singularmente valiosa», y añade que gracias a ese colectivo «Cuba tiene un nombre poético, comparable sólo a su nombre pictórico», porque «mantiene a nuestro país en el mundo de las letras cultas más exigentes» (Baquero, 2015, p. 114). En el último párrafo cita a los diez poetas, uno por uno, aunque ahí, en realidad, hay nueve, porque falta el nombre de Gastón Baquero, que está incluido en la antología, si bien es, de forma voluntaria, escamoteado de la lista. Podría pensarse que no se cita porque nunca se consideró miembro de *Orígenes*, pero no es así: no se autoincluye por la misma razón por la que no lo hace en otros textos, ya que su presencia en la antología fue un hecho y era constatable, como lo era, asimismo, que había contribuido, con su obra poética y su actividad en revistas y periódicos, a dignificar y elevar el nivel del mundo literario y cultural de Cuba. Él lo sabía, sin embargo, era mucho más poderosa su talla humana que su vanidad, algo que no se puede decir de una gran cantidad de escritores y artistas en general (no sólo de Lezama).

Su espíritu positivo estaba por encima de los zarpazos críticos, que también los había. Y su tesis optimista descansaba en que, cuando se mira «el revés de las cosas», lo que está dentro, siempre se encuentran riquezas escondidas en el interior de las personas, los colectivos, los países. En un artículo titulado precisamente así, «El revés de las cosas», acerca de la revista *Orígenes*, que se encuentra ya en su número 25, en 1950, pone en un lado de la balanza todo lo negativo que se puede decir de la evolución política y social de la isla, la imagen horrible que en el extranjero se hacen de lo que acontece en Cuba, y, en el otro, se afana en elogiar sin tapujos la labor de *Orígenes*, como uno más de los aspectos de «realidad interior», de calidad escondida en el revés, de innumerables elementos positivos que tienen la vida y la sociedad cubanas. Menciona a los poetas y pintores del país (esta vez sí se incluye en el colectivo, pero señalando valores que excluyen la

vanidad) de la siguiente manera: «Trabajamos humildemente por presentarlo en sus grandes esfuerzos hacia la civilización» (Baquero, 2011, p. 272).

Este empaque generoso y positivo ante los que lo rodeaban se manifestó de un modo cada vez más nítido conforme su situación iba mejorando y su poder se iba acrecentando en los años cuarenta y cincuenta. Además de Lezama, consiguió contratos de colaboración con el *Diario de la Marina* para intelectuales consolidados, pero también para las nuevas generaciones de escritores. En esa amplia nómina figuran, entre otros, Ramiro Guerra, Jorge Mañach, Medardo Vitier, Emilio Ballagas, Graziella Pogolotti, Antón Arrufat o Roberto Fernández Retamar (Serrano, 2015, p. xviii). Asimismo, tuvo contacto y trató de ayudar en lo posible a los exiliados españoles en Cuba, aquellos que comenzaron a llegar, a veces de paso, otras para instalarse, a la Perla del Caribe desde 1936 y, sobre todo, en los años cuarenta. En su célebre texto «Recuerdos sobre exiliados españoles en La Habana», reconoce, por un lado, la excelencia intelectual de todos ellos y, por otro, lamenta la situación a veces deplorable de muchos de los españoles, que no fueron bien acogidos por los sucesivos Gobiernos cubanos, al revés de lo que ocurrió con la mayoría de los que se instalaron en México. Por ello, se siente solidario con los exiliados, los más conocidos y los menos brillantes, y les dedica un sincero homenaje. Cuenta su relación personal con ellos e incluso los esfuerzos que hizo por ayudar, cuando estuvo en condiciones, a algunos de los más íntimos. Ése fue el caso, por ejemplo, de María Zambrano, a quien invitó a publicar colaboraciones en el *Diario de la Marina*, pues conocía con cierto detalle su situación personal, que no era demasiado halagüeña. Ella, sin embargo, habiendo agradecido infinitamente la iniciativa, no aceptó la oferta, por motivos ideológicos, ya que el *Diario*, muy conservador, distaba mucho de coincidir con los planteamientos políticos y vitales de Zambrano. Ese gesto fue considerado por Baquero como de «grandeza moral» y de «sentido heroico de la dignidad y la coherencia ética» (Baquero, 1989, p. 220).

También celebra Gastón los viajes efímeros de los españoles a La Habana cuando él tenía cierto –o mucho– protagonismo cultural en el país. En noviembre de 1951, destaca la llegada de Cernuda y señala el triste espectáculo de quienes mezclan poesía y política y, por ejemplo, niegan a Aleixandre porque está en España –los antifranquistas– u olvidan la grandeza de Juan Ramón Jiménez porque está en el exilio –los franquistas–. En cuanto al

sevillano residente en México, enfatiza sus dotes y cualidades para la poesía, por encima de sus convicciones ideológicas personales (Baquero, 2015, pp. 311 y 312). En ocasiones, estos detalles, a los que el poeta de Banes no estaba obligado, tuvieron consecuencias muy positivas cuando el esplendor de los cuarenta y cincuenta se convirtió en la derrota del exilio desde la primavera de 1959. En su artículo «El cálido corazón de Gerardo Diego», de 1996, cuenta que tuvo con el poeta español una «amistad serena, sin estrépitos, sin golpecitos en la espalda y sin abrazos homicidas» (Baquero, 2015, p. 419), pero absolutamente sincera y comprometida, en el tiempo en que Baquero conocía y trataba, por su importancia en la política cultural de la isla, con personalidades de distinta procedencia. Y valora con vehemencia la calidez de un corazón que parecía frío y distante a los ojos de la opinión pública, consignando el hecho de que, durante la primera Navidad que Gastón residiera en España, Gerardo Diego lo invitara a su casa para que no la pasase solo y se sintiera en familia, cuando muchos españoles ni lo saludaban por aquellos primeros meses, para no verse enredados en un supuesto apoyo a los –irónicamente– «cubanos malos, enemigos de la renovación salvadora de Cuba y del mundo» (Baquero, 2015, p. 419).

Gastón no aceptó esa invitación, aunque la agradeció con mayor calidez. ¿Sería, de nuevo, por no involucrarse en algo que le recordaba el pasado? ¿Por no comprometer al amigo? ¿Por rebelarse a ser tratado con lástima o, al menos, con una solidaridad compasiva? Cualquiera de los motivos podría acercarse a los sentimientos más íntimos del poeta. Lo cierto es que su vida de influencia y éxito se había terminado. Hay que recordar que los cuarenta y los cincuenta fueron los años en los que él era en realidad el director ejecutivo del *Diario*, aunque su cargo fuese el de jefe de redacción e, incluso, como algunos han sugerido, durante los cincuenta llegase a ser una especie de subdirector de la publicación (Díaz, 2008, p. 85). También colaboró por aquellas décadas y publicó con asiduidad en otros rotativos cubanos y del extranjero, y fue propuesto por Batista en marzo de 1952, recién consumado el golpe de Estado, para la cartera del Ministerio de la Información que pretendía crear el nuevo jefe de la nación. Tras la negativa de Baquero, como sabemos, fue, asimismo, alentado para que formase parte del Consejo Consultivo de Cuba, con otras setenta y nueve personalidades sobresalientes del país. A esta propuesta contestó positivamente, porque era un espacio en el que podía ayudar de un modo muy objetivo y con

un carácter colectivo, sin los protagonismos –ni las servidumbres políticas– de un cargo unipersonal. Se trataba de expresar la opinión consensuada sobre proyectos de gran envergadura para el desarrollo del país, en diversos tipos de iniciativas, en relación con la labor de cualquier ministerio o institución de gobierno de Cuba. En muy pocos días se llevó ante el consejo una proposición excelente: utilizar los millones de pesos que llegaban al Fondo de Desocupados para comprar grandes extensiones de terreno en cinco provincias de la isla con el fin de construir generosos centros educacionales, a lo que siguió, poco tiempo después, la entrega de los presupuestos generales del Estado para el curso siguiente, para su discusión y aprobación en el consejo (Díaz, 2008, pp. 77 y 78).

¿Hizo bien Baquero en aceptar esa colaboración tan estrecha con un Gobierno que, a pesar de que desde el comienzo había prometido prontas elecciones, en un plazo de año y medio, no cumplió con las expectativas de recuperar el sistema democrático y se convirtió en una férrea dictadura? Para el poeta había una encrucijada: si decidía mantenerse al margen de la política cultural del país, en la que tenía un protagonismo de primer orden desde la década anterior, todo su esfuerzo de muchos años, con el sacrificio de la creación literaria, se vendría abajo, y peligraría el futuro económico de toda su familia, pero sería libre, en el sentido de que no se lo podría acusar de colaboracionista con la dictadura, a la que, por otro lado, siempre criticó en la medida de sus posibilidades. La otra dirección viable sería continuar en esa línea de presencia en los círculos culturales del país, lo que le permitiría influir de manera positiva para que ese Gobierno continuara realizando obras muy convenientes para construir una nación culta, plural y preocupada seriamente por el bienestar social de sus miembros.

De hecho, Baquero multiplicó durante esos años sus esfuerzos para no abandonar ciertas iniciativas en las que había estado implicado desde mucho antes, como la protección, defensa y proyección del mulato y del negro en los campos de la educación, la libertad, la erradicación del racismo, etcétera; la promoción cultural (revistas, publicaciones literarias, la compra y difusión de obras de arte de jóvenes pintores cubanos, la custodia de obras maestras del arte universal para el disfrute colectivo, etcétera); el especial cuidado de los niños y el mundo de la infancia, en Cuba y en Europa (sobre todo, en los años de la contienda mundial y en la consecuente posguerra), mediante retos

en la educación y en la integración familiar y social; el fomento de la lectura; el impulso de un nacionalismo bien entendido y nunca excluyente, que fuera capaz de valorar, aceptar e introducir aspectos positivos de culturas muy diferentes, universales; la batalla contra el cáncer a través de colaboraciones con instituciones integradas en la Iglesia católica; la activación de relaciones pacíficas y cooperativas entre España y Cuba, España y América Latina; la lucha contra el comunismo, entendido como un régimen ligado a totalitarismos que niegan la libertad individual y actúan como dictaduras, etcétera.

Hay muchos que no entendieron ni valoraron los esfuerzos de Baquero por ser útil a toda la sociedad, no sólo a la cubana, con el mantenimiento de su estatus privilegiado durante la dictadura de Batista, porque eso significaba connivencia con los desmanes del caudillo y, en especial, porque cuanto más avanzaba la década de los cincuenta, más cargos ostentaba. Hacia finales de los cincuenta, era presidente de la Asamblea de Institutos Interamericanos de Cultura, presidente del Instituto Cubano-Ecuatoriano de Cultura, presidente honorífico de la Casa Continental de la Cultura, la Asociación de Escritores y Artistas Americanos y el Instituto Nacional de Previsión y Reformas Sociales y presidente de la Academia Nacional de Artes y Letras. Aparte de ello, presidía honoríficamente la sección de Caballeros de Acción Católica, la Liga Contra el Cáncer y la Liga Contra la Ceguera, además de la Asociación de Unidad y Lucha por la Reivindicación Campesina y los Derechos del Niño, sin contar su cargo en el *Diario* y otras publicaciones (Díaz, 2008, p. 110) y su pertenencia desde 1952 al Consejo Consultivo. Sin embargo, lo que está fuera de toda duda es que mantuvo siempre la actitud que anunció y que derivaba de sus decisiones, tomadas por pura convicción y a espaldas de las críticas que se le pudieran hacer, como la de abandonar la escritura poética en los tiempos de esplendor para recuperarla en los de derrota. Baquero vestía de sí mismo. Su primer libro de poemas, desde aquellos lejanos años cuarenta, no se hizo esperar en la Península: en 1960 publicó *Poemas escritos en España* y, poco más tarde, *Memorial de un testigo*, y, así, hasta sus últimos días. Abandonó Cuba definitivamente, pero recuperó la poesía, también para siempre. El esplendor de su vida pública fue la derrota de la poesía y la derrota de su vida pública le devolvió el esplendor de la poesía.

UNIVERSIDAD DE GRANADA

## BIBLIOGRAFÍA

- Baquero, Gastón y Diego, Eliseo (1996-1997). «Cartas cruzadas». *Encuentro de la Cultura Cubana*, 3, pp. 9-12.
- (1989). «Recuerdos sobre exiliados españoles en La Habana». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 473-474, pp. 211-220.
- (2001). *La poesía sonora de los frutos. Antología poética*. La Habana: Letras Cubanas. Selección, prólogo, notas y compilación del apéndice de Efraín Rodríguez Santana.
- (2011). *Apuntes literarios de España y América*. Sevilla: Renacimiento. Edición de Alberto Díaz-Díaz.
- (2015). *Ensayos selectos*. Madrid: Verbum.
- Barquet, Jesús (2015). «Gastón Baquero como editor de *Clavileño* durante el proceso de formación del grupo Orígenes». En López-Cruz, Humberto (ed.), *Gastón Baquero: la visibilidad de lo oculto*. Madrid: Hispano-Cubana, pp. 28-57.
- Díaz-Díaz, Alberto (2008). *Destellos y desdén. Biografía de Gastón Baquero*. Madrid: AdVICIUM Editores.
- Diego, Josefina de (1996-1997). «El reencuentro de papá y Gastón». *Encuentro de la Cultura Cubana*, 3, pp. 7 y 8.
- Lázaro, Felipe (1987). *Conversación con Gastón Baquero*. Madrid: Betania.
- López-Cruz, Humberto, ed. (2015). *Gastón Baquero: la visibilidad de lo oculto*. Madrid: Hispano-Cubana.
- Prats Sariol, José (2006). «Lezama y Baquero». *Revista Hispano Cubana*, 26, pp. 94-100.
- Serrano, Pío (2015). «Introducción». En Baquero, Gastón, *Ensayos selectos*. Madrid: Verbum, pp. xi-xxxv.
- Vitier, Cintio (1948). *Diez poetas cubanos, 1937-1947*. La Habana: Orígenes.
- (1970). *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.

Por Rafael Rojas

# GASTÓN BAQUERO

## sube y baja las escaleras del tiempo

Hay en la poesía de Gastón Baquero un trasfondo narrativo o dramático que emerge por medio de escenas y retratos de la historia y la literatura universales. A diferencia de su gran amigo José Lezama Lima, Baquero no estudió Derecho sino Ingeniería Agrónoma. Uno de sus primeros folletos en prosa fue *Pro defensa del derecho de propiedad* (1945), en el que reunía tres artículos suyos en *Diario de la Marina*, donde afirmaba las premisas liberales sobre tenencia de la tierra ante un denodado reformismo agrario, que ascendía en Cuba desde los años veinte. Pero las imágenes históricas en la poesía y la prosa de Baquero provienen de un acervo muy parecido al de Lezama.

Desde sus primeros textos, ese acervo endeudado con lecturas de historia sagrada y antigua se expone como carta de presentación del poeta. En «Palabras escritas en la arena por un inocente», incluido en su primer cuaderno, *Poemas* (1942), el poeta se presenta como arquetipo de la inocencia frente al «doctor»: una suerte de terapeuta antipsicoanalítico que, luego de diagnosticarlo con la enfermedad de la «inocencia idiota, inofensiva, útil e ignorante del arte de escribir», recomienda al paciente «volver a dormirse» (Baquero, 1998, p. 43). El personaje del doctor, que dice no llamarse Protágoras, sino Anselmo, en una evidente contraposición entre el sofismo griego y la teología escolástica, encarna un saber adquirido al que el inocente deberá llegar a través de la escritura, es decir, de la poesía. La forma primigenia de ese saber es la «historia de la antigüedad»:

*En la antigüedad está parado Julio César con Cleopatra en los brazos.*

*Y César está en los brazos de Alejandro.*

*Y Alejandro está en los brazos de Aristóteles.  
Y Aristóteles está en los brazos de Filipo.  
Y Filipo está en los brazos de Ciro.  
Y Ciro está en los brazos de Darío.  
Y Darío está en los brazos del Helesponto.  
Y el Helesponto está en los brazos del Nilo.  
Y el Nilo está en la cuna del inocente David.  
Y David sonríe y canta en los brazos de las hijas del rey.*

Baquero, 1998, p. 44

A través del inocente David, Baquero se desplaza de la historia antigua a su otro archivo: la historia sagrada. Y de éste a la tercera y definitiva fuente, que será la historia de la cristiandad. Otra escena poderosa del poema nos ubica en tiempos del emperador Constantino, al año siguiente del Edicto de Milán, cuando arranca la cristianización del Imperio romano. Baquero, que antes ha mencionado a la emperatriz Faustina, a Juliano el Apóstata y al patriarca Cirilo, intenta captar el momento de fundación de la Iglesia romana, como despertar del inocente al saber o, lo que es lo mismo, de la poesía a la historia. Algunos versos de la escena, en los que el emperador toma un jugo de fresa o acaricia un faisán, encierran una fórmula retórica –y visual– que Baquero aprovechar  a lo largo de toda su obra lírica:

*El emperador Constantino sorbe ensimismado sus refrescos  
de fresa.*

*Y oye los vagidos victoriosos del niño occidente.*

*Desde Alejandría le llegan sueños y entrañas de aves  
tenebrosas como la herejía.*

*Pasan Paulino de Tiro y Patr filo de Shit polis.*

*Pasan Narciso de Neronias, Teodoto de Laodicea,  
el patriarca Atanasio.*

*Y el emperador Constantino acaricia los hombros de un  
faisán.*

*Escucha embelesado la ascensión de Occidente.*

*Y monta caballo blanquísimo buscando a Arlés.*

*El primero de agosto del año 314 de Cristo.*

*Sale el emperador Constantino en busca de Arlés.*

*Lleva las bendiciones imperiales debajo de la toga.*

*Y el incienso y el agua en el filo de su espada.*

Baquero, 1998, p. 52

En su siguiente cuaderno, *Saúl sobre su espada* (1942), el segundo y el último que publicará en Cuba, antes de exiliarse en España en 1959, el poeta se internaba en la historia sagrada. La fuente era el Primer Libro de Samuel, del Antiguo Testamento, donde se narra la muerte del rey Saúl y sus hijos. En la escena de la batalla contra los filisteos, Baquero vuelve a ubicar a David, el arpista ungido, siempre contemplado por Saúl. David, «Con toda la frente colmada por el llanto ausente / [...] después de las montañas como una reposada melodía / alejado del reino donde las sombras andan» o «asomado a la sombra de su cabello / como el silencio oculto en el trepidar de la batalla / asomado al balcón inerme de los ojos / con el cortejo de lirás y fúnebres salterios» (Baquero, 1998, p. 64).

El rostro de David contemplado por Saúl sirve a Baquero para transmitir la locura del rey, su fuga hacia la «furia tranquila de las llamas», en «busca de las cenizas de sus hijos», y, finalmente, su suicidio. El exergo bíblico que presenta a Saúl como «vencido de Dios, lejano fundador de la sangre que niega», es sólo un pretexto para introducir la invocación de la pitonisa de Endor. Quien invoca es, en resumidas cuentas, el sobreviviente, es decir, el heredero, David, como antecesor genealógico de Jesús. Tanto esos primeros poemas como otros dos sonetos, incluidos por Cintio Vitier en su antología *Diez poetas cubanos* (1948), «Génesis» y «Nacimiento de Cristo», instalaban la poética de la historia de Baquero en el referente católico.

Llama la atención, sin embargo, que, en algunos de sus primeros ensayos sobre la poesía, Baquero prescindiera de ese referente. En «Los enemigos del poeta» (1942), en *Poeta*, y «Poesía y persona» (1943), en la revista *Clavileño*, se utilizaban nociones cristianas como la del sentimiento de participación –tan caro también a Lezama–, pero no se hablaba del diálogo de la poesía con Dios, sino con la «sustancia del universo» o con «la física o la epopeya de lo que no es» o con una «escatología celeste», siguiendo a Horacio (Baquero, 2015, pp. 3-8). Ya en ensayos de madurez, como «La poesía como problema» (1960) o «La poesía como reconstrucción de los dioses y del mundo» (1960), al año de su exilio en Madrid, Baquero abandonará aquel lenguaje pitagórico juvenil por una idea más plenamente católica de la poesía como «multiplicación de los gestos y las acciones de Dios» y, a partir de los casos de Apollinaire, Eliot, Pound, Saint-John Perse, Valéry y Rilke, leídos desde el prisma de Martin Heidegger en *Hölderlin y la esencia de la poesía* (1944), hablará de un «regreso del carácter sagrado del poeta» (Baquero, 2015, pp. 15, 18 y 24).

Lo que interesa aquí es identificar una técnica narrativa y plástica en la primera poesía de Baquero que irá desplegándose hacia otras imágenes históricas en su obra posterior. La articulación de escena y retrato, en el ademán de Constantino sorbiendo su refresco de fresa o de Saúl dejando caer su cuerpo sobre la espada, se repetirá en la poesía exiliada del cubano. En el poema «Memorial de un testigo», que da título al cuaderno de 1966, el poeta testifica su presencia en episodios que resumían la creatividad de la cultura occidental, como la composición de la *Cantata del café*, de Bach, o de *La flauta mágica*, de Mozart, la pintura de los frescos del Vaticano de Rafael o la escritura de *Elegía de Marienbad*, de Goethe (Baquero, 1998, pp. 106 y 107).

Tanto como algunos hitos de la cultura interesaban a Baquero los que Stefan Zweig llamaba «momentos estelares de la humanidad»: la primera conversación de Julio César y Cleopatra, el entierro de Pascal, los bailes de Luis XIV con sus calzones rojos, la derrota de Napoleón en Waterloo. En un verso del poema, Baquero llamaba a esos saltos «subidas y bajadas en las escaleras del tiempo», como las de una criatura transhistórica que recorre como un fantasma el devenir de la humanidad. En otro poema del mismo cuaderno, «Relaciones y epitafio de Dylan Thomas», hace un juego analógico similar, convirtiendo al poeta galés en una suerte de Orlando woolfiano, hijo secreto de Gertrude Stein y Bertolt Brecht, biznieto de Nietzsche, sobrino de Hemingway, novio de Rimbaud, *valet de chambre* de Isidore Ducasse, «robafichas» de Dostoyevski en Baden-Baden, *office boy* de Strindberg y taquígrafo de Henry Miller y Ezra Pound (Baquero, 1998, p. 139).

En la poesía de Baquero, a veces la escena es el subterfugio y el retrato la finalidad. Como en las siluetas de san Pablo, Nefertiti, Jean Cocteau o el barón de Humperdansk, con su «cara granítica» y sus ojos clavados en «el parque de abetos que rodeaba el castillo» (Baquero, 1998, p. 163). O como en el estremecedor soneto «Epicedio para Lezama», escrito tras la muerte del autor de *Paradiso* en 1976 e incluido en *Magias e invenciones* (1984), donde el amigo aparece como «reverso de Epiménides, ensimismado», que contemplaba «el muro y su misterio» y sorbía «por la imagen de ciervo alebrestado / del unicornio gris el claro imperio». Esta última noción, «imperio», acogía en Lezama y en Baquero alusiones a una cultura y un saber propios, es decir, a una soberanía intelectual, de pocos equivalentes en América Latina: Borges, Reyes, Paz y alguien más (Baquero, 1998, p. 158).

La «transustanciación de lo que es», a que aludía Baquero en sus primeros ensayos, se manifiesta en estos retratos. Como en la «Charada» que dedica a Lydia Cabrera, en la que el uno caballo, el dos mariposa y el tres marinero se confunden y metamorfosean. El poeta también dedicó en carta aquella charada «a Gerardo Diego por sus días habaneros», en 1968 (Baquero, 2014, p. 216). Pero desde 1955, cuando celebró la aparición de *El monte*, de la importante antropóloga cubana, en *Diario de la Marina*, Baquero advertía la poderosa significación de la numerología y el bestiario, la «animalia vernácula y el repertorio de fórmulas» de los cultos afrocubanos. El retrato de Cabrera como «criolla laboriosa» contenía un mentís al conde de Keyserling, en el sentido de que para encontrarse a uno mismo no había que dar la vuelta al mundo, sino adentrarse en lo propio (Baquero, 2015, pp. 128 y 129).

Tal vez, el mejor equilibrio entre retrato y escena no se encuentre en sus poemas a Lezama o Cabrera, sino en la emblemática composición «Marcel Proust pasea en barca por la bahía de Corinto» (1973), también incluida en *Magias e invenciones*. Desde los primeros ensayos del poeta cubano se establecía una tensión entre aquellas fuentes del saber, ligadas a la historia antigua y sagrada, y la literatura moderna del siglo XIX y, sobre todo, el XX, personificada en poetas como T. S. Eliot y Ezra Pound y narradores como Thomas Mann y Marcel Proust. Lo que intenta Baquero en este poema es una reconciliación entre esas coordenadas que, equivocadamente, algunos de sus contemporáneos entendían en pugna.

No es Proust el protagonista del poema, sino el viejo filósofo presocrático Anaximandro de Mileto, quien, rodeado por las muchachas más bellas y florecidas de Corinto, intenta resguardarse del sol con una sombrilla mitad verde, mitad azul. El anciano había enmudecido, nada pensaba y nada decía: sus viejas elucubraciones sobre el principio o *arché* de la naturaleza se habían adormecido en su mente. Su única preocupación parecía ser la correcta postura del quitasol verdiazul que lo resguardaba del sol, frente a las muchachas de Corinto. De pronto, al final del poema, Baquero ubica a un hombrecito que atraviesa remando la bahía, «con fatigada tenacidad de asmático». Al verlo acercarse, con la mirada fija en la sombrilla de Anaximandro, el filósofo sonríe. Es entonces cuando el poeta, sólo al final de la pieza, introduce plenamente a Proust en la trama:

*Esa noche, poco antes de irse a dormir,  
Marcelo Proust gritaba exaltado desde su habitación:  
«Madre, tráigame más papel, traiga todo el papel que pueda.  
Voy a comenzar un nuevo capítulo de mi obra.  
Voy a titularlo: A la sombra de las muchachas en flor».*

Baquero, 1998, p. 162

Como el anciano filósofo milesio, la poesía del viejo exiliado cubano pareció aferrarse a aquel formato de la escena y el retrato. Varios de los textos reunidos en su último cuaderno, *Poemas invisibles* (1991), instalaban aquellos divertimentos narrativos en la marca personal de una escritura. En «Con Vallejo en París –mientras llueve–», el trueque de los arquetipos que constantemente produce Baquero mezcla las figuras del poeta peruano, el patriarca Abraham y el emperador Julio César. Vallejo es, asimismo, llamado Adán o Abel, en un momento del poema, toda vez que Baquero quiere transmitir el mensaje de que el autor de *Trilce* fue una suerte de primer hombre o espécimen que resumía la capacidad de dolor –«pararrayos del sufrimiento», dice– de todo el género humano (Baquero, 1998, p. 250). Antes, en un conocido ensayo sobre Vallejo, el poeta cubano había definido al peruano como «el poeta puro de América»: un «indio tenaz que hizo una política relativa al diálogo con Dios» y que, sin hacer «americanismo, en el sentido folclorista, es el más representativo de lo americano» (Baquero, 2015, p. 381).

Otra pieza similar, también de tema latinoamericano, es «Manuela Sáenz baila con Giuseppe Garibaldi el rigodón final de la existencia». Gastón Baquero fue un gran lector de libros de historia de América Latina. Su interés por el proceso de conquista, colonización y evangelización de las civilizaciones prehispánicas, por la epopeya de la independencia de los viejos virreinos borbónicos y por toda la literatura regional se plasmó en los ensayos de su volumen *Indios, blancos y negros en el caldero de América* (1991) y en el apartado «Escritores hispanoamericanos de hoy», incluido en el libro de prosas que Alfonso Ortega Carmona y Alfredo Pérez Alencart compilaron para la Fundación Central Hispano en 1995 (Baquero, 1991, pp. 15-18; Baquero, 1995, pp. 152-190).

En «Evocación de Bolívar», un texto escrito en 1963 con motivo del bicentenario del libertador, Baquero seguía la costumbre de pensar al caraqueño como segundo Colón de las Américas. La grandeza de Bolívar como pensador y estadista era

incontrovertible, según el poeta cubano. Pero, a esa admiración republicana, agregaba Baquero algunas observaciones propias de una poética de la historia, similar a la de Lezama Lima, Eliseo Diego y otros poetas del grupo Orígenes. Apuntaba, por ejemplo, que el caballo de Bolívar había bebido las aguas del Amazonas, el Orinoco y el de la Plata y sugería que esa confluencia de grandes ríos, en el estómago del animal, pasó a la sangre del prócer caraqueño por las piernas. Bolívar, además, era grande por su «infortunio», por una soledad y un sufrimiento finales parecidos a los de José Martí, que cristianizaban al padre de las repúblicas americanas. Y hasta se tomaba Baquero la licencia de introducir «un tema en imprudencia», el de María Mancebo, la nodriza cubana que amamantó al hijo de doña Concepción Palacios (Baquero, 1991, pp. 163-172; Baquero, 1995, pp. 191-204).

En aquellas pesquisas bolivarianas, Baquero dio con un *Epistolario de Manuelita Sáenz*, editado por el Banco Central de Ecuador, que le reveló una personalidad hasta entonces desconocida por el cubano. En una prosa titulada «La verdadera Manuelita Sáenz», el poeta dio cuenta de aquella sorpresa, aquilatando la cultura y el discernimiento político de la quiteña, amante y colaboradora de Bolívar (Baquero, 2014, pp. 191-194). Hasta se tomaba Baquero la libertad de cuestionar el machismo de José Martí, quien echaba en falta la feminidad de Gertrudis Gómez de Avellaneda por sus vastos dones intelectuales. A Baquero, en cambio, le parecía sensual la mezcla de sabiduría y coraje de Manuela Sáenz y se pregunta por el misterio de la separación final entre el libertador y su amante, luego de que ésta le salvara la vida en el Palacio de San Carlos de Bogotá, en 1828.

En su poema, Baquero sitúa a Manuelita en su exilio final en la playa de Paita en Perú, adonde fue a parar, expulsada de Quito por el severo republicano Vicente Rocafuerte en 1835. A esa playa, en la que también vivió sus últimos días otro íntimo de Bolívar, su maestro Simón Rodríguez, llegó en 1851 el patriota italiano Giuseppe Garibaldi en su segundo viaje a América. La escena, narrada en las memorias del propio Garibaldi y recreadas por el biógrafo Victor Wolfgang von Hagen, en el clásico *Las cuatro estaciones de Manuela* (1953), sirve a Baquero para fantasear con un deseo de posesión sexual de Manuela por Garibaldi: «Mi nombre es Garibaldi, dijo, vengo a besar su mano, vengo a suplicarle / que me deje contemplarla desnuda, acariciar lo que él adoró». Y continúa: «Dante / nos ha enseñado a desposarnos con lo inalcanzable, con todo lo prohibido. / Voy a desnudarme,

señora, para yacer junto a usted. Quiero que su cuerpo / pase al mío el calor de aquel hombre, su furia infantil para hacer el amor, / su sed nunca saciada de poseerla a usted en cuerpo y alma y cubririrla de hijos» (Baquero, 1998, p. 261). Sólo que, como anotaba Ricardo Palma en una de sus *Tradiciones peruanas*, Manuelita Sáenz tenía por entonces cincuenta y seis años y yacía paralítica, acompañada de su leal amigo Simón Rodríguez.

La misma estructura de una cápsula narrativa, poetizada, leemos en «Oscar Wilde dicta en Montmartre a Toulouse-Lautrec la receta del cóctel bebido la noche antes en el salón de Sarah Bernhardt», incluido, asimismo, en *Poemas invisibles* (1991). Baquero tomaba la anécdota de un escrito de Roland Dorgelès en el que se describía una cena en casa de la Bernhardt, en París, donde Wilde, a petición de la actriz, reveló la fórmula de un «raro» brebaje al «dulce» pintor. El poema de Baquero era, estrictamente, la receta: zumo de limón verde de Martinica y de piña de Barbados, «cultivada por brujos mexicanos»; elixir de maracuyá y ron de Guayana... Según avanzaba la descripción de Wilde, la bebida se volvía otra cosa: una pócima mágica, un néctar de culto. Había que agregar «Dos gotas de licor seminal de un adolescente, / y otras dos de leche tibia de cabra de Surinam, / y dos o tres adarmes de elixir de ajonjolí». La ironía se reservaba para el final, cuando Wilde decía: «Y nada más, eso es todo: eso, / señor de Toulouse, es tan simple / como bailar un cancán en las orillas del Sena» (Baquero, 1998, p. 266).

Otro poema más de aquel último cuaderno de Baquero, «Luigia Polzelli mira de soslayo a su amante, y sonrío», expone la picardía y el humor, que se afinaban en la vejez del poeta. El cubano sugiere que la esposa de Joseph Haydn era deseada por un archiduque, suponemos, de la casa Esterházy, a quien llama Teobaldo el Giboso o Teobaldo el de la Giba. Un momento hilarante del poema es cuando el príncipe, luego de encargarle a Haydn una ópera sobre un «hombre feliz engañado por su esposa», desnuda con la mirada a la esposa del maestro y salta, «de cortina en cortina como un sapo / por el largo pasillo», persiguiendo a la bella Luigia Polzelli (Baquero, 1998, p. 267). La dramaturgia de Baquero en aquellas composiciones adquiere un tono bufo o de opereta que recuerda, por momentos, ya no a Lezama o a Diego, sino a Virgilio Piñera, Guillermo Cabrera Infante y Reinaldo Arenas.

La poética de la historia que se plasma en estos poemas de Baquero está mayormente localizada en Europa. Pero África y

América son enclaves siempre a la mano en la cartografía mental del cubano. Si en el poema «Memorial de un testigo» Baquero se imagina dentro de un linaje refinado de la cultura occidental, en otras composiciones, como «Negros y gitanos vuelan por el cielo de Sevilla» o «Invitación a Kenia», festeja la civilización y el «lenguaje del tacón», el continente de los leopardos bajo la luna. África está más impresa en la poesía y la prosa de Baquero de lo que tradicionalmente reconoce una crítica que extiende los prejuicios raciales de algunos poetas de *Orígenes* a todos los escritores cercanos a Lezama.

«Nada escapó a su avidez de estudioso y compromiso con Dios y la historia», dice Alberto Díaz-Díaz, uno de sus más constantes estudiosos (Baquero, 2014, p. 15). Aunque insiste el editor de los ensayos del cubano en asumirlo, ante todo, como hispanista. ¿Es suficiente esa definición para captar la poética de la historia del autor de *Memorial de un testigo*? No lo creo. Es cierto que, en muchos de sus ensayos, Baquero muestra la inclinación a registrar el momento del contacto con España de varios letrados de mediados de siglo, como Arturo Farinelli, Maurice Barrès y Paul Claudel, tratando de encontrar en algún núcleo de lo hispano-católico la esencia de la cultura mediterránea (Baquero, 2014, pp. 66, 106 y 121). Pero las resonancias de Baquero desbordan ese territorio: ahí está su admiración por los grandes modernistas americanos, Eliot y Pound, o sus lecturas de clásicos alemanes como Goethe y Mann.

En todo caso, cualquier dibujo de la cartografía espiritual de Baquero no podría desentenderse del profundo americanismo que recorre su poesía y su prosa. Un americanismo que atisba el momento en que el Inca Garcilaso de la Vega, en un rincón de Córdoba, se sienta a escribir los *Comentarios reales* y la *Historia general del Perú* como testimonio de la mezcla de razas e ideas que se fraguó entre España y América. Si Baquero piensa a Francia desde España, también piensa la Península desde América, como prueban sus notas sobre las estancias americanas de Ramón Menéndez Pidal y Manuel Gómez-Moreno en Buenos Aires, Lima o Quito. Baquero comprende que el concepto de «lo americano implica una disrupción con Europa», pero supone que esa tensión comienza con la propia España (Baquero, 2014, p. 150).

El peso de la hispanidad en el americanismo de Baquero lo lleva a hacer afirmaciones insostenibles, como la de que el «sentimiento de independencia» de Bolívar «no tiene un origen

norteamericano o francés: es netamente español» (Baquero, 2014, p. 150). O a recaer en la rancia genealogía de un separatismo republicano de espíritu hispánico, más heredero de Hernán Cortés y los conquistadores que del pensamiento ilustrado y liberal del siglo XVIII. No obstante, el americanismo se recobra en las peregrinaciones imaginarias a las batallas de Ayacucho y Carabobo y a las bibliotecas de Andrés Bello, Gregorio Gutiérrez González y Miguel Antonio Caro, donde leyó la celebración física y espiritual del Nuevo Mundo.

La poética de la historia de Gastón Baquero, en verso y prosa, atraviesa las coordenadas de Estados Unidos y América Latina, Europa y África, y postula un lugar para la rememoración del orbe por medio de la escritura. Hay algo oceánico y viajero en ese empeño que inevitablemente habrá que asociar con la experiencia de un escritor cubano que, a sus cuarenta y cinco años, en pleno reconocimiento y creatividad, se ve obligado a exiliarse en el Madrid del franquismo tardío y, desde allí, proyectar su obra. A pesar de aquel desplazamiento vital, la escritura de Gastón Baquero siguió una ascensión circular que lega una de las miradas más abarcadoras al cruce de letras en el Atlántico del siglo XX.

CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DOCENCIA  
ECONÓMICAS DE MÉXICO

BIBLIOGRAFÍA

- Baquero, Gastón (1991). *Indios, blancos y negros en el caldero de América*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana/Ediciones de Cultura Hispánica.
- (1995). *Ensayo*. Madrid: Fundación Central Hispano.
- (1995). *Poesía*. Madrid: Fundación Central Hispano.
- (1998). *Poesía completa*. Madrid: Verbum.
- (2014). *Fabulaciones en prosa*. Santander: Fundación Banco Santander.
- (2015). *Ensayos selectos*. Madrid: Verbum.
- (2015). *Poesía completa*. Holguín: Ediciones de la Luz.

*Por* Pío E. Serrano

# GASTÓN BAQUERO CUMPLE CIEN AÑOS, o no

I

La única vez que pregunté a Gastón por el año de su nacimiento me respondió con una pícara sonrisa y me advirtió de que eso era sólo una anécdota y que no debía distraerme con lo circunstancial intrascendente. Nunca llegué a conocer las razones por las cuales, desde muy joven, ocultó ese dato que irreductiblemente nos acompaña como señal primera de nuestra identidad. Puede que el rechazo tuviera que ver con su niñez. La memoria de su infancia la rememora Baquero desde dos circunstancias bien distintas. Por una parte, alude gozoso a la cálida protección que recibió de aquella familia de mujeres lectoras de poetas románticos y modernistas, cuya influencia temprana le descubrieron el encantamiento de la poesía; por otra, la pobreza, la carencia del padre, el extrañamiento del mestizo. Recuerda: «Yo fui un niño bastante especial en el sentido de que, como tuve que trabajar desde pequeño, trabajar duro junto con mi madre, pues no conocí eso que se llama jugar, ni fui al colegio como los demás niños, porque, te repito, tenía que trabajar. A los demás muchachos los veía jugar, y me daba un poco de envidia. Pero no participaba con ellos. No me recuerdo jugando con otros niños. En realidad no puedo decir que tuviese una verdadera niñez» (Espinosa, 1998, p. 34). Quizás crecía entonces un precoz sentimiento de extrañeza, la percepción de una ausencia de difícil identificación, el germen, tal vez, de una ansiedad únicamente resuelta, más tarde, en el fervor de una creación que fuera capaz de completar, de corregir la incómoda e insuficiente realidad.

Lo cierto es que, desde sus primeros textos publicados en La Habana por Cintio Vitier, la fecha de nacimiento que lo acompaña es 1916, como la repiten las tres historias de la literatura cubana de sus contemporáneos (Max Henríquez Ureña, 1963; Salvador Bueno, 1963; Raimundo Lazo, 1965), y que en las obras que da a conocer en España remiten a 1918. Lo cierto también es que el registro municipal de Banes reconoce a José Gastón Eduardo Baquero Díaz como nacido el cuatro de mayo de 1914.<sup>1</sup> En cualquier caso, un año después de su muerte, daté su nacimiento en 1918. Quise acordar así su reclamo de reordenar la incómoda realidad con la invención y la fantasía.

Tal vez esta calculada elusión fuera, asimismo, una huella más de los conflictos de identidad que debió padecer el poeta durante sus años cubanos. No debió ser fácil para el chico de doce años, de extracción pobre y mestiza, carente de la educación formal propia de su edad, procedente de un pueblo de la provincia extrema, hacerse un sitio en la capital, cuando su padre lo lleva consigo para acelerar su formación y graduarlo de bachiller. La Habana era la sede de la élite económica, social y cultural de la isla, representada por un sector mayoritario blanco en el que el racismo se ejercía con impunidad y era una práctica habitual. Todavía se respiraba el perturbador aliento dejado por la brutal represión sobre un movimiento reivindicativo armado protagonizado por amplios sectores negros en 1912, sellado con más de tres mil víctimas.<sup>2</sup>

Su padre, un criollo telegrafista blanco, quiso asegurar el futuro de aquel joven provinciano inclinado a la escritura y a la poesía y lo llevó consigo a La Habana. Pragmático, dispuso para él la carrera de Ingeniería Agrícola, una profesión apropiada para asegurarle la inserción en una sociedad donde los estudios liberales no constituían el mejor nicho para alguien de su condición. Baquero doblega la identidad que lo anima, complace a su padre y a los veintiún años se gradúa de ingeniero y amplía sus estudios de ciencias naturales. Años después escribirá: «El estudio de esa ingeniería, a la que se acompañaban materias de ciencias naturales, me dio muchas satisfacciones culturales [...]. En cuanto oí en una clase de Química hablar de dos sales llamadas “rejalgar” y “oropimente” corrí y escribí un poema titulado “Fábula de rejalgar y oropimente”» (Lázaro, 1998, p. 15). Mientras, asiste a cursos de Filosofía y Letras y comienza la aventura de la amistad con Lezama y los jóvenes poetas que, adunados en torno al magisterio lezamiano, conformarán el grupo Orígenes. Fueron los años habaneros de mayor plenitud emocional y creativa. Los años

en que se le revelan dos improntas que habrían de formar parte de su identidad: su personal adscripción al catolicismo y el descubrimiento de su inclinación homosexual.

Olvida el ejercicio de la ingeniería y se vuelca en la actividad literaria y periodística. En pocos años Baquero da a conocer el esplendor de un puñado de poemas imprescindibles de la poesía cubana. María Zambrano, que en sus estancias habaneras había descubierto esa «isla secreta», tan raigal en la marginalidad de los poetas origenistas, quienes, como ella, alentaban una sostenida vocación de conocimiento, traza el perfil de esa poesía baqueriana: «La suntuosa riqueza de la vida, los delirios de la sustancia están primero que el vacío; que el principio no fue la nada. Y antes que la angustia, la inocencia cuyas palabras escritas y borradas en la arena permanecen sin letras, libres para quien sepa algo del misterio» (Zambrano, 1987, p. 49). Sobre ese momento, Cintio Vitier escribió: «Él era el huésped increíble, y el poder de la pobreza. Sus poemas llegaban y se establecían en la luz como si siempre hubieran estado ahí, familiares en su secreto y en su grave magnitud. Un día ya no quiso escribirlos más» (Vitier, 1970, p. 498). Pero sí continuó escribiéndolos, aunque renunciara a publicarlos. En un nuevo giro de sus conflictos de identidad, Baquero va hacia el periodismo como un imperativo moral: necesitaba asegurar su economía por motivos familiares. Y se trae consigo a La Habana a su madre, su hermana y su sobrina.

Creyó que en el nuevo destino de hombre público que lo aguardaba, la poesía –su poesía, que interroga la muerte con gravedad tonal, que revela la simultaneidad de los tiempos, que se escribe para corregir la realidad e inventarle lo que no está, imaginación de lo invisible– era irreconciliable con la figura pública del periodista, el profesional del lenguaje denotativo, sujeto al uso objetivo y claro de las palabras; nada de ambigüedades. Y ya jefe de redacción del periódico más influyente del país, el *Diario de la Marina*, aquel enorme instrumento de crear opinión conservadora y defensor de los intereses de sus poderosos lectores, debe asumir la solemne gravedad pública que tal responsabilidad social le exige.

La opción de entregarse al periodismo profesional fue recibida con malestar por los amigos de Baquero, que, en el caso de Virgilio Piñera, llegó a la descalificación personal.<sup>3</sup> Esta circunstancia, sin embargo, no fue un obstáculo para que continuara sosteniendo habituales encuentros con los origenistas. Hay una foto emblemática del grupo en los años cincuenta: en ella se lo ve, entre Lezama y María Zambrano, en un gozoso

convivio en el patio de la iglesia de Bauta, entonces a cargo del padre Ángel Gaztelu. Esta cercanía se concretaba también en la discreta influencia que ejerció para favorecer distintos proyectos origenistas. Entre otros, la publicación de *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, de Cintio Vitier, o la concesión del Premio Nacional de Literatura a la novela *Espirales del cuje*, de Lorenzo García Vega. O que, temerariamente, invitase a Lezama para que escribiese una serie de artículos en el *Diario*, asumiendo el riesgo de que «las quejas de la gerencia llegaran al techo» por la inserción de aquellas colaboraciones oscuras, laberíntica y enigmáticas. Medió, asimismo, ante las instituciones culturales oficiales para que se publicaran los ensayos de Lezama, *Arístides Fernández* (1950) y *La expresión americana* (1957). De igual modo, la ayuda económica de Baquero fue decisiva para la continuación de *Orígenes*, a partir del número 34, tras la ruptura entre José Rodríguez Feo y Lezama.<sup>4</sup>

El mecenazgo de Baquero se extendió también a jóvenes escritores y artistas y llegó a asegurar la continuación del Ballet Nacional de Cuba de Alicia Alonso. Sobre esta faceta de Baquero, el poeta y pintor Pedro de Oraá escribió: «No se piense que el ejercicio del mecenazgo significaba en él ostentación de poder e irracional exceso: era cuidadoso en la adquisición de obras artísticas, aunque lo motivaba una voluntad no declarada de alentar, con gestos de apoyo y comprensión, preferentemente a los jóvenes, en la difícil trayectoria de su vocación [...]. Baquero sufragó la edición de mi primer poemario –*El instante cernido*, hecho por los importantes impresores Úcar y García en 1953– y coleccionó mis obras de iniciación profesional en la plástica. Y así hizo con tantos otros» (Oraá, 2001, p. 370).

Tampoco el peso de sus nuevos compromisos le impidieron la escritura de más de un centenar de artículos, algunos verdaderos ensayos, en los que el lector puede descubrir las huellas de su concepción de la poesía, la verdadera poesía, como le gustaba repetir, al acercarse con libertad creadora, crítica y afectiva a los diversos universos de Martí, Lezama Lima, Julián del Casal, o de Keats, Whitman, Claudel, Laforgue, Eliot, Darío, Juan Ramón o Vallejo.

Baquero, sin embargo, no elude el compromiso del periodista y ejerce de penetrante observador y comentarista de la inmediata realidad política y social cubana y extranjera. Así, desde la página editorial, incide y polemiza sobre la política nacional, el peligro del comunismo o el Tratado de Roma y, en sus columnas

–«Panorama» y «Aguja de marear»–, se cuestiona el estado de la educación pública, la crisis de la cultura en Cuba, la miseria de los barrios marginales, el permanente problema del agua en la ciudad... «Admira ante todo su capacidad para abarcar asuntos tan diversos, así como su capacidad de hacerlo siempre con agudeza. En un mismo mes podía escribir sobre religión y sociedad, la catedral de Colonia, las lluvias sobre la provincia de Oriente, la pensión de los veteranos y los orígenes del Primero de Mayo. Pocos periodistas cubanos de su época, tan pródiga en excelentes plumas, pueden aventajarlo en esa admirable facilidad para tratar asuntos tan diversos y pertenecientes a campos muy distintos» (Espinosa, 2014, p. 6). Desde una posición liberal conservadora, Baquero invita a sus lectores a conocer el mundo que los rodeaba y a juzgarlo con sensatez. Por eso no extraña la claridad de sus reflexiones, a las que no faltaba una amplia información. Con todo, renunciaba a la labor del pedagogo: cada cual debía ejercer su libertad y tomar sus decisiones.

Cuando en abril de 1959 tiene que marchar al exilio, amenazado por el turbión revolucionario, escribe su «Despedida de los lectores», donde, con honestidad inusual en su medio, saluda «La caída de una dictadura que cometió tan terribles errores y realizó tantos horrores», al tiempo que advierte su carencia de fe en las revoluciones: «Las revoluciones quieren hacer por decreto que en un instante se precipite el progreso, y nazca el hombre nuevo y surja por encanto la ciudad soñada. Su gran paradoja consiste en que no quiere dar al tiempo lo que es del tiempo, ni al hombre lo que es del hombre». Y añade el columnista: «Lo que no quiere decir que permanezca indiferente ante los males y renuncie a la superación de éstos por medios que le parecen menos dañinos y más duraderos», para concluir: «El miedo a defender las ideas que van contra la corriente o que son estigmatizadas como nocivas es la mayor de las cobardías. Vale más morir junto a una idea vencida, en la cual se cree todavía, que unirse al carro victorioso que pasa, renunciando a tener ideas, a defender una ideología, a proclamar la visión propia y sincera que se tiene de los hombres y del mundo» (Baquero, 2015, pp. 138, 139 y 142).

## II

Durante los años iniciales de la revolución, el grupo de *Orígenes* fue visto con desconfianza y su poesía, como el último retorcimiento del célebre barroco cubano, entendida como hermética y desentendida de un sentimiento social, de un compromiso con

la reciente historia política del país. Los jóvenes escritores de la generación del cincuenta se abroquelaron en el magacín *Lunes de Revolución*, dirigido por Guillermo Cabrera Infante, suplemento cultural del periódico *Revolución*, órgano del Movimiento 26 de Julio, al frente del cual se encontraba Carlos Franqui, y desde ahí fustigaron a los origenistas y se burlaron de ellos. Pasaban por alto que el hermetismo atribuido a Lezama Lima, y generalizado en su percepción, poco tenía que ver con los singularísimos cuerpos poéticos que, con absoluta libertad creadora, revelaban sus componentes. Al origenismo se incorporaron hallazgos tan disímiles como los provenientes de la tradición lírica española de los Siglos de Oro, el imaginismo anglosajón, el surrealismo francés, así como las opulentas islas poéticas que fueron Mallarmé, Claudel, Valéry, Rilke y Juan Ramón. Más allá de la descomunal construcción del sistema poético lezamiano, se quiso desconocer la vocación de conocimiento de Vitier, el tono solemne e inquisitivo de su poética de las formas de Baquero, la cálida memoria con que Eliseo Diego rescata las sombras de una realidad entrañable, el universo simbólico de Fina García Marruz. Pero prevalecía la ansiedad parricida. Todos habían sido acogidos en *Orígenes* para publicar sus primeros poemas. Todavía insistieron en atribuirles insensibilidad histórica y ausencia de compromiso político; para ello, se apelaba a aquella voluntad origenista de rescatar la Cuba secreta, ahistórica, mítica, entrevista en sus más deslumbrantes esencias y articulada en un misterio cercano a lo religioso.

El nombre de Gastón Baquero, sin embargo, prácticamente está ausente. La veladura del silencio pretende ocultarlo. Como si, al ignorarlo, se lo quisiera hacer desaparecer. Se reduce su aparición en el *Diccionario de la literatura cubana* (1980). No sería hasta su muerte cuando se recuperase su presencia en las letras cubanas.

### III

Los que estudiábamos en la Escuela de Letras de la Universidad de La Habana durante la primera mitad de la década de los sesenta, los que vivíamos con mayor premura la ansiedad por la literatura, al anochecer y hasta la profunda madrugada, nos reuníamos en un banco de la avenida de los Presidentes para descubrir por nuestra cuenta los vacíos que se nos escatimaba en las aulas, fueran ellos Lydia Cabrera, Jorge Mañach o Lino Novás Calvo. Fue allí donde saltó por primera vez, antes de que algún profesor se atreviera a mentarlo, el nombre de Gastón Baquero, depositado como quien

desvela un misterio, una presencia ocultada que, sin embargo, su sola mención despertaba una inquietante atracción. Se sabía, rumores secretos, de la fascinante escritura con que se revelara en los años cuarenta. Luis Rogelio Noguera, Raúl Rivero, Guillermo Rodríguez Rivera y otros pronto pudimos asomarnos a los diez poetas reunidos por Cintio Vitier en su célebre antología de 1948. Allí estaba la riqueza primera de la escritura poética de Baquero. Leíamos y repetíamos de memoria las portentosas resonancias de «Palabras escritas en la arena por un inocente», el ritmo interior de aquella versicular y reflexiva escritura, arrolladora a veces, despaciosa otras, donde en su gravedad no faltaba el coloquio, y que se articulaba en torno a un diálogo con la muerte, al tiempo que integraba una sorprendente lectura del mundo, en la que la realidad se confundía con la magia de su invención. Aquella voz sólo entrevista por nosotros en la factura de Whitman y en la trascendencia de Eliot, ejemplos de un decir auténticamente americano que se apropia de una herencia universal, y en los que la historia devenía en trasunto para hurgar en una conciencia que interroga la muerte, angustia resuelta en la desconcertante inocencia del poeta-niño, un ser escogido para desocultar. Ese inocente llamado con reiteración «bufón de Dios, poeta», tan distante del soberbio «¡Torres de Dios! ¡Poeta!», invocado por Darío. O aquella otra revelación, «Testamento del pez», donde el poeta se funde y confunde con la resistencia a morir de la urbe contemplada con la amorosa y deslumbrada mirada del pez, o el sueño de las formas y las metamorfosis desde las que contempla su ciudad, testigo de lo cotidiano y de lo mágico, y nos la devuelve en una sustancia nueva, felizmente tocada por el ángel de la revelación. O los espléndidos pasajes de «Saúl sobre su espada» y «El caballero, el diablo y la muerte». Por entonces, Baquero, el ausente, se convirtió en una cotidiana presencia que nos obsequiaba con una manera superior y más cercana de la poesía como el arte del descubrimiento. Con Robert Lowell se pudo decir de aquella obra: «Un poema es un acontecimiento, no la descripción de un acontecimiento». Intuíamos que Baquero debía pertenecer a esa rara minoría que, como Rimbaud o Eliot, desde sus poemas inaugurales, se revelan suficientes. También supimos que, después del esplendor de este puñado de poemas, se había hecho el silencio.

Y en lo oscuro persistirían Lezama y Baquero, Baquero y Lezama, dos caras de distintas monedas. Si Lezama Lima, un poeta al que ya habíamos comenzado a leer, nos adelantaba una

enigmática y nutricia propuesta, representada por una postura extrema del acto poético mediante una inmersión absoluta en la intimidad del lenguaje, dominado por el eros insaciable de la palabra que renuncia, por insuficientes e imperfectas, a la lógica, la armonía y la unidad, para instalarse en un sistema que busca lo incondicionado poético en la vivencia oblicua, el súbito, el método hipertélico o la hipóstasis de la poesía, es decir, la elaboración de lo «imposible creíble»; Baquero, por su parte, se nos presentaba como el espectador que testimonia una herencia que integra y reordena, amplifica y subvierte, pero que, sobre todo, llegaba para descubrirnos la fascinación oculta que existe junto a la decepcionante realidad.

Mientras, el entusiasmo de aquellos jóvenes poetas erraría entre las novísimas poéticas de El Puente y el compromiso prosaico de *El Caimán Barbudo*. Varias décadas más tarde, los jóvenes poetas de la isla volverían a recoger el legado baqueriano.

#### IV

En abril de 1959 Baquero llega a España para instalarse en un prolongado exilio de treinta y ocho años al que también llamó «transtierro». Detrás deja su familia, su biblioteca, su pinacoteca, su discoteca mozartiana... Se marcha llevando únicamente consigo el lastimoso equipaje del emigrante y su memoria. Pero pronto Baquero descubre que habita un nuevo sentido de la libertad. Desprendido de la gravedad de sus anteriores compromisos profesionales, del exigente cerco que le impusiera la sociedad cubana, libre incluso de la vanidad y de la identidad de una incómoda representación; ajeno ahora del discreto decoro que creyó incompatible la familiaridad de su poesía con la representación del poderoso comunicador y hombre público. Despertaba en este definitivo éxodo a la cómoda identidad del extranjero, al anónimo paseante, a la grata soledad de sus ensoñaciones e invenciones: «Hay quien dice que volví a la poesía cuando me vi liberado de mis obligaciones en el periódico, al venir a España como exiliado. Es posible. Tuve entonces mucho tiempo para rumiar la soledad, falta de trabajo y de otras cosas. Esa situación me hizo rebrotar, como un jardín que estuviera mucho tiempo tapado, unas plantas que se mantenían ocultas, y con esta situación de pronto volvieron a florecer» (Zamora, 1998, p. 49).

Baquero resultó un exiliado raro. Lo acompañaba la certeza del fracaso político de la isla y barruntaba la tragedia cubana que se avecinaba. Sin embargo, desconoce el resentimiento sin

ocultar la denuncia; es ajeno al afectado patriotismo de los expatriados habituales y se resiste a instalarse en una arqueología de la pérdida; entre el humo del pasado y la neblina del futuro habita en él un tercer espacio fundacional: «Yo no siento el exilio como una extrañeza. Te repito una vez más la frase de Séneca: puede ser norte, sur, este u oeste, pero, en cualquier punto del planeta en que uno se encuentre, está a la misma distancia de las estrellas. No le echo de menos a nada, no me siento extraño en España. En el exilio vivo y seguiré viviendo hasta que se me acabe la cuerda del reloj. Da lo mismo vivir aquí que en Tombuctú. O, como decía Goethe, me da lo mismo hacer cucharas que cucharillas. Estamos vivos, mientras lo estemos veremos a ver qué pasa» (Espinosa, 1998, p. 43).

Sus primeros años en España «fueron tan penosos como pudieron serlo para cualquiera [...], pero una cosa es ir a un país en plan de turista y otra es ir a instalarse en él y tratar de conseguir trabajo» (Espinosa, 1998, p. 17). Baquero calla, por el pudor y la discreción que siempre lo acompañaron, que, mientras ejerció la jefatura de redacción del *Diario de la Marina*, acogió en su plantilla a periodistas republicanos refugiados en la isla y abrió sus páginas a la colaboración de numerosos escritores españoles que permanecían en la Península; durante años, he sabido después, ejerció como depositario de la ayuda económica que desde Cuba se hacía llegar a don Juan en su refugio portugués.

Con anterioridad al exilio, Baquero había viajado a España en seis ocasiones, las más, invitado a congresos culturales. Conoce y se relaciona con autoridades culturales y con las figuras literarias más representativas del momento. Pero el que llegaba entonces no era más que quien «andaba por el Madrid de los primeros sesenta con su elegancia de mulato grande, sus abrigos holgados (se los dejaba en herencia un marqués más grande que él), su cartera-acordeón de ministro sin poderes de una revolución incruenta, anticastrista, de embajador plenipotenciario de las repúblicas mulatas de la intemperie, de periodista sin periódico y poeta sin musa, incidiendo en redacciones, mendigando altivamente colaboraciones, con esa altivez de voz humilde, que también suben al cielo todos los negritos buenos», como escribió con maldad innecesaria un periodista español (Umbral, 1997).

Con todo, Baquero pudo desmentir los versos de Stefan George: «Entonces me puse en camino / y fui un extranjero. / Y busqué a alguien / que llorara conmigo / y no encontré a nadie» (Baquero, 1960, p. 7), y escribir: «Pero me encontré con perso-

nas comprensivas que me abrieron las puertas y los brazos. Por ejemplo, en el Instituto de Cultura Hispánica, que entonces se llamaba así, me acogieron muy bien desde el primer momento. En el propio año 1959, Rafael Montesinos me invitó a su tertulia literaria, que sigue realizándose hasta hoy. Y encontré, en resumen, ese calor de acogida. José García Nieto, Antonio Manuel Campoy y Luis Jiménez [...] [¿Martos?] son tres nombres que no quiero olvidar» (Espinosa, 1998, p. 37). Como tampoco quiso olvidar, en conversaciones conmigo, a José Hierro, Luis Rosales y a Gerardo Diego, a quien dedicara un emotivo reconocimiento, «El cálido corazón de Gerardo Diego» (Baquero, 2015, pp. 418 y 419), así como a sus compañeros de Radio Exterior y los directores de los periódicos que abrieron sus páginas a sus artículos: *Ya* (1960-1968), *Informaciones* (1961-1967), *Arriba* (1964-1966), *La Vanguardia Española* (1966), *El Alcázar* (1969-1971) y el más frecuentado *ABC*, donde lo acoge prácticamente hasta sus días finales Santiago Castelo, quien fuera su alumno en la Escuela de Periodismo.

Cuando muchos creyeron que el fermento nutricio de la poesía se había secado en Baquero –Max Henríquez Ureña llegó a escribir: «Tal parece que la poesía de Gastón Baquero fue un meteoro fugaz» (Henríquez Ureña, 1963, p. 439)–, reaparece elaborando un sorprendente cuerpo poético que sucesivamente da a conocer, primero, en los *Poemas escritos en España* (1960) y, luego, en *Memorial de un testigo* (1966), *Magias e invenciones* (1984) y *Poemas invisibles* (1991). A la sorpresa sigue el entusiasmo de los jóvenes poetas que acogen aquella novedosa revelación de su escritura de fabulaciones e invenciones acendradas en la savia de una portentosa cultura.

## V

Cuando en 1974 llegué al exilio, me puse a la búsqueda de Gastón y lo encontré en el Instituto de Cultura Hispánica. Allí me acerqué no sin el temor de que viera en mí un tardío exiliado, un recién apeado del fervor revolucionario, él, que era el virginal exiliado de 1959. Me preocupaba también encontrar la gravedad del que fuera persona poderosa, los restos de la arrogancia que le presumía, la soberbia del autor precedido por la opulencia y el esplendor de su obra. Bastó que aquella enorme humanidad suya se alzara de la atiborrada mesa de trabajo, me extendiera los brazos y me saludara a bocajarro: «Usted viene de Cuba, los tiranos siempre pierden la batalla contra los poetas. Para mí lo

importante es que viene de Cuba». Me hallé, de pronto, ante la cálida afabilidad, la gracia dulce, el humor natural de un hombre renacido y feliz que celebraba el encuentro de dos compatriotas que se reconocen mutuamente en tierra ajena. Nacía una amistad, sólo perturbada por su muerte.

Me invitó para que lo visitara en su casa de la calle Antonio Acuña –«Vecino de Vallejo, como usted sabe», presumía con la inocencia de un niño– y me recibió en una pequeña habitación, más pequeña aún que su despacho, una isla rodeada de libros por todas partes, amontonados sobre los muebles, sin otro orden que el concierto que sólo él conocía y le dictaba su selectivo apetito voraz por la lectura. En la pared, frente a su mínimo escritorio, retratos de Antonio Maceo y José Martí, una pequeña bandera cubana y una foto de Josephine Baker. A la derecha de su escritorio, los vinilos con la música que siempre lo había acompañado: Vivaldi, Bach, Mozart, Haydn, Debussy... También le gustaba el *jazz*, aunque era selectivo. Prefería el periodo clásico. Alguien dijo que tenía manos de pianista de *jazz*. Disfrutaba de las interpretaciones de Armstrong cuando lo consideraba auténtico, pero le incomodaba la caricatura del personaje público. Sonreía cuando le señalaba su parecido con Charlie Parker. Como Bird, el poeta sabía convocar a las estrellas.

Desde entonces, fue habitual a las improvisadas cenas que Aurora le preparaba en casa. Comida cubana que Gastón completaba con la sorpresa de dulces de guayaba, ajonjolí y tamarindo, a veces preparados por él. Todavía Madrid no se había abierto a los frutos del trópico, aunque el sabía dónde encontrarlos. En otras ocasiones, nos invitaba a su casa. «Vénganse a comer, don Pío y doña Aurora –decía con el hiperbólico tratamiento que sólo la gracia criolla sabe administrar–, el arroz con quimbombó que he preparado». Y reía orgulloso de haber dado con el humilde vegetal meloso de la comida cubana. Generalmente, los tres, pues Gastón prefería la compañía íntima y evitaba el ruido, la confusión del hervidero. Se hablaba siempre de Cuba y relataba anécdotas nunca oídas sobre los preparativos del viaje primero de Colón, revelaba zonas oscuras de la época colonial, apuntaba un detalle desconocido de la estancia de Maceo en Costa Rica o repasaba con humor la picaresca política del periodo republicano. De los cables de Radio Exterior adelantaba y comentaba la actualidad última nacional o extranjera. Complacía nuestra curiosidad cuando le preguntábamos sobre la generación de *Orígenes*, para corregirnos rápidamente, lo de generación era sólo el capricho de

profesores, aquello no era más, ni menos, que un grupo de jóvenes amigos, que se peleaban y amistaban, unidos por el fervor de la poesía y, sobre todo, por el magisterio de Lezama.

Otros encuentros fueron con Elizabeth Burgos y Pedro Shimose, amigos muy cercanos y queridos por Gastón. Entonces, se desbordaba sobre los enormes aciertos y los graves errores de Bolívar, sobre su admiración por Bello, sobre los equívocos en la fundación de Bolivia, sobre el fracaso de la democracia en Hispanoamérica... Decir que la conversación con Gastón era enciclopédica es un lugar común, pero cierto: poseía el lujo de una fiesta, ameno festín de un discurso, ajeno al de Lezama, dominado por la pasión y una inteligencia laberíntica que conducía siempre a sorprendentes nuevos senderos, encadenados únicamente por el placer de encantar al oyente.

Debí leer entonces la renacida poesía de Gastón. Poemas inscritos en el encantamiento del lenguaje, un sorprendente espejo que lo devuelve en una lúdica, maravillosa lucidez expresiva, inversa a la gravedad tonal de sus primeros poemas. En *Poemas escritos en España* (1960), encontré la tierna emotividad que le descubre a Sancho, «basto por fuera, fino por dentro», en las «Canciones de amor de Sancho a Teresa». Con la lectura de *Memorial de un testigo* (1966) descubrí cómo el júbilo de la creación –«Fanfarria en honor del Escorial»– puede convivir con el desasosiego que produce la soledad humana en sus extremos –«El mendigo en la noche vienesa»– o con un desconcertante juego de identidades, resuelto con la levedad de la ironía y del humor –«Los lunes me llamaba Nicanor»–.

En los ochenta, acudí en ayuda de mi amigo, el poeta boliviano Pedro Shimose, impuesto en la tarea de recoger en un volumen la poesía completa de Baquero en el Instituto de Cooperación Iberoamericana, al amparo de Inocencio Arias, vicepresidente de la institución y amigo leal de Baquero. Un proyecto al que se resistía Gastón, coherente con una postura que mantuvo hasta el final de sus días. Y es que, si bien sentía un enorme respeto por la escritura, insistía en el refugio de la soledad acompañada y, desde un profundo sentido del decoro y de su habitual escepticismo, restaba importancia a los fastos de la celebridad. En mi larga experiencia como editor, nunca he conocido otro autor tan auténticamente renuente a hacerse visible, a dejarse descubrir. Insistimos en vencer su inamovible resistencia y acudimos al resorte del juego, le propusimos que organizara él mismo sus poemas, únicamente para complacernos a nosotros, destinados

sólo a nuestros ojos. El resultado fue una recopilación ordenada desde los poemas más recientes hasta una severa selección de sus primeros textos poéticos: *Magias e invenciones* (1984). La voz de Gastón se nos revela aquí como «una victoria del conocimiento sobre la fiebre», en palabras que él dedicara a Pound (Baquero, 2015, p. 396). Su poesía parece contravenir la complaciente ritualización de la mirada domesticada y la liturgia de la obviedad. Su palabra se propone redimir el presente sin relieves, que oculta la densidad significativa de una memoria desacralizada. Así, su discurso se aleja de la pasiva recuperación melancólica del pasado para conducirlo a una plenitud en la que la realidad se abraza con la fantasía y la invención. Reivindica la recuperación fragmentaria y discontinua de una memoria de magias y fabulaciones, aquella en la que se atisban dispersos instantes de asombro y perplejidad, de sutil ironía y humor, donde asoman destellos de felicidad creadora. Poemas como «El galeón» o «Brandemburgo, 1526» no pretenden otra cosa que intensificar un proceso de reidentificación, donde un sentimiento de pérdida o ausencia se complace con una reescritura lúdica –libre– de la historia, en la que la invención, lo fabuloso, corrige esa estrecha imagen de un vacío con la que la realidad nos engaña. Recupera, así, la densidad de un tiempo poético dotado con la reciedumbre de una memoria que ensambla lo disperso, reordena sus fragmentos, fabula nuevos encajenamientos en la invención de una imagen que gana espacios en la celebración de la existencia. Al tiempo, entrega espléndidas traducciones de Senghor y Gabriel Okara, entre otros, para «exaltar la belleza y la sensibilidad de una poesía que muestra a la perfección [...] la conmovedora y magnífica espiritualidad del hombre negro» (Baquero, 2015, p. 210).

En 1990 fundé la editorial Verbum, un homenaje a la primera revista publicada por Lezama, y quise contar para su botadura con ese puñado de poemas que sabía que Gastón continuaba escribiendo. Nació de este modo el proyecto del último libro unitario que daría a conocer. Tampoco fue fácil. Gastón se resistía a publicar de nuevo y rechazaba amablemente las ofertas que recibía de otras editoriales. A su resistencia opuse el recurso de la significación que tendría para nuestra modesta editorial que su nombre quedara vinculado al de aquella revista fundada por Lezama. Gastón se rindió y aceptó la propuesta, considerándola más como un homenaje a Lezama que como una oportunidad para entregar nuevos poemas. Y, entonces, comenzó la lucha por titular el volumen. Como en *Memorial de un testigo*, yo quería

titularlo acogiéndome al de su primer poema, «El viajero», a lo que Gastón se negaba. Días después, me llamó para anunciarme que ya tenía el título: *Poemas invisibles*. Un título que él mismo explicaría, desde su señorial escepticismo, en sus primeras páginas: «Esta parva cosecha lleva el nombre de *Poemas invisibles* porque adivino para los que la componen el mismo destino limbal que tuvieron sus hermanos». En poemas como «Manuela Sáenz baila con Giuseppe Garibaldi el rigodón final de la existencia», «Con César Vallejo en París –mientras llueve–» o «Invitación a Kenia» confirma la plenitud de una escritura concebida como realidad transfigurada hasta donde alcanzaba su imaginación. Todavía Gastón pudo ver la publicación de un nuevo libro, la *Autoantología comentada* (1992), para la que escogió la música que debía acompañar la lectura de los poemas seleccionados.

Desde su plenitud –observada siempre desde el rabillo de su ojo escéptico– conoció Gastón el entusiasta reconocimiento de los entonces jóvenes poetas españoles: Francisco Brines («La poesía de Baquero reinventa la mirada inocente y asombrada del niño, y por eso es tan continuada la feliz sorpresa de la imagen inesperada, y su plenitud sensorial»), Leopoldo Alas («En el paraíso de Gastón, las épocas se confunden, se diluyen las fechas, por sus poemas desfilan personajes y situaciones que son anacrónicas o ucrónicas, es decir, que están fuera del tiempo, que nunca sucedieron [...]. Su poesía es presente absoluto y, como toda poesía verdadera, inventa una realidad habitable de matices sublimes que nos redime de la banalidad y la rutina»), Luis Antonio de Villena («[*Poemas invisibles*] es un conjunto de textos donde la cultura más refinada se alía con el sueño y la fantasía, la invención se mezcla con la música, el versículo se enseñorea y reina, y la metafísica se abraza con la ironía, a la par que el escepticismo come de la mano de la pasión»), Luis Suñén («La gloria de este escritor gigantesco ha estado cubierta siempre por el velo de una indiferencia que solamente unos pocos supieron o quisieron traspasar. Unos pocos que vieron en él la singularidad del poeta uno y diverso, la pertinencia de una lengua que siendo común es siempre propia, la imaginación, la tradición dominada por encima de lo libresco, de la visión del puro adorno»), Pere Gimferrer («Un poeta transterrado no sólo lleva consigo su tradición autóctona como un continente –o una isla!– portátil: puede, además, convertirse en fecundador para su nuevo territorio de adopción. Así fue Gastón Baquero para muchos de quienes, en España, empezábamos a escribir poesía en los años sesenta; así, en su *Memorial de un*

*testigo*, reconocimos la voz de un maestro, extrañamente aún a nuestras propias voces»), Luis Alberto de Cuenca («Recuerdo, sobre todo, al maestro Baquero dinamitando convencionalismos [...], invitándonos a la fiesta de su pasión por la literatura, que era devastadora, tormentosa, terrible»).

En 1992 fue finalista del Premio Nacional de Literatura y en 1993 recibió el homenaje internacional de la Universidad de Salamanca, organizada por Carmen Ruiz Barrionuevo y Alfredo Pérez Alencart, que culminó con la publicación de dos volúmenes que recogían su obra poética y en prosa, a los que se añadió un tercero, *Celebración de la existencia*, que reunía ensayos sobre su vida y su obra de una veintena de poetas y académicos españoles e hispanoamericanos. Al homenaje Gastón responde con una pizca de escepticismo: «Estoy totalmente aturdido, asombrado, y la verdad es que me pregunto por qué hay tanta gente». Éste fue el año en que fue nominado para el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. En 1995, al cuidado de Alfonso Ortega Carmona y de Alfredo Pérez Alencart, se publican dos volúmenes que recopilan su poesía completa y una amplia selección de sus ensayos. Un último homenaje, el 6 de mayo de 1997, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, organizado por Radio Exterior de España y la Residencia de Estudiantes, ya no lo encuentra. Ha sufrido un infarto cerebral y fallece el 15 del mismo mes.

A su muerte, con el consentimiento de su sobrina Rita Pérez Baquero, Verbum comenzó a preparar la edición de sus poemas completos –ingenua pretensión pronto desmentida–, una tarea que hubiera sido imposible sin la colaboración de Cintio Vitier y Fina García Marruz, quienes nos hicieron llegar gran parte de la poesía primera de Gastón, a la que se añadió un puñado de poemas inéditos y una selección de sus traducciones, una dedicación nada menor en la obra baqueriana.

En 2015 Verbum publicó *Ensayos selectos*, organizados en tres partes: «I. Poética», donde se recoge las reflexiones luminosas sobre su pensamiento poético; «II. Cuba», repertorio de sus indagaciones sobre literatura cubana y algunas de sus figuras, la significación de Lezama Lima y *Orígenes* y el doloroso ensayo «El negro en Cuba», una descarnada inmersión en la maldad del racismo insular, y «III. Otros ámbitos», exploración, desde la simpatía y el inteligente entusiasmo, de los poetas en los que se puede leer entre líneas su propia disposición ante el acto poético y admirar su extenso conocimiento de la cultura y de su historia, si bien en él, como decía de Borges, «La erudición es como un

combustible de la imaginación; le da vuelta, pone de revés, a todo» (Baquero, 1961, p. 93).

Concluyo con el recuerdo de un momento singular en que Gastón mostró la integridad de su profundo sentir cubano. Aprovechó Baquero la dedicatoria que escribiera para *Poemas invisibles* para dejarnos una hermosa reflexión de eticidad y auténtico fervor cubano: «El orgullo común por la poesía nuestra de antaño, escrita en o lejos de Cuba, se alimenta cada día, al menos en mí, por la poesía que hacen hoy –;y seguirán haciendo mañana y siempre!– los que viven en Cuba como los que viven fuera de ella. Hay en ambas riberas jóvenes maravillosos. ¡Benditos sean! Nada puede secar el árbol de la poesía» (Baquero, 2013, p. 238).

Ajeno a toda ortodoxia, sospechoso de todo discurso unívoco y excluyente, Gastón Baquero se convirtió en el más influyente poeta de las nuevas generaciones cubanas. Los jóvenes han sabido descubrir en él una muralla contra la intolerancia. Latía en él una entrañable pasión por su tierra, una pasión serena y distante de toda exacerbación de fácil emotividad. Sustancialmente cubano y, por tanto, europeo y africano, abrió sus puertas a todo joven cubano de dentro y de fuera de la isla. El forzado transtierro no lo ocultó. El silencio hostil de los comisarios que quisieron borrar su nombre hizo crecer un vacío que los jóvenes poetas desearon llenar peregrinando a la calle Antonio Acuña para palpar al innominado, para rescatar al secuestrado.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Sobre la fecha y lugar de nacimiento de Baquero existe una generalizada confusión. Baquero nació en Banes el 4 de mayo de 1914 junto a su hermana melliza, Hilda. El certificado de nacimiento, expedido por el registro civil de Banes, con fecha de día 2 del mes de mayo de 2001, confirma la fecha de 1914 y lo registra como nacido en La Habana. Este error, habitual entonces en el interior de la isla, cometido por el tío de Baquero, encargado por la familia de su inscripción, ha sido subsanado por la familia con documentos históricos e investigaciones testimoniales. Véase *Gastón Baquero. Ensayos*, edición de Remigio Ricardo Padrón, Holguín, La Luz, 2014, pp. 14 y 15.
- <sup>2</sup> Véase Rafael Fermoselle, *Política y color en Cuba. La guerra de 1912*, Madrid, Colibrí, 1999.
- <sup>3</sup> Véanse Virgilio Piñera, *Virgilio Piñera de vuelta y vuelta, correspondencia (1932-1978)*, La Habana, Ediciones Unión, 2011, pp. 51 y ss.; y «El baquerismo baqueriano», Gema Areta (ed.), Madrid, Verbum, 2015, pp. 213-215.
- <sup>4</sup> Véase Amauri F. Gutiérrez Coto (ed.), *Clavileño. Cuaderno Mensual de Poesía*, Sevilla, Renacimiento, 2009, p. 145.

## BIBLIOGRAFÍA

- Baquero, Gastón (1961). *Escritores hispanoamericanos*. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica.
- (1969). *Darío, Cernuda y otros temas poéticos. (Dedicatoria)*. Madrid: Editora Nacional.
- (2013). *Poesía completa*. Madrid: Verbum, 2.ª ed.
- (2014). *Paginario disperso*. La Habana: Ediciones Unión.
- (2015). *Ensayos selectos*. Madrid: Verbum.
- Espinosa Domínguez, Carlos (1998). «La poesía es magia e invención». En VV. AA. (1998), *Entrevistas a Gastón Baquero*. Madrid: Betania.
- Henríquez Ureña, Max (1963). *Panorama histórico de la literatura cubana*, tomo II. San Juan: Ediciones Mirador.
- Lázaro, Felipe (1998). *Conversación con Gastón Baquero*. En VV. AA. (1998), *Entrevistas a Gastón Baquero*. Madrid: Betania.
- Oraá, Pedro de (2001). «Evocación de Gastón Baquero». En Baquero, Gastón (2001), *La patria sonora de los frutos*. La Habana: Letras Cubanas, ed. de Efraín Rodríguez Santana, p. 370.
- Umbral, Francisco (1997). «Gastón Baquero». *Diario 16*, 16 de mayo de 1997.
- Vitier, Cintio (1970). *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Instituto del Libro.
- VV. AA. (1998). *Entrevistas a Gastón Baquero*. Madrid: Betania.
- Zambrano, María (1987). *María Zambrano en «Orígenes»*. México D. F.: El Equilibrista.
- Zamora, Bladimir (1998). «Mi mayor placer es inventar». En VV. AA. (1998), *Entrevistas a Gastón Baquero*. Madrid: Betania, p. 49.

*Por* Efraín Rodríguez Santana

# LOS NOMBRES DE GASTÓN BAQUERO

«Pasan Paulino de Tiro y Patrófilo de Shitópolis.  
Pasan Narciso de Neronias, Teodoto de Laodicea,  
el patriarca Atanasio.  
Y el emperador Constantino acaricia los hombros  
de un faisán.  
Escucha embelesado la ascensión de Occidente.  
Y monta caballo blanquísimo buscando a Arlés».

GASTÓN BAQUERO<sup>1</sup>

La poesía de Gastón Baquero y su vida pública parecen excluirse y complementarse de forma indistinta. Oscilaciones intensamente concretas, por una parte, y absolutamente fabuladas, por la otra. Alternancias en un sentido político y en otro poético, que definieron la biografía de una de las personalidades literarias cubanas más singulares del siglo xx. Poeta y político de las adhesiones y los rechazos, de los reconocimientos y las omisiones, de los olvidos impuestos y las recuperaciones abruptas, Baquero transitó de la opulencia social de los años cincuenta en Cuba al rechazo y la indiferencia de los sesenta en el exilio español.

Al retirarse del primer plano político en su país, el poeta recupera en España esa amalgama de sus puestas en escenas de historias imposibles. Historias y personajes muy presentes en los poemas «Palabras escritas en la arena por un inocente» y «Saúl sobre la espada». Gastón afirmaba: «Uno no puede nunca separarse de su sombra, ni de su ser, y el ser se expresa, pues, siempre en plenitud. Aunque uno crea que no está diciendo todo lo que es, cada minuto de nuestra vida, cada segundo, es un sumando y un resultado de nuestra existencia. Es decir, todo lo que el hom-

bre hace es biográfico, cada gesto de la mano, cada idea que surge, cada palabra que brota de los labios, pues llena, completa, la vida de uno, desde que nace y quizás desde antes, hasta que muera». <sup>2</sup>

Como muchos de sus personajes poéticos, Gastón Baquero tiene una habilidad especial para convertirse en testigo, en intermediador de los acontecimientos que irán marcando las diferentes facetas de su vida. ¿Cómo enfrenta sus retos formativos? ¿Cómo construye sus mundos ficcionales? ¿Qué hace para superar muchos de los escollos sociales en su época de mayor apogeo político? ¿Cómo encuentra sus personales formas de resistencia en el exilio? ¿Cómo encara la vejez real? ¿Cómo metaboliza el éxito de la despedida?

Todas estas preguntas podrían desembocar en la poesía que escribe como respuestas provisionales, descartadas y reconstruidas permanentemente. Baquero lo anuncia en sus «Palabras...», da testimonio de ello a través de una «supuesta irrealidad»: lo que se transforma o destruye de manera calculada, lo que se rehace para la nueva violencia de lo bello, lo que se deposita como nombre en espacios sonoros. «Dentro de mí un cuerpo esplendoroso», dice Baquero de la muerte y de la poesía. Y con esas intuiciones recorre todos los caminos, explorador él mismo de aquellos fondos en su punto de «máxima saturación», como señalara Virgilio Piñera en su cuento «El conflicto»:

*—¿Sabe usted? —exclamó de pronto el oficial—. He entrevistado una espantosa imagen... —Y se acercó a Teodoro, declarando en tono confidencial—: [...] En otro tiempo, cuando yo era un hombre que realizaba sucesos, no me hubiera sido dable contemplarla; pero ahora, cuando todo es detenido en su punto de máxima saturación, de la atmósfera formada por esos puntos sordos que son los sucesos detenidos, surge la imagen espantosa de un hombre que en mitad de un camino se contempla, retrocediendo en su avance y avanzando en su retroceso... (Piñera, 2002, p. 107).*

Baquero y Piñera, protagonistas absolutos de sus propios «conflictos», pertenecientes a esa generación de generaciones llamada Orígenes, espléndidamente insubordinados entre ellos; recortados por sus «avances» y «retrocesos».

Baquero nace el 4 de mayo de 1914, producto de un parto de gemelos. Desde ese mismo momento, quizás comience a intervenir como mediador en el conflicto entre su padre, asturiano (José María Baquero), y su madre, mulata y banense (Fredesbinda Díaz), por el hecho del no reconocimiento de los recién naci-

dos y la negativa del padre a casarse con la madre. Según algunas fuentes, José María ya estaba casado en La Habana con una andaluza y tenía dos hijas. De hecho, a los pocos meses del nacimiento de los gemelos, el padre abandona definitivamente su puesto de telegrafista en Banes y no reaparecerá hasta trece años más tarde, para llevarse al hijo a La Habana (Díaz, 2008).

La infancia de Baquero es de una pobreza radical, no puede asistir a la escuela regular porque tiene que ayudar a la madre en el sustento de la familia. Su ámbito más personal está marcado por las mujeres de la casa, es así que emprende con su tía Mina una especie de acercamiento a la poesía, como lector y como creador de sus primeros versos. Aquí podría ubicarse un primer momento de inflexión vocacional, rodeado de mujeres muy influyentes afectivamente que lo introducen en el mundo de la lectura, de los poetas más populares de la época, dentro de un «ambiente de libros», en su llamada por Gastón «típica casa cubana»:

*Mi infancia transcurrió en una típica casa cubana, donde la gente, aunque su situación económica no era muy buena, era de mucha lectura. Era una casa donde se leía mucho, se trabajaba y se leía mucho. Mi madre era una lectora tremenda, creo que leyó los peores libros del mundo, aunque leyó más que nadie. Yo lo llamaba el prontuario de los libros malos. Aparte de que trabajó toda su vida mucho. Siempre estuve en un ambiente de libros, eso es lo que te puede interesar para el aspecto de la literatura luego. Pues bien, inclusive, en aquella casa estaba esa tía mía, que era como las típicas muchachas de aquella época, todas tenían una libreta de poesía, les gustaba recitar, gran ambiente aquel; creo que en casi toda Cuba pasaba eso, en Banes era muy general. Y esa fuente te acerca al mismo libro. Yo busqué fundamentalmente la poesía por esa tía mía, Mina, pues tenía esa locura y siempre estaba con sus libretas. Era costumbre que los muchachos se pasaran libretas unos a otros, había hasta una rivalidad en eso de los poemas. Cuando yo empecé a leer con cierta fluidez, le leía poemas y ella los iba copiando. Poesía de aquella época: Amado Nervo, Darío, y los poemas, por supuesto, de Juan de Dios Peza, una de las peores poesías de América. Imagino que eso me dio cierto sentido del ritmo. Siempre tuve esa inclinación, y de pronto escribí, sin saber cómo; hice unos versitos y se los mostré a Mina. Ella dijo «Ah, qué bonito, vamos a ponerlo en la libreta». Fue mi primera, digamos, entrada en la literatura escrita, porque ella los puso en su libreta (Rodríguez, 1998, pp. 65 y 66).*

En La Habana inicia estudios acelerados de nivel medio y bachillerato con profesores particulares hasta matricular en la Universidad de La Habana y graduarse de ingeniero agrónomo. Acerca de la elección de esa carrera referirá: «Me hice ingeniero agrónomo para complacer a mi padre [...]. Seguramente, mi padre, burócrata, soñaba con lo que los burócratas creen que es una liberación: el título universitario, y, si es de agricultura, de campo abierto, de aire libre, mejor» (Lázaro, 1998, p. 12). Una proeza educativa que en Baquero se repetirá de forma constante.

Se conoce poco de sus años de infancia, de sus relaciones con sus padres, de cómo incorpora los cambios que se producen en La Habana, en el adolescente primero y en el joven después. Al rememorar estas facetas, Baquero lo hace desde una perspectiva muy literaria, pone el acento en el proceso de aprendizaje y no en aspectos relacionados con su afectividad familiar y su propia vida personal. Por otra parte, no se sabe qué hizo el padre en esos trece primeros años de ausencia. Gastón lo menciona como un promotor propicio en sus avances académicos. No vuelve a referirse a él cuando ya está instalado en el *Diario de la Marina* y se trae a vivir consigo, en su casa de calle 15, en el Vedado, a su madre, su abuela, su hermana y su sobrina.

Aprovecha al máximo el que pudiéramos llamar periodo formativo, antesala de su inserción en el mundo de la literatura y el periodismo de los años treinta, cuarenta y cincuenta. Décadas dedicadas por su orden a la poesía, el periodismo, la jefatura de redacción del *Diario de la Marina* y la política.

A mediados de los años treinta, se produce el descubrimiento y posterior encuentro con José Lezama Lima, referencia cimera en la vida literaria de Gastón Baquero:

*La relación, literaria primero y literaria y de amistad después, con Lezama Lima es para mí el hecho más importante de mi vida. Me acerqué a él por carta, en los años treinta y tantos, creo que hacia el 1935 o el 1936, no puedo precisar, ni tiene interés alguno la exactitud de las fechas.*

*Por pura casualidad, que yo interpreté y sigo interpretando como una señal, un signo, un aviso, hallé en la calle, en una revistita que acababa de salir, llamada Compendio, el poema titulado «Discurso para despertar a las hilanderas». Nunca, ni antes ni después, me ha producido tal impacto la lectura de un poema, yo digo que ahí se produjo algo sobrenatural, algo trascendental, porque yo no tenía preparación para captar esas cosas, como una centella que da un golpe en el alma.*

*Firmaba aquello José A. Lezama, porque todavía él usaba la inicial de Andrés, su segundo nombre. Había una nota al pie que decía «Joven poeta cubano que cultiva lo onírico, que prepara un libro llamado Filosofía del clavel». Me hice con la revista y me fui a casa decidido a escribirle. Envié a Lezama una carta larguísima, pedantísima, llena de citas: una vitrina infantil para exhibir lecturas abundantes, dispersas y mal asimiladas, pero impresionantes. A poco llegó a mi casa, en la calle Virtudes, 880, una larga carta de Lezama, que terminaba con estas palabras: «Salud, arcos y flechas» (Lázaro, 1998, pp. 21 y 22).*

Baquero es capaz de confesar las críticas más punzantes que Lezama le hiciera en los primeros años de amistad; los puntos de vista en los que no coincidían, ellos dos, como habitantes escogidos de la *Cuba secreta* de María Zambrano. Tensiones y empatías que procuraban, en última instancia, la mayor de las epifanías poéticas, el esplendor de una relación compleja:

*La relación personal estuvo, en los primeros años, llena de alternativas, de «baches», de tropiezos. A veces estábamos meses y meses sin tratarnos, porque mi carácter le resultaba demasiado blando con los demás, poco exigente. «Usted es un politiquero», me decía, refiriéndose a que yo tenía trato, superficial, pero cordial, con personas por las que él sentía un desprecio total (me refiero a la cultura, al valor intelectual de esas personas). Un día me dijo, muy encolerizado: «¡Usted es capaz de cualquier cosa, usted es capaz de hablar hasta con Jorge Mañach!». Llámame pastelero, politiquero, salonnièr era de lo más suave que me decía. En ese tiempo era un verdadero ogro, un puercoespín hecho y derecho (Lázaro, 1998, p. 22).*

Como periodista, colabora en las principales publicaciones periódicas del momento: *Social*, *Verbum*, *Baraguá*, *Grafos*, *Espuela de Plata*, *Revista Cubana*, *Clavileño*, *Poeta*, *Orígenes* y *América*, entre otras. Traduce a T. S. Eliot, George Santayana, Paul Éluard, Hilda Aldington y muchos otros autores de lengua inglesa y francesa. En 1942 publica *Poemas y Saúl sobre su espada* y es antologado en *Diez poetas cubanos, 1937-1947* (1948), de Cintio Vitier, dedicada a los miembros de Orígenes.

A partir de 1945 trabaja como redactor jefe del *Diario de la Marina*, decano de la prensa en Cuba, desde la colonia y hasta el fin de la Primera República. Es el momento en que se produce un cambio sustancial en la vida poética e intelectual de Gastón Baquero. Consigue con ese nombramiento un estatus social muy

jerarquizado, entra inevitablemente en política y desempeña una intensa actividad como hombre de la alta cultura nacional y como representante de ésta dentro y fuera de Cuba. Sobresale su labor como articulista en sus columnas «Panorama» y «Aguja de marear» y como editorialista del periódico. Escribía al mes más de quince artículos, crónicas y muchos editoriales, que lo ubican entre los más destacados periodistas de la prensa cubana de todos los tiempos.

Largo periodo de primacía social y distanciamiento poético. El poeta se enmascara, aplaza su vocación primera. Fina García Marruz, tan vinculada al Gastón poeta, recuerda estos momentos con angustia:

*Cuando decidió alejarse para no volver nunca más a vernos, recuerdo haber oído las palabras melancólicas de Lezama, al que llamaba «maestro», estas que le hubieran sorprendido: «De nosotros era el que tenía más dones». Pues no lo creía, y hubiera dado todo por escribir algo semejante a sus «jardines invisibles». Aquellos efebos tras sus flautas, que parecían un Botticelli.*

*Hacía tiempo que no nos visitaba. Había quedado, colgado del árbol navideño, el regalo que le habíamos comprado, reuniendo entre todos los dineros, las últimas Pascuas. Visiblemente nos evitaba. Se reunía ahora sólo con las nuevas amistades del periódico, dedicado a su nueva vida social. Cuando Cintio le preguntó por qué, ahora que no tenía ya problemas económicos, no publicaba su Comedia de san Jorge, le respondió tajante: «Un hombre que hace la vida que yo llevo no debe publicar poesía» (García, 2001, p. 340).*

Baquero se aleja del grupo Orígenes. Recordemos que sólo publicó un poema justamente en el primer número de la revista: «Canta la alondra en las puertas del cielo» (*Orígenes*, núm. 1, primavera, La Habana, 1944). No obstante, su relación con el «maestro» Lezama fue siempre de gran admiración. Años después, en España, recordaría al poeta de Trocadero como un hombre inflexible y muy selectivo. Observaba, con cierta ironía y asombro, que, con los años, Lezama había cambiado mucho.

Desde su acceso a la jefatura de redacción del *Diario de la Marina*, Baquero se adentra cada vez más en un camino político de difícil pronóstico. Predomina en él una visión conservadora dentro de un contexto autoritario y arbitrario. Gastón pacta con ese poder, ensaya una elocuencia preestablecida, pone de relieve sus dotes argumentativas. No basta con sus textos periodísticos

más sociales en la Cuba de finales de los cuarenta y una década como la del cincuenta, simbolizada por un golpe de Estado.

Baquero no es ingenuo, sabe creer lo que quiere, procura preservar su nuevo estatus social, el trabajado triunfo de un individuo de extracción pobre, que es mulato, homosexual y poeta. Es consciente de lo que ha sido y de lo que es. Sabe cómo conducirse. Logra instalarse en los bordes de una clase alta profesional y disfruta de los resultados que trae aparejado ese saber y ese actuar. Es por eso que Baquero deja a un lado la poesía y ahonda en las normas de un juego muy cambiante. Muchos años después, escribirá versos que revelan la angustia que debió sentir en aquellos años enteramente politizados: «Silbar en la oscuridad para vencer el miedo es lo que nos queda. / No creáis que me haya dejado, jamás, distraer por la apariencia de la luz».

Gastón se adentra en una carrera política de retornos imprecisos. Inmediatamente después del golpe de Estado, protagonizado por el general Fulgencio Batista y Zaldívar, el 10 de marzo de 1952, es llamado al cuartel de Columbia y éste le propone la cartera de un nuevo ministerio que piensa crear, el de Información. Lo escoge por sus capacidades intelectuales y su prestigio como periodista. Baquero no acepta, pero, un mes más tarde, se crea una suerte de cuerpo legislativo, denominado «Consejo Consultivo», compuesto por ochenta miembros, del cual formará parte. La entrada en ese consejo le traerá rechazos desde sectores políticos y también del mundo literario.

Baquero responde irónicamente al historiador y político Oreste Ferrara, en su sección «Panorama», el 4 de mayo de 1952, refiriéndose a las nuevas funciones de ese consejo y del papel social que se debe desempeñar frente a los opositores del sistema. Llama la atención sobre la crítica abierta que se produce contra la nueva institución y el silencio que prevalece entre esos mismos críticos frente a los militares y el propio Batista:

*Este aval que un gran historiador y un experto en la psicología predominante en nuestra querida aldea me concede llega en un momento interesantísimo para mí, pues he tenido la debilidad de aceptar una invitación del presidente Batista para trabajar en el Consejo Consultivo, y sabrá usted que eso significa en Cuba, siendo civil, meterse por los propios pies en una vitrina que apedrean los vivos y los ganosos de mantener sin riesgos un «cartel de guapo» (Díaz, 2008, pp. 70-76).*

Lo cierto es que lo acompañan ya tres poemas que lo identifican como un poeta de excepción, incluso a pesar de su eventual renuncia a la poesía. Se trata de «Palabras escritas en la arena por un inocente», «Saúl sobre su espada» y «Testamento del pez».

Las diferencias entre los tres son notables. «Palabras » está marcado por las múltiples influencias de *La tierra baldía*, de Eliot: sus asombrosas devastaciones penetrando en lo lúdico, lo fascinante, lo naciente del poema baqueriano. «Saúl...», más origenista y fúnebre. «Testamento...», retóricamente exaltado, como música de un himno.

Su salida definitiva de Cuba es abrupta, escapa de un peligro extremo. Escoltado por los embajadores de Ecuador, Perú, Colombia y Chile, que lo acompañan hasta el aeropuerto de La Habana, parte hacia Quito el 23 de marzo de 1959. Sobre su llegada a Ecuador comenta:

*Al llegar a Quito, me encuentro con un coche oficial enviado por el presidente de la República. Me entrevisté con él. Me ofreció un puesto en el Gobierno y que me quedara en Ecuador. Yo se lo agradecí mucho, pero ya que había tenido que abandonar Cuba, soñaba con venirme a España. Acepté algún dinero del presidente ecuatoriano y el 29 de abril de 1959 ya estaba en España, de donde no he vuelto a salir jamás* (Díaz, 2008, p. 115).

En 1958 Gastón Baquero era presidente de la Asamblea de Institutos Interamericanos de Cultura, presidente del Instituto Cubano-Ecuatoriano de Cultura, presidente honorífico de la Casa Continental de Cultura, la Asociación de Escritores y Artistas Americanos y el Instituto Nacional de Previsión y Reformas Sociales, así como presidente de la Academia Nacional de Artes y Letras, presidente honorífico de los Caballeros de Acción Católica, presidente de la Liga Contra el Cáncer y la Liga Contra la Ceguera. Presidió también la Asociación de Unidad y Lucha por la Reivindicación Campesina y los Derechos del Niño (Díaz, 2008, p. 110).

En el exilio madrileño comienza a trabajar simultáneamente en el Instituto de Cultura Hispánica y en Radio Exterior de España. Retorna a la poesía y al ensayo literario. Es profesor de Literatura Hispanoamericana e Historia de América en la Escuela Oficial de Periodismo. Publica *Poemas escritos en España* (1960), *Escritores hispanoamericanos de hoy* (1961), *Memorial de un testigo* (1966), *Darío, Cernuda y otros temas poéticos* (1969), *Magias e invenciones* (1984), *Poemas invisibles* (1991), *Indios, blancos y negros en el caldero de América* (1991), *Autoantología*

*comentada* (1992), *Acercamiento a Dulce María Loynaz* (1993), *Poesía y Ensayo* (dos tomos; 1995), *La fuente inagotable* (1995).

La trayectoria española estuvo marcada por la indiferencia y la falta de reconocimiento. Sólo en sus últimos años se realizaron eventos de proyección internacional y se editaron amplias antologías y compilaciones de sus ensayos y poesía. Por una parte, sus amigos salmantinos y, por la otra, poetas y escritores cubanos y españoles ubicaron en su justa dimensión la obra y la figura del poeta cubano. Baquero sobrellevó aquella indiferencia con la misma fortaleza con que había encarado otros momentos críticos de su vida. En el homenaje «Baquero, poeta de tres mundos», organizado en Salamanca, en 1993, el hispanista y ensayista cubano Roberto González Echevarría lo evoca de este modo:

*[...] y harán el ridículo los que quieran convertirlo en mártir de la política o el exilio. Para estar a la altura de su apuesta habrá que lidiar con la poesía.*

*Y pese a sus recatos, su poesía es escasa pero grande, en una línea que no podemos resistir la tentación de llamar mallarmeana, por su rigor, por su aspiración a hacerse música, pero que tiene ecos de la poesía más pura en la lengua castellana, sobre todo en los maestros del Siglo de Oro. Entre éstos, y a diferencia de Lezama, que optó por Góngora, Baquero está más próximo a fray Luis y al Quevedo de los poemas metafísicos. Lezama sintió el torrente poético de don Luis como una llamarada que lo consumía, Baquero la pureza de fray Luis como transparencia depuradora de lo bello a lo sencillo, aunque no a lo fácil* (González, 2008, pp. 391 y 392).

Interrogado por el ensayista y crítico cubano Carlos Espinosa sobre cómo fueron sus primeros años en España, Gastón Baquero respondió:

*Creo que fueron tan penosos y difíciles como pudieron serlos para cualquier otro. Yo había estado varias veces en España, pero una cosa es ir a un país en plan de turista y otra es ir a instalarse en él y tratar de conseguir trabajo. Sí, fueron años bastante difíciles. Pero me encontré con personas comprensivas que me abrieron las puertas y los brazos. Por ejemplo, en el Instituto de Cultura Hispánica, que entonces se llamaba así, me acogieron muy bien desde el primer momento. En el propio año 1959, Rafael Montesinos me invitó a su tertulia literaria, que sigue realizándose hasta hoy. Y encontré, en resumen, ese calor de acogida. José García Nieto, Antonio Manuel Campoy y Luis Jiménez Mendoza [¿Martos?] son tres nombres que no quiero olvidar.*

*Como tenía que trabajar para vivir, hice algunas colaboraciones para publicaciones españolas y luego entré ya en Radio Exterior de España. Como no admitían mi título, entré primero como colaborador en un programa cultural que se llamaba Tercer programa, en donde yo charlaba sobre literatura hispanoamericana. Producto de esas charlas es un librito que salió en 1961, Escritores hispanoamericanos de hoy. Una edición que fue una verdadera desgracia, ya que, de los setenta autores que eran, sólo publicaron veinte. Como nadie tenía fe en mí y había poco dinero, dijeron: pues vamos a poner nada más que veinte autores [...]. Luego me quedé trabajando nada más en el Instituto, de donde pasé, algunos años más tarde, a trabajar como redactor en Radio Exterior. Allí he estado hasta hace poco, y ahí me jubilé* (Espinosa, 1998, pp. 37 y 38).

En la cita anterior se produce una confesión desoladora: «Como nadie tenía fe en mí», dice Gastón, y con ello confirma el aislamiento y el desconocimiento en los que se encontraba frente a buena parte de los intelectuales y creadores españoles. Baquero es un individuo con una capacidad de adaptación vertiginosa, su resistencia intelectual y humana lo conducen persistentemente a nuevas formas de recuperación: «Ante la imposibilidad ontológica de dominar la realidad, existe para el hombre el instrumento de la poesía, llave que permite entrar e instalarse en el *doble* imaginativo o fantástico de toda realidad» (Lázaro, 1998, p. 15).

James Wood, en su libro *Lo más parecido a la vida*, trata el tema del exilio en diferentes planos y circunstancias. Cita a Edward Said en sus «Reflexiones sobre el exilio»: «El exilio es algo curiosamente cautivador sobre lo que pensar, pero terrible de experimentar [...]. Los logros del exiliado están minados siempre por la pérdida de algo que ha quedado atrás para siempre» (Wood, 2016, pos. 1046). Said parece detenerse en un tipo de exilio más limitante y escabroso. Así comienza el viaje definitivo de Gastón en España, hasta conseguir un estatus de relativa independencia y estabilidad creativa. Entonces, puede afirmar: «Mi casa la llevo conmigo. Yo vivo y produzco dentro de mí» (Espinosa, 1998, p. 42):

*Parece que estoy solo,  
diríase que soy una isla, un sordomudo, un estéril.  
Parece que estoy solo, viudo de amor, errante,  
pero llevo de la mano a un niño misterioso,  
que a veces crece de repente [...].*

«Silente compañero», Baquero, 1966, p. 173

Existe un tipo de exilio más recuperador, en especial, cuando se convierte en fuente de creación. El exilio de Gastón Baquero finalmente cicatriza. Perdido el hogar nativo, se reconstruye otro a través de la literatura.

James Wood recuerda a Heródoto cuando dice que «Los escitas resultaban difíciles de vencer porque no tenían ciudades ni fortificaciones: “Llevan sus casas consigo y disparan con arco montados en caballos [...], sus moradas están en sus carros. ¿Cómo no van a ser invencibles e inaccesibles para los demás?”. Tener un hogar es volverse vulnerable, afirma Wood» (Wood, 2016, pos. 1030).

Baquero apuesta por el viaje, por la aparición de nombres acompañantes que contribuyan a reconstruir la memoria desactivada en el exilio. Sin la obra escrita en España no habiéramos podido establecer una poética concluyente. El poeta construye un puente personal entre el origen de su escritura y las largas derivas que se desprenden de ella. Acumula tantos años fuera de la isla que hace de su país de nacimiento algo inhabitable. Ha desarmado sus casas iniciales, de Banes y La Habana, para edificar otras que parecen barcos. Visitar la casa de la calle Antonio Acuña, 5, en Madrid, fue como entrar en una biblioteca marina, entre estanterías a punto de derrumbarse y puertas que habían perdido sus picaportes y cristales. A través de salas anegadas por libros, desde angostos y largos pasillos, allá en el fondo, pude ver una tarde la figura de Nureyev, en un cartel que tapaba un hueco: «Coriolano mi perro leyó en el *Times* / la muerte de Nureyev. Como lleva tanto tiempo / el bailarín viviendo con nosotros / (un póster de su figura cubre una astilladura de cristal / en la puerta del baño) Coriolano se echó a llorar / desconsoladamente [...]» (Rodríguez, 2001, p. 295).

Una tarde de 1995, en la biblioteca de la residencia de Alcobendas, me contó en detalle las circunstancias en las que fue concebido su poema «Fábula». Sucedió en un insufrible viaje en tren. Escuchaba el sonido de una puerta que se abría y cerraba de continuo: «Yo venía viajando en muy malas condiciones –un 22 de diciembre– en un tren de Oviedo a Ávila. Iba de pie –un gran recorrido muy molesto–. Iba en tercera clase. Intenté sentarme en un quicio frente a una puerta que con el vaivén se abría constantemente, y yo la cerraba cada vez que se abría. En medio del tracatá del tren, de la puerta, en medio de aquella incomodidad, escuché el nombre de Filemón Ustariz. Era como un ritmo que se traducía en cierto nerviosismo; algo que se movía mucho. En realidad, era

como un símbolo de la huida. Este señor se encontraba pasando un tiempo prisionero, y entonces se inventa un viaje muy libre. Era el deseo de huir de circunstancias difíciles»:

*Filemón es mi nombre, Ustariz mi apellido.  
No dormimos dos veces bajo la misma estrella;  
cada día un paisaje, cada noche otra luz,  
un viajero hoy nos halla junto al río Amazonas,  
y mañana es posible que en el río Amarillo  
aparezcamos justo al irrumpir el sol.  
Somos como las nubes, pero reales, concretos:  
un hombre, un perro, una vaca, un sombrero,  
apestamos, queremos, odiamos y nos odian,  
vagabundos, errantes, sin más tierra que el cielo.*

Baquero, 1966, p. 193

El *corpus* poético de Gastón Baquero se hace resistente frente al decurso del tiempo. Se vale de él, lo enrarece, lo disuelve y reconstruye dentro de espacios insólitos, a través de lo que él llamó «tiempo unísono» y «juego de permutas». Con referencia a la expresión «juego de permutas», es propicio destacar cómo desde 1937, en una serie de artículos periodísticos que se extienden hasta 1941, el poeta comienza a establecer ya esos inusitados encuentros, muy abundantes en libros como *Magias e invenciones*. Así pues, observamos desde entonces relaciones tan especiales como las de Goya y Ramón Gómez de la Serna, Goethe y Thomas Mann, Leonardo y Stendhal. Sobre este último binomio escribió en *Grafos*:

*Imaginaos un dialogar entre Leonardo y Stendhal. Más aún, imaginaos una cita convenida entre ambos. Leonardo llegará científico, patriarcal, exacto. Stendhal no asistirá. Pero luego, sin el menor rubor, va a exclamar: «¿Qué queréis, no pudimos entendernos! Verdad es que no se dignó siquiera dirigirme la palabra». Porque oídlo, sólo esto es verdad: toda cosa es verdad (Baquero, 1937, p. 43).*

La resistencia es la imagen; la realidad, una zona donde lo inventivo reordena libremente las experiencias más inusuales. Se parte de un conocimiento previo para subvertir la lógica de los acontecimientos:

*Ese largo viaje hacia el ser de la poesía ha culminado en el reconocimiento de la significación metafísica del quehacer poético. Se ha recordado en más de una ocasión el término griego poiesis,*

y en ocasiones se ha indicado aquella palabra querida por los teólogos medievales: «heurística». Pero, en términos corrientes, puede afirmarse que se ha redescubierto el valor de invención del mundo, de capacidad para fabricar, mediante fábulas, los contornos verdaderos de la realidad, y que, en consecuencia, se comprende que la poesía es la prolongación en el hombre de la imagen y semejanza de Dios, en cuanto creador (Baquero, 2015, p. 18).

La obra de Baquero se nutre de las copiosas lecturas y estudios de las poesías española, francesa, inglesa, americana. Podríamos, incluso, ensayar una larga lista de sus preferencias e influencias modernistas y de vanguardia, que van de Edgar Allan Poe a César Vallejo. Sin embargo, es imperioso detenerse en T. S. Eliot y en su famoso poema *La tierra baldía*. Gastón se deslumbra ante lo que él llama «análisis objetivo, fenomenológico de las emociones cotidianas» (Baquero, 2015, p. 32). «Palabras escritas en la arena por un inocente», en ciertos fragmentos, reinterpreta esa fenomenología y la adecua a planos expresivos más abiertos y rítmicos. Indagaciones textuales que se abren a una persistente reescritura de la historia por alguien que, desde una pureza declarada, pudiera estar condenado a no ser entendido nunca. Ambigüedades latentes entre saber e ignorancia. «Palabras...» conminadas a ser escritas cada vez que son borradas, como un juego arbitrario de adivinaciones, como las barajas paródicas del tarot de *madame* Sosostris.

*La tierra baldía* y «Palabras escritas en la arena por un inocente» parecen textos circulares. En el caso del norteamericano, como indagación dantesca de la ciudad londinense, de toda Europa, después de la Primera Guerra Mundial. En el cubano, por su parte, como añadidos imaginarios de una historia que formula ambiguos testimonios de una inacabada inocencia. Gastón encuentra en *La tierra baldía* el viaje por grandes nombres de la literatura, sus obras capitales, sus acontecimientos, sus resonancias y aportaciones: la Biblia, Shakespeare, Dante, Baudelaire, Virgilio, Milton, Ovidio, Verlaine, san Agustín, Hermann Hesse, los Vedas, etcétera. Un fresco de desolaciones. Este contraste dantesco entre la luminosidad del saber y la constancia sombría de lo cotidiano abre en Baquero numerosas posibilidades argumentativas, a través de un elenco de personajes muy sonoros. Parodia, teatralidad, inocencia, música.

Eliot crea una forma nueva de decir, de contrastar la modernidad por medio de innumerables facetas de la historia de la ima-

ginación y las culturas. Por su parte, Gastón invoca la fórmula de una reescritura de la historia, a través de la llamada por él «adaniación de la palabra». Sin *La tierra baldía*, «Palabras escritas en la arena por un inocente» no hubiera conseguido tan plenamente el sentido de universalidad que posee. Escribe T. S. Eliot en la parte I «El entierro de los muertos»:

*Madame Sosostris, famosa vidente,  
tenía un fuerte resfriado, sin embargo  
es conocida como la mujer más sabia de Europa,  
y tiene una baraja maldita. Aquí, dijo ella,  
está tu carta, el marinero fenicio ahogado.  
(Son perlas lo que eran sus ojos antes. ¡Mira!).  
Aquí está Belladonna, la Señora de las Rocas,  
la señora de las situaciones.  
Aquí está el hombre con los tres bastos, y aquí la rueda,  
y aquí el mercader tuerto, y esta carta,  
que está en blanco, es algo que lleva a la espalda  
y que me está vedado ver. No encuentro  
el ahorcado. Temed la muerte por agua.  
Veo multitudes caminando en torno a un anillo.  
Gracias. Si ve a la buena de Mrs. Equitone,  
dígale que traigo el horóscopo yo misma:  
hay que ser tan prudente hoy en día.*

Eliot, 2015, p. 89

Baquero estudiará los resortes que hacen perdurable la obra elotiana: «Dentro de aquellos poemas iniciales, como luego en *La tierra baldía*, encuéntrase material para la meditación más detenida y jugosa, pero es obvio que lo perseguido por el poeta no es escribir un tratado lírico de metafísica, sino crear en vivo, por la palabra y por la imagen, una situación límite en la coincidencia, de la experiencia del hombre sobre la tierra» (Baquero, 1995, p. 76).

«Palabras escritas en la arena por un inocente» hubiera resistido unas notas finales, tan aclaratorias como engañosas, como lo hiciera, en su momento, Eliot en *La tierra baldía*. Transita a través del renacimiento perpetuo de su notable «inocente», formando parte de la adivinación de la verdad, como *madame Sosostris*, «Tiresias, viejo de arrugadas tetas» o «Filomena, por el rey bárbaro / tan brutalmente forzada». Gastón sabe disfrazarse dentro del poema que más referencias tiene en su obra:

*¡No! Si yo soy tan sólo un niño inocente.  
Uno a quien han disfrazado de persona impura.*

*Uno que ha crecido de súbito a espaldas de su madre.  
Pero nada comprendo ni sé, me muevo y hablo  
porque los otros vienen a buscarme, sólo quisiera  
saber con certidumbre lo que pasó en Egipto  
cuando surgió la esfinge de la arena.  
De esa arena en que escribo como un niño  
epitafios, responsos, los nombres más prohibidos.  
Escribiendo su nombre y borrándolo luego.  
Para que nadie lea, y los peces prosigan inocentes.  
Y los niños corran por las playas sin conocer el nombre que  
me muere.*

Rodríguez, 2001, p. 99

Al leer la obra de Gastón Baquero, sobre todo sus tres volúmenes escritos y publicados en España, *Memorial de un testigo* (1966), *Magias e invenciones* (1984) y *Poemas invisibles* (1991), podemos apreciar variadas progresiones teatrales, formas muy decantadas de relatar destinos y trastiendas, oráculos y presagios, negaciones oprobiosas y salvaciones inesperadas, dentro de un juego de espejos que el propio poeta define como «mi pequeño e inútil guerrear contra el caos de la existencia». Como si escribiera y borrara en la arena, a la vieja usanza de su poema más resistente. El propio Baquero, en carta enviada a su amigo y crítico José Olivio Jiménez, decía:

*José Olivio Jiménez, huésped del reino en que habitaba Juan Ramón Jiménez, me pide que seleccione unos poemas míos para la revista El Cardo de Bronce.*

*¿Cómo puede hacerse esto? ¿Cómo, uno mismo, puede atreverse a amputar fragmentos del único poema que en verdad escribe un autor? Porque, en realidad, ¿realidad?, sí, realidad, uno escribe siempre el mismo poema; se es autor de un poema y nada más, como se es protagonista de una vida solamente. Si leyésemos con fruto, con atención y tensión suficientes, nos bastaría con leer un poema de un autor para conocer toda su obra (Baquero, 2014, p. 31).*

En 1992 Gastón Baquero publica en la editorial Signos, en Madrid, su *Autoantología comentada*. La divide en «Poemas impersonales» y «Poemas personalizados». Incluye una buena parte de sus textos más singulares, designa para cada uno de ellos una obra musical que, a su juicio, enriquece y descubre el poema. «La música mejora la poesía», afirma. Sin embargo, deja fuera «Palabras escritas en la arena por un inocente».

¿Podríamos preguntarnos por qué? El propio Gastón nos responde, como si el cansancio de ese poema, su perdurabilidad indiscutible, se hubiesen convertido en una carga imposible de sobrellevar. Se produce una especie de autocrítica comentada, de golpe de autoridad desautorizada, como hubiera podido decir él: «¿Por qué dejo fuera “Palabras escritas en la arena por un inocente”, si es seguramente lo que se me ha elogiado más a través de los años? Sencillamente: no lo incluyo en esta autoantología porque me parece un poema excesivo, teatral, ampuloso y hasta patético».

En este decreto personal contra «Palabras escritas en la arena por un inocente», Baquero cae en una paradoja insalvable, ya que es justo en este poema donde se origina el sentido último de su escritura, como forma viva de la existencia, como proceso de muerte y renacimiento, de sueño y vigilia.

Volvamos al poema expulsado, como recuerdo también de aquella «típica casa cubana» y sus mujeres literaturizadas: Fredesbinda, su madre, la lectora voraz; Mina, la tía de la libreta de poemas: «Nunca comprendo nada y ahora comprendo menos que nunca. / Pero tengo la arena del mar, sueño, para escribir el sueño de los dedos» (Rodríguez, 2001, p. 97).

## NOTAS

- <sup>1</sup> Fragmento de «Palabras escritas en la arena por un inocente», en *La patria sonora de los frutos* (antología poética), selección y prólogo de Efraín Rodríguez Santana, La Habana, Letras Cubanas, 2001.
- <sup>2</sup> Fragmento inédito de una entrevista realizada por Efraín Rodríguez Santana en 1995 a Gastón Baquero.

## BIBLIOGRAFÍA

- Baquero, Gastón (1937). «Para el menor olvido de Stendhal», *Grafos*, año 5, vol. 5, núm. 47, p. 43.
- (1966). *Memorial de un testigo*. Madrid: Rialp.
- (2014). *Fabulaciones en prosa*. Madrid: Fundación Banco Santander, 2014, p. 31.
- (2015). «La poesía como reconstrucción de los dioses y el mundo», en *Ensayo*. Madrid: Fundación Central Hispano.
- Díaz-Díaz, Alberto (2008). *Destellos y desdén (biografía de Gastón Baquero)*. Madrid: Advicium Editores.
- Eliot, T. S. (2015): *La tierra baldía. Prufrock y otras observaciones*. Barcelona: Lumen/Penguin Random House Grupo Editorial.
- Espinosa Domínguez, Carlos (1998). «La poesía es magia e invención». En VV. AA. (1998), *Entrevista a Gastón Baquero*. Madrid: Betania.
- García Marruz, Fina (2001). «Gastón». En Rodríguez Santana, Efraín, ed. (2001), *La patria sonora de los frutos. Antología poética de Gastón Baquero*. La Habana: Letras Cubanas, pp. 326-342.
- González Echevarría, Roberto (2008). *Oye mi son. Ensayos y testimonios sobre literatura hispanoamericana*. Sevilla: Renacimiento.
- Lázaro, Felipe (1998). *Conversaciones con Gastón Baquero*. Madrid: Betania.
- Piñera, Virgilio (2002). *Cuentos completos*. La Habana: Ediciones Ateneo.
- Rodríguez Santana, Efraín (1998). «La poesía es como un viaje». En VV. AA. (1998), *Entrevistas a Gastón Baquero*. Madrid: Betania.
- , ed. (2001). *La patria sonora de los frutos. Antología poética de Gastón Baquero*. La Habana: Letras Cubanas.
- VV. AA. (1998). *Entrevistas a Gastón Baquero*. Madrid: Betania.
- Wood, James (2016). *Lo más parecido a la vida*. Madrid: Taurus.





Ramón Andrés:  
«Hay que pedirle a la inteligencia  
que actúe»

*Por* Carmen de Eusebio

Ramón Andrés (Pamplona, 1955) es ensayista, pensador y poeta. Entre 1974 y 1983 ejerció su primera actividad profesional como cantante, centrado en el repertorio medieval y renacentista, con instrumentos antiguos. Gracias, además, a su formación musical, ha escrito libros como el *Diccionario de instrumentos musicales. Desde la Antigüedad a J. S. Bach*, con prólogo de sir John Eliot Gardiner (última edición de 2009); *W. A. Mozart* (2003 y 2006); *Johann Sebastian Bach. Los días, las ideas y los libros* (última edición de 2014; Premio Ciudad de Barcelona 2006); *El oyente infinito. Reflexiones y sentencias sobre música. De Nietzsche a nuestros días* (2007); *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura* (2008 y 2014); *Diccionario de música, mitología, magia y religión* (seleccionado por el diario *El País* como mejor ensayo, 2012 y 2014); *El luthier de Delft. Música, pintura y ciencia en tiempos de Vermeer y Spinoza* (seleccionado por el diario *El Periódico* como mejor ensayo, 2013 y 2014), y *Claudio Monteverdi. «Lamento della Ninfa»* (2017). En el terreno literario y ensayístico, ha publicado *Tiempo y caída. Temas de la poesía barroca* (dos volúmenes, 1994); *Historia del suicidio en Occidente* (2003), estudio ampliado y editado bajo el título *Semper dolens. Historia del suicidio en Occidente* (2015); *No sufrir compañía. Escritos sobre el silencio (siglos XVI y XVII)* (2010 y 2015) y *Pensar y no caer* (2016). En poesía, han aparecido *La línea de las cosas* (1994; Premio Ciudad de Córdoba), *La amplitud del límite* (2000) y *Poesía reunida y aforismos* (2016), así como un libro de aforismos, *Los extremos* (2011).

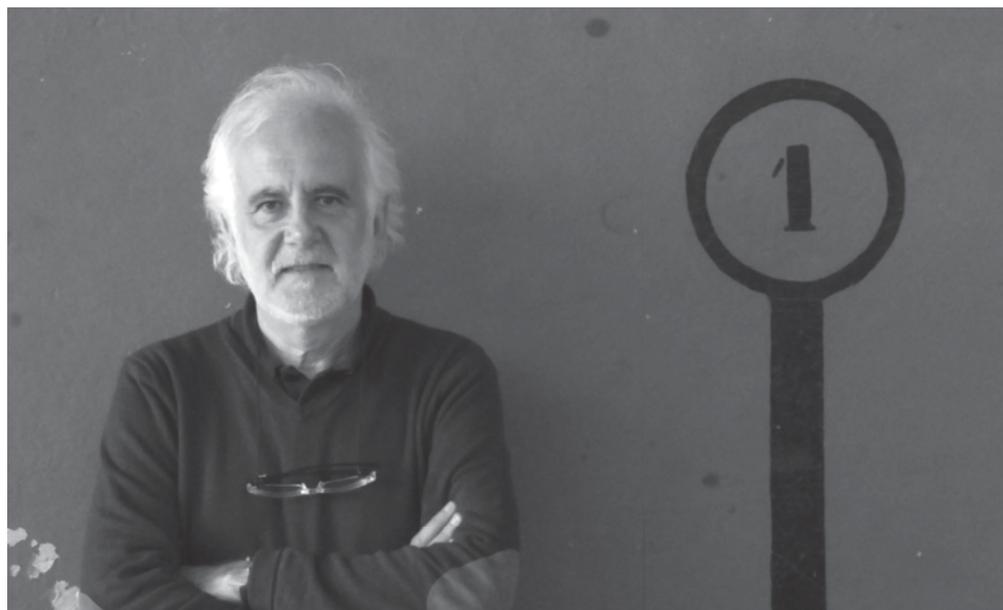
**No vamos a abarcar en una entrevista la variedad y complejidad de su obra, que comprende la historia de la música, la filosofía, la mitología, la literatura y el arte, su tarea de estudioso y ensayista, pero también de poeta, algo que no sólo está en sus poemas, sino en su prosa. No obstante, sí me gustaría que pudiera dar una imagen suya como escritor. Hay, creo, una nota que recorre sus escritos, desde sus ya antiguos estudios sobre la poesía barroca a su espléndido *Monteverdi. «Lamento della Ninfa»*: no cejar, no caer, no ceder a la complacencia. ¿Saber y ser están implicados?**

Por supuesto que sí. El saber, el conocimiento son formas de responsabilidad y no podemos alcanzar el ser sin la implicación profunda con lo que hemos aprendido. Aprender es un don, pero también una deuda. No sé si soy capaz de hablar de mí como escritor, tal como me sugiere. Sólo decirle que escribir es

una forma de resistencia, un modo de no sucumbir y, asimismo, una manera de recordar el sentido de las cosas, algo que a menudo, en plena época nihilista, se nos olvida. Usted me preguntará: «¿Una forma de resistencia?». Sí, una manera de oponerse, de hacer frente a las acometidas de un mundo dominado por el narcisismo, la sobreabundancia y la precariedad moral. Por otra parte, debo comentarle que para mí la escritura y el estudio son, además, dos maneras de ordenarme. Escribir me orienta, lo mismo que aprender de los maestros.

**Usted ha desarrollado una amplia obra reflexiva, pero se diría que está lejos de pensar sólo con la lógica, en el sentido estricto, y que recurre a la música, la pintura, la poesía, diría que incluso a los hechos, para que todo piense, sea una propuesta de saber. ¿Hay algo de esto?**

Su pregunta es sutil, nadie hasta ahora me había preguntado acerca de ese cami-



no «lógico que no está en la lógica». Lo entrecomillo porque puede parecer una paradoja. Hace ya algunas décadas Heidegger señaló, sin duda con acierto, que uno de los problemas de Occidente era y es la incapacidad de aplicar la razón fuera del camino de la lógica. Sólo sabemos discernir guiados por un razonamiento lógico. Esto nos limita y hace previsible, muy previsible. La consecuencia de ello es una falta de imaginación, letal para el ser humano y también para la sociedad. La razón, si le exigimos todo el potencial, si apuramos toda su capacidad, si apostamos por ella, nos ofrece de continuo nuevas vías, distintas formas de hacer. Se trata de no acomodarse. Cualquier verdadero escritor, cualquier artista auténtico, pero también cualquier científico que se precie, necesariamente debe regirse por unos parámetros que no son los de la lógica convencional. El lenguaje musical, el poético, el artístico son puertas abiertas a un modo distinto de hacer.

**Usted es músico y poeta. ¿Hay alguna tensión entre la subjetividad de la música, quizás la más abstracta de la artes y que se dirige al oído y, por lo tanto, al tiempo antes que nada, y la poesía, en la que busca –confiesa usted mismo– una cierta objetividad, una salida a la estrechez subjetiva?**

Aunque, ciertamente, son dos lenguajes distintos, no se oponen. Sin embargo, yo no diría que la música es más subjetiva que la poesía, si bien, es verdad, ha vivido momentos de subjetividad extrema, caso del romanticismo y del posromanticismo. Hay partituras pertenecientes a esos periodos que no por valiosas dejan de ser asfixiantes. Monumentos del ego. Considero que el creador no debe tener sólo como punto de partida su propia subjetividad. En el pensamiento y en el arte, lo mismo que en la música y la poesía, el reto estriba en sobrepasar el límite de tus convicciones y certidumbres. Ir más allá de lo que tu subjetividad

permite. Hay que pedirle a la inteligencia que actúe y que no viva complacida en el pequeñísimo mundo de cada uno, que, al fin y al cabo, es un suburbio de la existencia, una humildísima parte del todo.

---

LA RAZÓN, SI LE EXIGIMOS  
TODO EL POTENCIAL,  
SI APURAMOS TODA  
SU CAPACIDAD, SI APOSTAMOS  
POR ELLA, NOS OFRECE  
DE CONTINUO NUEVAS VÍAS,  
DISTINTAS FORMAS DE HACER

---

**Todo en su obra supone una apuesta por salir del ego, no de la vida propia, sino de la tiranía del yo, esa entidad tan fantasmagórica, más cuanto más se afirma. ¿Cómo ve la industria cultural de hoy? ¿Es una apuesta por la búsqueda o por «el único y su propiedad» (Stirner)?**

Sus palabras están en sintonía con lo que acabamos de decir, y hace bien en plantear y en hablar de la tiranía del yo. El ego, su exceso, es un depredador insaciable, una máquina de generar deseo. Sentirse único y propietario está en la base del narcisismo al que hemos aludido. El depredador tiene hambre, por eso, en el mundo desarrollado, se ha vuelto un consumidor compulsivo. Hemos perdido la condición de ciudadanos para ser unos simples clientes. Lo que usted llama «industria cultural» tiene ya mucho de entretenimiento y de satisfacción del ocio, nada más. Apenas hay implicación por parte del receptor. Obviamente, esto no es la cultura, porque la cultura de

verdad, la insobornable y radical por su capacidad de propuestas, sirve, precisamente, para cuestionarlo todo. El lenguaje nos traiciona: verá que últimamente se habla de consumir libros, de consumir música. No es lo mismo un lector que un «consumidor de libros»; no es lo mismo un oyente que un «consumidor de música». El lector y el oyente –o el que va a un museo o a ver una buena película– han sido desplazados por esa noción de consumidores. Han relegado al oyente, al lector y al espectador a un segundo orden, el de usuario o comprador. Un buen lector, un buen oyente son irreductibles y nada tienen que ver con la pasividad del que «come» porque se aburre.

---

DEBEMOS ACEPTAR QUE  
LA CULTURA NOS HACE ESTAR  
MÁS ATENTOS, SOBRE TODO  
SI LA ENTENDEMOS COMO  
UNA FUENTE DE SABER

---

**Usted que representa, o eso me parece, la encarnación de una refinada cultura, tiene muchas dudas de que la cultura sea lo que solemos denominar como tal. ¿Qué es para usted?**

No creo que mi persona encarne, como usted dice, la idea de una refinada cultura. Simplemente, he procurado leer y aprender sin descanso, lo cual requiere una buena y reiterada dosis de humildad, un término este apenas hoy reconocible. Sin caer en la ingenuidad de algunos ilustrados, debemos aceptar que la cultura nos hace estar más atentos, sobre todo si la entendemos como una fuente de saber, pero también como un elemento ético.

Por eso la cultura es capaz de modificar, de transformar y proponer pensamiento. Si los Estados se afanan por restringirla en las escuelas, por acotarla a un terreno reducidísimo, es porque su ausencia crea sumisión y comportamientos homogéneos, es decir, obediencia.

**Leyendo *El luthier de Delft*, he tenido la sensación de asistir a un mundo de un tiempo minuciosamente artesanal y, por lo tanto, a un tiempo distinto, hecho de parangones ocultos. Su libro es estudio muy detallado e histórico, donde recurre a los mismos instrumentos (objetos hoy existentes), a la literatura al respecto (historia y ciencia) y a la pintura. Su amor a la música lo lleva a ese archivo razonado y a la puesta en pie, en escena, de una sensibilidad que sitúa a la analogía al servicio de una trascendencia de los límites. La caja del violín, émula de la estructura de una catedral. ¿Cómo se construyen los instrumentos hoy? ¿Qué ha cambiado, además de nuestro saber tecnológico?**

Le agradezco la lectura. El libro, en verdad, es un homenaje a las manos y al silencio, pese a que trate de música. Nuestras manos «ya no tocan»; y nuestros oídos soportan, con raro estoicismo, el ruido de fondo de esta máquina productora de una realidad que encubre a la verdadera, que nos ha sido ocultada. La sobreabundancia que hoy poseemos sirve para adormecer y encubrir lo que hay de esencial en la vida y en cada uno de nosotros. Situar el libro en Delft, en la Holanda del siglo XVII, me permitió hablar de Spinoza y de Vermeer, pero también de un músico como Sweelinck. Los tres, a su manera,

propusieron un mundo sin filtros, valiente ante las contradicciones que nos son consustanciales. Respondiendo a una parte de su pregunta, puedo decirle que el oficio de *luthier* sigue teniendo mucho de artesanal. Cuento con buenos amigos que se dedican a este apasionante quehacer y le aseguro que son auténticos artesanos que desconocen, cuando trabajan, el reloj. Se guían por el amanecer y el atardecer, como los campesinos. Esta generosidad revierte en el resultado final del instrumento. Hoy existe una industria de la construcción de instrumentos, si bien nada tiene que ver con la obra salida de un pequeño taller donde la paciencia y la minuciosidad lo son todo. Esto no quiere decir que esté en contra de la industria que usted menciona, bien al contrario, es muy necesaria para los aficionados y quienes se inician en la música, pues por un precio razonable pueden comprar un violín o un violoncelo dignos.

---

LA SOBREABUNDANCIA  
QUE HOY POSEEMOS SIRVE  
PARA ADORMECER Y ENCUBRIR  
LO QUE HAY DE ESENCIAL  
EN LA VIDA Y EN CADA UNO  
DE NOSOTROS

---

**Afirma Roberto Calasso que nuestro tiempo ha negado o no sabe entenderse con lo invisible, esto es, por decirlo con otra palabra, con la metafísica. Usted hizo una antología, con una amplia introducción, sobre literatura mística, desde García Jiménez de Cisneros a Miguel de Molinos, «rescatado» por un poeta que ha dedicado bellas y pe-**

**netrantes páginas a la mística y al silencio, José Ángel Valente. ¿Qué nos puede aportar hoy esa tradición, que usted enlaza con el neoplatónico Plotino y con cierto orientalismo, a nuestro empirismo y racionalismo?**

Piense que una buena parte de las raíces de Occidente están en las regiones orientales. La antigua filosofía griega procedía de tierras de Oriente, Persia y Egipto, empezando por el pitagorismo y siguiendo con Platón, Epicuro, el escéptico Pirrón y tantos más. Precisamente, Pirrón decía que trataba de aplicar el razonamiento y la «actitud» de lo que había visto «entre los indios». No conviene olvidarlo. Allí, en la Hélade, se gestó una nueva forma de metafísica. En realidad, era una manera de pensar nuestro destino mortal, una búsqueda de trascendencia ante lo terrible de la desaparición. La mística europea, ya que menciona la antología *No sufrir compañía* –el título es deudor de una expresión de Juan de la Cruz–, es también deudora del legado oriental. Recordemos, y es sólo un ejemplo, que el canto gregoriano tiene su origen en la liturgia judía. Nosotros somos un fruto de este pasado y, a menudo, lo desconocemos u olvidamos. En cuanto al empirismo y el racionalismo, son importantes como contrapunto a esta angustia de la nada que el occidental no tiene manera de superar o mitigar. Pero tampoco explican nuestra esencia. Son, sobre todo, filosofías que sirven para organizar y ordenar la confusión del mundo.

**La literatura más antigua ya habla del dolor y, según los descubrimientos recientes, que usted cita respecto al *Gilgamesh*, el suicidio. Todas las religiones**

**se han hecho cargo del dolor y, en el budismo, es central su caer en la cuenta, cuando el príncipe Gautama sale de su no tiempo, el palacio familiar, y tropieza con la enfermedad, la vejez y la muerte (el argumento de la obra, según Gil de Biedma). Montaigne, siguiendo el pensamiento estoico, pensó que quien está resuelto a morir está listo para vivir y ser libre. ¿Qué lo llevó a escribir *Semper dolens*, una obra tan erudita al respecto, publicada en 2003, pero ampliada años después, en 2015?**

Fue la muerte de una persona muy cercana. Este hecho me empujó a pensar y a estudiar los motivos de la muerte voluntaria, que son innúmeros y a veces complejos, como sin duda lo es nuestro cerebro. No puede haber más verdad y sensatez en estas palabras de Montaigne. Sin embargo, siempre digo que este libro, *Semper dolens*, trata de la vida, no de la muerte. Es un viaje al fondo de la mente y a sus contradicciones.

**Para terminar, hablemos de las ninfas, de su bellissimo *Claudio Monteverdi*. «Lamento della Ninfa». Usted habla del «canto como restitución» y de que «La presencia de una ninfa implica una tensión entre lo posible y aquello que no lo es, entre lo corpóreo y lo incorpóreo». Nuestro imaginario y sensibilidad, nuestro diálogo, no son los del mundo clásico, pero sospecho que esa visión momentánea de la que somos memoria y lamento también la vivimos ahora. ¿Hay, en ese sentido, ninfas hoy?**

Aquellas ninfas, aquellos cristalinos arroyos y bosques arcádicos tampoco existían en los tiempos de Monteverdi.

Nunca han existido. Lo que ocurre es que los poetas y los músicos de antaño ya utilizaron este escenario idílico para ocultar, o, por lo menos apaciguar, la dureza del mundo. Piense que en aquel siglo XVII las hambrunas y las epidemias fueron constantes. El campesinado vivía en condiciones infames y ni siquiera los que contaban con un oficio apenas si podían subsistir. El propio Monteverdi, que perdió a su esposa todavía joven y a una hija, no vivió con un relativo desahogo

hasta llegar a Venecia, y eso tuvo lugar cuando era ya un hombre maduro. El madrigal, objeto del libro, fue compuesto por una persona de más de setenta años. Las vicisitudes eran tantas que se hizo necesaria la presencia de un mundo idealizado. Que nos haya llegado un tesoro como el *Lamento della Ninfa*, pese a las duras dificultades que hemos comentado, muestra la admirable generosidad de un espíritu. Debemos agradecer todo lo que los maestros nos han dado.



# Los entrelugares de Caballero Bonald en *Desaprendizajes*

*Por* Juan Carlos Abril

La poesía no tiene edad. A los ochenta y ocho años nuestro autor ha vuelto a publicar una obra maestra. Aparecido en marzo de 2015, *Desaprendizajes* está formado por noventa y un poemas en prosa, y, en la estela de los ciclos que el jerezano viene periódicamente repitiendo y de un modo u otro profundizando, este libro nos recuerda el tono y la dicción de *Laberinto de Fortuna*.<sup>1</sup> Si en otro artículo (Abril, 2011, pp. 59-76) ya quedó caracterizada la poesía de Caballero Bonald por ciclos, y delimitado el «ciclo de Argónida» para luego pasar al «ciclo del infractor», *Desaprendizajes* participaría de ambos, no sé sabe bien si como punto y final de toda una vida o como cierre cíclico de su obra de madurez. *Desaprendizajes* es una fusión de ciclos de escritura, que indaga en aquella voz hermética y semióticamente simbiótica, lingüística de la poesía y, por otro lado, en la postura –porque es algo mucho más que una mirada– activa del infractor, insumiso o inconformista. El componente austiniano de este ciclo también nos arrastra hacia una concepción de la poesía que se halla más cerca de fundar la realidad –un ente aparte– que de copiarla. Como veremos, la realidad se verá asediada por preguntas que no tienen respuesta, o dicho con palabras del poeta: «Respuesta que no es más que otra pregunta» (2015, p. 11). A partir de un exhaustivo análisis de la realidad, noción escurridiza donde las haya, en *Desaprendizajes* se desgajarán otras vetas:

*Conforme ascendió la ciencia a las cimas de lo invisible, la materia inició un proceso de trasgresiones que condujo a su propia cohabitación con la incertidumbre. La realidad primaria, es decir la realidad que ocupa una inexacta dimensión espacial, ¿en qué se fundamenta para no desmerecer de esa ambigüedad fecundadora que comparece en la razón?» («No todo se transforma», 2015, p. 38).*

Sin establecer la plantilla biográfica del autor sobre los textos, no obstante, resulta importante leer a la luz de una madurez vital –y de cierto hastío– estos poemas, que vienen a ser colofón de una trayectoria en la que no se claudica, muy al contrario, se mantiene la lucidez inyectiva e incluso la revisión autocrítica.

La experiencia de la palabra, del lenguaje y su capacidad de conjuntarse y combinarse para construir mundos es lo que al poeta en este momento más le seduce y, de hecho, con esta intención ha logrado construir este casi centenar de estancias que despiertan, inevitablemente, en el lector una solidaridad pedagógica, ya que por la fuerza de la palabra se ve abocado al obligado y renovador aprendizaje. Desde una envidiable agudeza expresiva, con los pies en la tierra, aunque trascienda sobre la vida y sobre el tiempo, Caballero Bonald ha conseguido una vez más, desde su permanente originalidad, establecer espacios de reflexión lírica que revelan su inagotable vitalismo y su permanencia como testigo nada dogmático de nuestro tiempo (Díez de Revenga, 2015, p. 4).

El Caballero Bonald vigilante no sólo mantiene el tipo, sino que nos ofrece –de nuevo– una lección de ética estética. El rigor de estos poemas en prosa<sup>2</sup> no puede ser mayor, regados por esa desenvoltura de un escritor que ya se encuentra más allá del bien y del mal, al margen de premios o reconocimientos, y que se ha sentido libre –por otra parte, como siempre lo estuvo– para escribir, sólo impelido por su necesidad expresiva.<sup>3</sup>

Dividido en tres partes sin título y con números romanos, lo cual entronca con su habitual manera de seccionar los poemarios, *Desaprendizajes* comienza con «Prodigioso abismo», que nos introduce en la «zona» –entendida en sentido tarkovskiano– nebulosa y peligrosa de la poesía como abarcadora de la realidad. La realidad se plantea, así, como una de las grandes vetas temáticas del libro o matriz de la que dimanar el resto de problemáticas. El poeta aprovecha el resbaladizo concepto de realidad para adentrarse en la metapoesía, en las reflexiones autorreferenciales y en los continuos trasvases que se establecen a partir del hermetismo, la figuración y la capacidad signíca y simbólica de las palabras; así pues, la poesía deviene en la única realidad, con sus correspondientes límites de conocimiento, inherentes a los propios conceptos de realidad y de poesía. Quizá no nos encontremos ante ningún tema «nuevo» en nuestro autor (difícil para quien ha transitado por la poesía con tanto éxito durante más de seis décadas), pero sí ante sondeos de un territorio, y quisiéramos incidir en la dimensión espacial de esta poesía, que vienen a recaer sobre sus habituales preocupaciones lingüísticas y textuales. *Desaprendizajes* mereció el Premio Francisco Umbral al mejor libro publicado en 2015:

*Caballero Bonald ha hallado las fuerzas necesarias, a sus casi noventa años, para seguir haciendo lo que mejor sabe: denunciar lo que no le gusta, que es mucho, de lo que lo rodea. El poeta, narrador y ensayista cree que «La gran literatura la hacen los grandes desobedientes» [...]. Desaprendizajes es una invitación a olvidar lo aprendido para volver a aprenderlo de otra manera, esto es, una diatriba contra la palabra «certeza» toda vez que en la vida y en la poesía «no hay respuestas, sólo preguntas imprecisas, volubles, provisionales», como escribe él mismo. Por si alguno de los que lo acusan de hermético necesita más pistas: «Nada es palmario ni veraz, todo es versátil y azaroso» [...]. Santos Sanz Villanueva considera Desaprendizajes «un libro prodigioso» que tiene uno de sus principales atributos en su «apología de la disidencia», la reacción aún enérgica contra el dogmatismo de un autor que encarna como ninguno la «desobediencia moral y estética» [...]. Antonio Lucas vino a completar la tríada con otro término que va incluso más allá: «insurgencia», la del poeta que «lanza las palabras más lejos que*

*la vida» y no está dispuesto a valerse de [...] [ellas] para copiar la realidad, sino para «fundarla» (Unamuno, 2016).*

¿Qué significa al final del trayecto «desaprender» lo aprendido para aprender otra cosa distinta? Y más aún: ¿qué significa «desaprender» en una persona que transita los últimos años de vida, al borde de los noventa años? El tema del título ya había sido utilizado en *La noche no tiene paredes*, precisamente en el poema «Desaprendizaje»:

*El ruido del hielo contra el cristal  
del vaso reproduce una flagrante  
continuidad de indicios  
taciturnos, de recuerdos  
que los días han ido malgastando  
entre remisas decepciones.*

*¿Qué zona  
es la más vana, más baldía  
de todas las que ocupan los espacios  
nocturnos del no tiempo?*

*Entrechoca la vida  
como el hielo en el vaso y allí mismo  
perdura entre los interludios  
de la claudicación, ni siquiera muy bronco,  
el eco funeral de la memoria.*

*¿Cuánto he desaprendido desde entonces!*

*Ángel González, 2009, p. 19; 2011, p. 664*

No es baladí la repetición de temas en nuestro autor, ni tampoco la dedicatoria a Ángel González,<sup>4</sup> compañero de generación poética (también infractor) y amigo, fallecido a inicios de 2008. La muerte del amigo íntimo espolea el pensamiento fúnebre de la muerte propia y la rebeldía que caracterizó a ambos salpica en el texto. «Desaprender» significa rebelarse. Insurgente, desobediente, inconformista, insumiso, disidente, etcétera. La pérdida de Ángel González fue uno de los momentos más duros para nuestro autor, que cayó en la depresión (Neira, 2014, pp. 530 y 531); y, andando el tiempo, ha escrito tres libros, *La noche no tiene paredes* (2009), *Entreguerras* o *De la naturaleza de las cosas* (2012), el cual se considera una suerte de testamento poético, y este *Desaprendizajes*,<sup>5</sup> en el que se vuelve a abordar la particular postura del infractor que lo ha caracterizado en estas últimas décadas. También en *Desaprendizajes* a Ángel González –otro noctámbulo por antonomasia– se le dedicará un poema, «Instalación en la nocturnidad» (cf. 2015, p. 37), y podríamos recordar lo siguiente:

*Ángel y yo solíamos vernos preferentemente de noche. Tanto es así que cuando coincidíamos en algún sitio de día nos quedábamos como extrañados, como si no nos reconociéramos del todo. El alcohol tenía entonces mucho de contraofensiva contra los convencionalismos de turno y los biempensantes de siempre. «Otro tiempo vendrá distinto a éste», decía Ángel González en un poema de aquellos años, pero este tiempo tardó demasiado en llegar, al menos para nosotros. Algunas de esas noches disponían además de epílogos disparatados. A veces, cuando cerraba el último bar habitual –Oliver, Boccaccio, Whisky Jazz– se iniciaba una especie de rastreo en busca de lugares presuntos donde poder tomar una copa. Recalábamos así en sitios inverosímiles: gasolineras, tanatorios, estaciones. Sin duda que no era un epílogo edificante, pero en ese itinerario estaban también implícitos los desajustes de nuestra propia vida (2017, pp. 268 y 269).*

La noche bonaldiana plantea la alternancia luz-oscuridad y nos acompaña desde sus inicios «adivinantes». Además de sus reverberaciones simbólicas obvias, en *Desaprendizajes* la noche se convertirá –por su cercanía con la muerte, pero también como resultado de haber alcanzado la sabiduría, véase el socrático «Y quedeme no sabiendo» (2015, p. 19)– en un espacio romántico por excelencia, esa zona tarkovskianiana de arenas movedizas, ese no lugar por excelencia donde todo lo sólido se desvanece en el aire (Berman), disuelto en «vida líquida» (Bauman, 2016), esos intersticios por los que se filtrarán las grandes preocupaciones que asolarán la conciencia del poeta, una suerte de tierra de nadie o territorio que es, sobre todo, el lugar de la creación, el espacio de la reflexión poética. Las cuestiones metaliterarias –no podía ser menos en el jerezano, quien siempre se ha destacado por su reflexión metapoética– están al orden del día, y podríamos leer varios poemas al respecto. Destaca, por ejemplo, «Literaturidad»:

*¿Siempre lee el lector las mismas incidencias que el escritor escribe? Hay una franja fluctuante, difusa, discontinua, donde se opera la modelación de esa preeminencia lingüística comúnmente asociada a la literatura. Mas nunca será ésa una presunción inapelable. Las palabras que juntas propician la rotura del sello son palabras que ya no podrán nunca seguir siendo las mismas: se reagrupan con sus condicionantes subvertidos, moldes diferenciados de esa delicadísima maquinaria verbal de la que irradia la revelación del fondo. El espacio restaura su textura a la vez que el alfabeto restablece su potencia lumínica y el poético rango del lenguaje anula todo arraigo en la banalidad. ¿A qué lectura se refiere entonces esa fundante jurisdicción de la escritura? No desde luego al campo informativo de los signos, no a la superflua urdimbre coloquial ni a la siempre indigente demanda de la trama, no a nada*

*que no sea la nutrición interna del idioma, esa secreta actividad de las palabras que no depende más que de su capacidad perpetradora en el solar de lo desconocido* (2015, p. 49).

Poesía como sinónimo del eje de la aventura vertical epistémica en la horizontal óptica, empresa e investigación, descubrimiento de territorios cognitivos que desconocíamos, que se desvelan en nuestra lectura, en nuestro aprendizaje como sinapsis de zonas que se ponen en contacto. Campos semánticos y conjuntos que se incluyen. «Esa secreta actividad de las palabras [...] en el solar de lo desconocido» otorga cierta inmanencia al lenguaje que, cómo no, posee, asimismo, una dialéctica histórica. La poesía como ejercicio de desvelamiento, adentrándose en la incertidumbre y en el misterio, porque de lo contrario no es poesía. Desde Benedetto Croce a Alfonso Berardinelli, no se trata de buena o mala poesía, sino de poesía-no poesía. Y para que se produzca debe entrar en el territorio de lo desconocido, ese no lugar o «entrelugar» crítico de resistencia e hibridación discursiva característico de las categorías de modernidad y posmodernidad, entendidas como paradigmas epistemológicos que conviven en un mismo emplazamiento (cf. Castro Hernández, 2017, p. 17, que desarrolla planteamientos, entre otros, de Augé o Bhabha).

«Por los entresijos matizados de la enramada se intuye la irradiación anegadiza de la plenitud» («Una pluma canora, un canto alado», 2015, p. 12), con representación cronotópica: «Las pausas, intervalos, paréntesis que jalonan las fases del recuerdo se confabulan contra lo unitario, quebrantan esa frágil correlación de semejanzas entre los que sucesivamente he sido» («Contra lo unitario», 2015, p. 13).<sup>6</sup> O «La realidad supone comúnmente un ritual adusto, siempre ajeno, que se va acomodando entre los intersticios de la decepción y allí se hace incesante igual que los flagelos tan lentos de la vida y allí se perpetúa con idéntica desazón que un intruso en el confín de la memoria» («Y quedeme no sabiendo», 2015, p. 19). O en el siguiente poema: «Lo subterráneo es de repente un eslabón perdido de la geometría visionaria: subsana las premiosas leyendas espaciales y muestra, en raros interludios sensitivos, ese entramado entre cuyas fisuras se traslucen los frágiles cimientos de Babel» («Todo lo subterráneo tiene un orden», 2015, p. 20).<sup>7</sup> Así podríamos seguir con un cotejo exhaustivo para representar no sólo los lugares explícitos, sino también los implícitos, esos territorios de frontera que se encuentran en tierra de nadie, que no pertenecen a nadie y que se hallan en continuo litigio, en discusión permanente y en busca de la representación, incluyendo la memoria con sus galerías: «Alrededor del frágil cañamazo en que se hilvana la memoria ¿qué otra cosa se expande sino el páramo?» («Seguridad ciudadana»,

2015, p. 22). ¿Una vasta extensión en la que no se ve el final? Como en «Los siete mensajeros», de Dino Buzzati, cuanto más te acercas al límite, más se aleja. Así que, conectando con aquella puerta que definitivamente se acaba de cerrar del poema «Temor a la impotencia» (1977, p. 102; 2011, p. 356), con el que finaliza *Descrédito del héroe*, ahora nos situamos en este no lugar, esta *no man's land* eliotiana, esa tierra baldía sin límites, que nos sirve para ilustrar de algún modo esta cuestión.

#### PUERTA CONDENADA

*El lento movimiento del desdén se parece al de esas bisagras de tan inaceptable compostura: se desplazan desde la inercia hacia su propia disfunción y en el trayecto trazan el eje circular de un insidioso límite. Cruje en la noche la versatilidad de las maderas, gimen los parteluces bajo la trabazón de las ferreterías, jadean las juntas como cuerpos articulados en algún vulnerable distrito del deseo. Pero tú, el que me oyes, olvídate de esa requisitoria que desde la sinrazón atañe a tu ventura, olvídate de tantos quejumbrosos sortilegios murales. No supedites nunca tu conducta a la de esa puerta mal cerrada merced al raudo alarde de su giro, abre los ojos al tránsito veloz de lo presunto, umbral de luz movable que franquea la vida (2015, p. 25).*

Bisagras, insidioso límite... El repertorio onomástico es muy amplio, y más en la particular riqueza semántica de sinónimos, vocabulario y acepciones bonaldianas. Lejos de esforzarnos en el cotejo exhaustivo de todo el poemario (2015, p. 35; 2015, p. 42; 2015, p. 81; etcétera), dejamos al lector la voluntad de este rastreo, para llegar a un tema asociado a este no lugar, que es el mar, leído en *Desaprendizajes* no solamente como simbología inmensa e inabarcable, realización de los deseos y las esperanzas, como vuelta al seno materno, a esa placenta desde la que se retrocede o se nos habla. Entresacamos el fragmento final:

*Difícil es y acongojante desaprender lo aprendido hasta alcanzar la disyunción consoladora que retrotrae al seno prenatal de los conocimientos. Pero una vez lograda esa gustosa desocupación, esa nada adyacente de la nada, comienza a vislumbrarse el alfabeto de una felicidad no importa que carente de asideros. Sólo así puede entenderse esa idea de la ignorancia según la percepción platónica de la sabiduría («Prenatal sabiduría», 2015, p 29).*

El poeta ha alcanzado la sabiduría –por eso la autoestima será una constatación, no vanidad– en esa edad en que se está más cerca de la muerte y, por contraposición o paradoja, más cerca de una idea de retorno –no eterno– al vientre materno que es, al fin y al cabo, la idea de preexistencia o anulación de la existencia después de haber existido. Porque en el regreso nos adentraríamos en el no

lugar al que estamos destinados. El mar, que es al mismo tiempo la placenta materna, ese líquido amniótico de la humanidad, ha sido una constante en la poesía –y, en general, en la obra– de nuestro autor, si bien nunca como hasta este libro con esta repercusión simbólica. También en *Desaprendizajes* la dialéctica martierra (presente, de igual modo, en la obra poética bonaldiana) se propone como justiciera frente a las iniquidades del presente, la injusticia de los hombres, las afrentas a la naturaleza: «Pero la naturaleza acabó, acabaría sobreponiéndose consecutivamente a las muchas amenazas de extinción, y el lugar donde creció el jardín de las hespérides permanece simbolizado en esa tierra madre argonidense, justo frente a la ventana de la casa en que ahora escribo» («Mater terra», 2015, p. 47).<sup>8</sup> Quizás el poema que mejor sondea estos intersticios de la creación, que son resistencia, la fundación mítica de Argónida y esa sabiduría de la poesía bonaldiana, podría ser éste:

#### *VOLVER ADONDE NUNCA*

*Una tenaz gama de blancos fundidos bruscamente en negro se estampa entre las lindes no visibles del día. Ya no eres quien eras hace sólo un instante, ni vas de no se sabe dónde a sitio alguno. Ya no estás en un tiempo indubitable ni tampoco en un tiempo de inciertas concordancias con la realidad. Estás en el confín del no retorno, en una suspensión de lo continuo, en esa trayectoria vacilante cuyo final consiste en no alcanzarlo nunca. Referencias, indicios, deducciones, ¿en qué zonas arraigan, en qué brocal del tiempo, en qué tramos ambiguos de la vida? Al borde lo oscuro ves de improviso círculos fulgentes, parpadeos, vislumbres que parecen más bien rastros antiguos de alguna luminosa soledad. Pero tú ya has llegado al punto inubicable, has dejado muy atrás, muy en lontananza, en ese deslugar que va de un nunca a otro nunca, todos esos vestigios que surten la memoria de un suministro sensorial de pérdidas. Herméticas las fuentes primordiales, ingresas en la vasta tardanza de la pasividad, allí donde los comprobantes de estar vivo invalidan de pronto tantas perplejidades y añagazas. ¿Regresar a qué sitio cuando todos los sitios confluyen en lo irreal de estar ausente y acaso se adivine más allá de lo lejos un reencuentro súbito contigo? Lo que ocurre después incumbe a la supervivencia (2015, p. 42).*

De igual modo, podríamos reproducir «Afueras del edén» (2015, p. 103). Ambos poemas no podrían ilustrar mejor lo que estamos planteando, pues nos derivan desde el no lugar –aquí, explícitamente, «deslugar»– hacia la concepción de no tiempo, como en «No estar»:

*Me buscarán un día entre las inconstantes páginas donde a veces pretendo guarecerme. Me buscarán acaso por los inopinados suburbios de la noche, cuando la abulia aplace las quebradizas mar-*

*cas del deseo y ya no queden rastros de ninguna de esas desapacibles formas de prever al que un día habrá de suplantarme. Me buscarán por las encrucijadas donde a menudo me reencuentro con mi propia memoria, tal vez mientras reniego de los muchos edictos que merman de continuo la jubilosa libertad. ¿Podré evitar al menos ese torvo peligro que tratan de imponerme los ominosos comisarios de la decrepitud? ¿Dejaré que la herrumbre silente de los años consista de improviso en una nueva opción a la condescendencia? Me buscarán, pobre de mí, por esos derroteros donde sigo cumpliendo los plazos de espera. Llegarán hasta aquí sin ser notados, pero ya me habré ido al mismo no lugar de donde vengo (2015, p. 92).*

No estar: no lugar, no tiempo. «Ya no es ayer, mañana no ha llegado», de «Instalación en la nocturnidad» (2015, p. 37); o «Llegan desde el futuro» (2015, p. 39), entre otros ejemplos que podríamos citar, nos instalarían de forma definitiva en ese eje cronotópico del no vivir –que es la muerte– simbolizado en la placenta, el mar de la humanidad al que todos regresamos desde la desesperanza, la ataraxia y, finalmente, la sabiduría.<sup>9</sup>

El mar: «[...] mientras acates esos tácitos, eminentes preceptos nunca serás llevado al tribunal que evalúa las acciones contrarias a la difícil equidad del mar. Tú mismo formarás parte de la equidad del mar» («Idioma de Poseidón», 2015, pp. 26 y 27). El mar posee «inmemoriales preceptos oceánicos» («Condición del perro», 2015, p. 56) que emergen como una ley inexpugnable en «Atracción de contrarios» (2015, p. 65), entre otros... En este sentido, sería interesante contemplar en ese mar los pecios de los naufragios, «No hay más ávida imagen de la desolación que el cadáver de un barco» («Exequias de barcos», 2015, p. 41), como cualquier contemplación, en un platonismo invertido, esto es, un platonismo materialista, que leemos en no pocas muestras –«Todas las bellezas» (2015, p. 62) o «La palabra, todas las palabras» (2015, p. 80), por mencionar dos–, conduciéndonos hacia otra suerte de pecios de la vida como son esos personajes marginales o desahuciados que abundan en *Desaprendizajes*, y que Caballero Bonald elogia continuamente, seres que han alcanzado la «Desposesión» (2015, p. 21), comenzando por él mismo, la palabra nunca alcanzada, el poeta desposeído de su propia palabra, en el límite rilkiano. Estos personajes vienen precedidos de una crítica feroz hacia el sistema social (Ferrer, 2015, p. 1), y ahí conectamos con la realidad, e incluso la autocrítica, como en «Sobre la eficacia de la duda» (2015, p. 17),<sup>10</sup> y por eso se nos habla en tantas ocasiones desde el subsuelo dostoyevskiano: «Todo lo subterráneo tiene un orden» (2015, p. 20). Nos habla como un «Héroe anónimo» (2015, p. 91) que no perdió, sino que renunció: «El acto de renunciar no siempre acepta acomodarse

al hecho de perder». Recordemos lo que significó *Descrédito del héroe*. Así, «Desaprendizajes» (2015, p. 79), el poema homónimo del conjunto, es una feroz autocrítica. Sin embargo, no llega a asfixiarse, porque hay notas de autoestima aquí y allá –podríamos señalar varias composiciones– que nos salvaguardan, como en «El que tenía que llegar» (2015, p. 53), donde rememora sus días de poeta-profeta, de pasado proyectado en el futuro, es decir, en el ahora de la «adivinación».

Por otro lado, la marginalidad se encuentra implícita en múltiples poemas: «Maldita flor efímera incolora como una lágrima» (2015, p. 36), sobre una mujer infeliz porque ha dejado de ser bella; «Ciudad de sectarios» (2015, p. 52), contra todo tipo de sectas, sea cuales sean sus fines; «En sentido contrario» (2015, p. 61), contra los delatores; «Pedagógica simulación» (2015, p. 72), contra los hipócritas; o «El pasado comienza en este mismo instante» (2015, p. 86), contra el falso intelectual o falso escritor; y otros. O de manera explícita en «Miraba la mar» (2015, p. 59), sobre la malcasada; «Soledades» (2015, p. 63), sobre los naufragos-pastores-poetas; «Los mendigos transportan sus pertrechos» (2015, p. 90), sobre los mendigos; «Población de reclusos» (2015, p. 98), sobre las personas privadas de libertad; o «Raya de la vida» (2015, p. 104), sobre Max Estrella; entre otros.

Volvemos a la espinosa realidad con la que iniciábamos, una realidad en muchos casos execrable, pero que la poesía enaltece (Lucas, 2015, p. 52).<sup>11</sup> Así lo lee Juan Bonilla, destacando «la indagación que hace el poeta en la necesidad de interpretar el mundo y agarrarlo a través de la poesía» (Bonilla, 2015, p. 11). Y ya concluimos, no sin antes insistir en que Caballero Bonald es consciente de que se acaba la vida, de que hay un «Fin de ciclo» (2015, p. 106), en este caso vital, que viene a cerrar también el resto de posibilidades: «Todo se parecía a la encarnación de un tiempo declinante que llegaba en bruscos vaticinios a su término, no sin antes exigir un sitio entre los testamentarios detrimentos de la realidad» (ibídem). Y una serie de poemas lapidarios (Doncel, 2015, p. 12), como éste:

#### *QUE TRATA DE LOS SEDENTARIOS*

*Semejante a las memorias de viajes es el trazado de la vida. Un difuso registro de secuencias se van escalonando en la imaginación con una minuciosa arbitrariedad. Hechos vividos y hechos ya desvividos en las marañas mortuorias de los años recobran de improviso una insegura realidad apenas razonable, adosada a geografías inconexas, espacios de inciertas toponimias, sinestias urbanas difícilmente reconocibles. Allí se modifican y entrelazan escenarios donde alguna vez estuve, pero donde tal vez no estuve nunca, mientras que comparecen en la imaginación bellezas tran-*

*storias que supuse perennes, las mismas que en los rincones circunvecinos va devorando el imán inhumano de los errabundos. Todo deviene en irreal. Los puntos cardinales sólo en los mapas cumplen su oficio de tinieblas. Nunca podrás circunscribir el viaje a la vida si no estás previamente adiestrado en el oficio de la incertidumbre* (2015, p. 107).

Para qué repetirlo. Con esto concluimos.

#### NOTAS

<sup>1</sup> «Estos *Desaprendizajes* tienen algo que ver con aquel ya lejano *Laberinto de Fortuna*, aunque más en la apariencia de su disposición como poemas en prosa que en su esencia. Los de aquél eran poemas más narrativos y más sensoriales, mientras que los de éste se nos presentan como una afortunada hibridación de procedimientos poéticos, narrativos y, por momentos, incluso ensayísticos. Hay una atención a lo reflexivo, pero también alucinatorio. Hay una recurrencia a la narratividad, pero también a lo argumentativo. Hay en este libro, en fin, una creencia inamovible en las posibilidades del lenguaje y hay también un descreimiento con respecto a las posibilidades del lenguaje como vehículo para formular lo inefable, lo que de por sí no admite formulación» (Benítez Reyes, 2016, p. 124).

<sup>2</sup> La crítica ha señalado suficientemente la relación del verso y la prosa en la obra de nuestro autor. Baste citar uno de los últimos acercamientos, como la introducción a la antología de María José Flores *Fábula y memoria. Antología en prosa y verso* (2014).

<sup>3</sup> «Hace tiempo que no me quiero callar», confirmó en la presentación del libro (Nuñez Jaime, 2015).

<sup>4</sup> De Ángel González se ocupa, asimismo, en enjundiosas páginas agrupadas bajo el título de «La ironía como sistema poético» en *Oficio de lector* (2013, pp. 522-529).

<sup>5</sup> Javier Rodríguez Marcos le recordó a nuestro autor que, tras haber publicado *Entreguerras* o *De la naturaleza de las cosas* (2012), había afirmado en varias ocasiones que iba a ser el último libro de poemas, a lo que respondió: «Sí, estaba convencido de eso y en cierto modo lo es. Se trataba de un libro testamentario en el que narro episodios de mi biografía. *Desaprendizajes* es como un apéndice, la coda, un añadido necesario del testamento» (Caballero Bonald en Rodríguez Marcos, 2015, p. 44). Y asimismo: «Para no desdecirse ya de esas despedidas, quiere continuidad de *Entreguerras*, lo que en cierto modo es verdad si tenemos en cuenta que su obra es extremadamente coherente y cada libro se remite al siguiente en un cúmulo de significación con evoluciones, pero sin enormes rupturas» (Juristo, 2015).

<sup>6</sup> Importante sería entender este no lugar como una identidad, como, por ejemplo, en «La desvaída copia de

uno mismo» (2015, p. 28). Morales Lomas afirmará que «En esa indagación de identidades, en ese reencuentro del ser en sí, su interiorización ayuda a descubrir los resortes de sus pesquisas en los suburbios de la noche, en el reencuentro con la propia memoria, cayendo a veces en la dimensión del vacío o en los tentáculos del silencio, en su magnanimidad decrepita» (Morales Lomas, 2016, p. 198).

<sup>7</sup> El orden-desorden se repetirá como tema en *Desaprendizajes* en poemas como «Razonado desorden» (2015, p. 30) o «De vez en cuando ocurre el orden» (2015, p. 69), entre otros. Hay una lectura del orden-desorden conectada a la incertidumbre de la vida, a su realidad azarosa, a lo desconocido del vivir, que arroja más luz que cualquier explicación palmaria, pero siempre desde la poesía, único instrumento capaz de adentrarse en el misterio de las cosas y –la poesía no se traduce– explicarlo.

<sup>8</sup> «De todas las piezas del libro, todas ellas de una calidad sublime incuestionable, nos atrevemos, no obstante, a resaltar aquellas que hundan su acento en los orígenes, en la voz de su tierra, en las raíces de ese pozo que es la tierra de Argónida, un espacio literario donde el autor se ha inspirado» (López Andrada, 2015, p. 6).

<sup>9</sup> Véase el irónico «Incomunicada lección» (2015, p. 43), donde el autor, más que presumiblemente, alude a sí mismo con razonadas dosis de autoestima, hasta el punto de haber afirmado un poco antes que «Todo el que te lee termina queriendo escribir como tú» («La mesa en la que escribes tiene un boquete atroz», 2015, p. 40).

<sup>10</sup> La duda viene siendo uno de los grandes temas bonaldianos en sus últimos poemarios (Cruz, 2015, p. 31), y hay innumerables muestras en sus poemas (por ejemplo, «Prestigio de la duda», 2009, p. 109; 2011, p. 742), hasta el punto de afirmar en varias entrevistas que «El que no tiene dudas es lo más parecido a un imbécil» («Caballero Bonald», en VV. AA., 2009). «Del mismo modo, y sobre la duda, un tema recurrente en este volumen [*Desaprendizajes*], Caballero Bonald manifiesta que “La duda es una actitud personal muy positiva” y que la incertidumbre “te hace meditar y ver las cosas de una manera más apacible”, porque “el que no tiene dudas es lo más parecido a un imbécil”. “La duda es el factor desencadenante del

pensamiento; hay que dudar para poder llegar a saber cosas”, apostilla) («Caballero Bonald», en VV. AA., 2009).

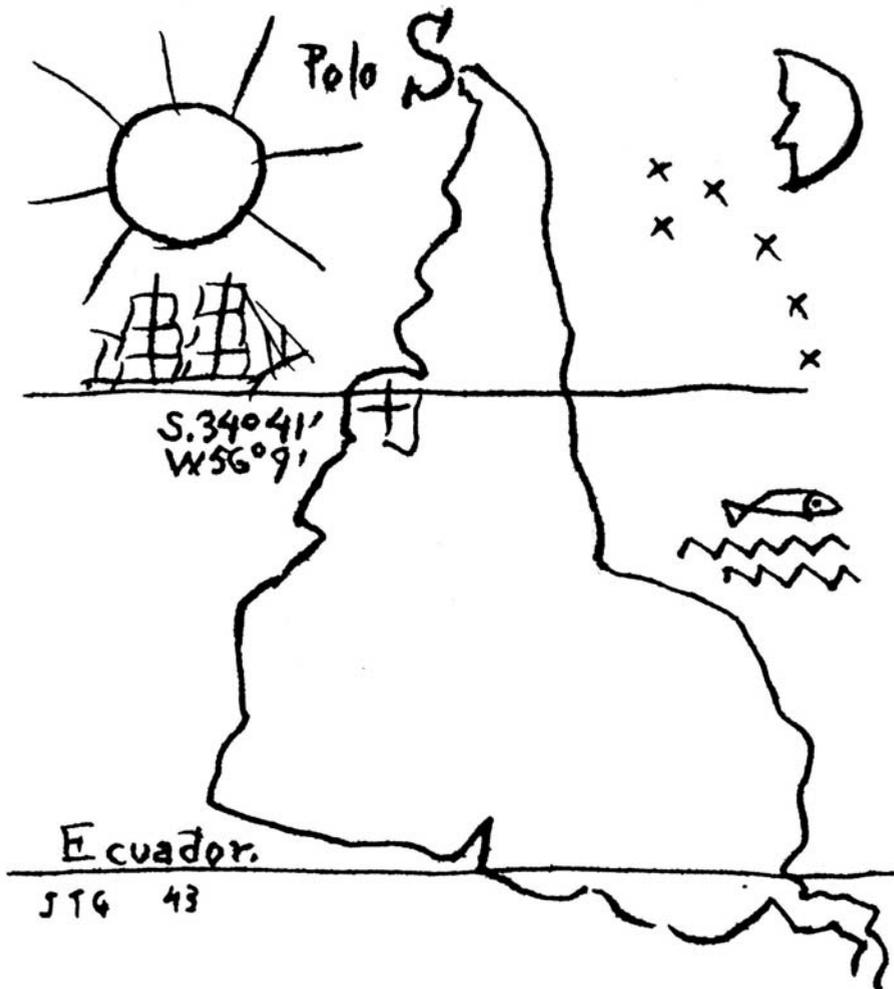
- 11 «Caballero Bonald ha escrito rompiendo deliberadamente las costuras de su propia poesía, pero sin perder la coherencia de su escritura, que tiene aquí algo de revelación y el código insurgente de los que se sienten fuera de sitio. De ahí la crítica feroz al presente y la necesidad de encontrar alojamiento en las transgresiones del idioma. En muchos de estos textos hay una espeleología por aquello de que lo real no se ve, por lo nunca evidente, por la senda de esas fuerzas feroces que habitan dentro de nosotros» (Lucas, 2016, p. 125).

## BIBLIOGRAFÍA

- Abril, Juan Carlos (2011). «Los ciclos poéticos de J. M. Caballero Bonald», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 736, Madrid: 59-76.
- Augé, Marc (1993). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, trad. de Margarita Mizraji, Barcelona: Gedisa.
- —, (1998). *Las formas del olvido*, trad. de Mercedes Tricas Preckler y Gemma Andújar, Barcelona: Gedisa.
- Bauman, Zygmunt (2016 [2006]). *Vida líquida*, trad. de Albino Santos Mosquera, Barcelona: Paidós, col. Estado y Sociedad, 4.ª impr.
- Benítez Reyes, Felipe (2016). «Desaprendizajes», *Campo de Agramante. Revista de Literatura*, 24, Jerez de la Frontera: 122-124.
- Berardinelli, Alfonso (2008). *Poesía non poesia*, Turín: Giulio Einaudi Editore.
- Berman, Marshall (2013 [1982]). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, trad. de Andrea Morales Vidal, Barcelona/Ciudad de México: Anthropos/Siglo XXI, col. Siglo Clave.
- Bhabha, Homi K. (2002). *El lugar de la cultura*, trad. de César Aira, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2007, 2.ª ed.
- Bonilla, Juan (2015). «Desaprendizajes», *El Cultural (El Mundo)*, Madrid: 3 de abril, 10 y 11. En línea: <<http://www.elcultural.com/revista/letras/Desaprendizajes/36204>>.
- Caballero Bonald, José Manuel (1977). *Descrédito del héroe*, nota introductoria de Martín Vilumara, Barcelona: Lumen, col. El Bardo. Premio de la Crítica de Poesía 1977.
- —, (2009). *La noche no tiene paredes*, Barcelona, Seix Barral, col. Los Tres Mundos Poesía.
- —, (2011). *Somos el tiempo que nos queda. Obra poética completa, 1952-2009*, Barcelona: Seix Barral, col. Austral.
- —, (2013). *Oficio de lector*, Barcelona: Seix Barral, col. Los Tres Mundos Ensayo.
- —, (2014). *Fábula y memoria. Antología en prosa y verso*, selec. e introd. de María José Flores, Madrid: Alianza Editorial.
- —, (2015). *Desaprendizajes*, Barcelona: Seix Barral, col. Los Tres Mundos Poesía.
- —, (2017). *Examen de ingenios*, Barcelona: Seix Barral, col. Los Tres Mundos Ensayo.
- Castro Hernández, Olalla (2017). *Entre-lugares de la modernidad. Filosofía, literatura y terceros espacios*, Madrid: Siglo XXI.
- Croce, Benedetto (1998). *Poesía y no poesía*, pról. de A. R., trad. de Guillermo Fernández, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, col. Poemas y Ensayos.
- Cruz, Juan (2015). «Este vendaval», *El País*, Madrid: 5 de abril, 31. En línea: <[https://elpais.com/elpais/2015/04/01/opinion/1427901837\\_883406.html](https://elpais.com/elpais/2015/04/01/opinion/1427901837_883406.html)>.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (2015). «Experiencia de la palabra», *La Opinión de Murcia*, Murcia: 18 de abril, 3 y 4.
- Doncel, Diego (2015). «Caballero Bonald, plena madurez», *ABC Cultural*, Madrid: 18 de abril, 12.
- Ferrer, J. (2015). «Caballero Bonald pasa revista», *La Razón*, Madrid: 26 de marzo, 1.
- Juristo, Juan Ángel (2015). «La realidad oculta de Pepe Caballero Bonald», *Cuarto Poder*, 21 de marzo. En línea: <<https://www.cuartopoder.es/cultura/2015/03/21/la-realidad-oculta-de-pepe-caballero-bonald/>>.
- López Andrada, Alejandro (2015). «El pozo de la luz», *Cuadernos del Sur (Diario Córdoba)*, Córdoba: 11 de abril, 6.
- Lucas, Antonio (2015). «La poesía enaltece la realidad», *El Mundo*, Madrid: 18 de marzo, 52.
- —, (2016). «Desaprendizajes», *Campo de Agramante. Revista de Literatura*, 24, Jerez de la Frontera: 124-126.
- Morales Lomas, Francisco (2016). «Desaprendizajes», *Poéticas. Revista de Estudios Literarios*, 1, 1, Granada: 195-199. En línea: <<http://www.poeticas.org/index.php/poeticas/articulo/view/18/15>>.
- Neira, Julio (2014). *Memorial de disidencias. Vida y obra de José Manuel Caballero Bonald*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara. Premio Antonio Domínguez Ortiz de Biografías 2014.
- Núñez Jaime, Víctor (2015). «Hace tiempo que no me quiero callar», *El País*, Madrid: 25 de marzo. En línea: <[https://elpais.com/cultura/2015/03/24/actualidad/1427233000\\_784784.html](https://elpais.com/cultura/2015/03/24/actualidad/1427233000_784784.html)>.
- Rodríguez Marcos, Javier (2015). «La Transición fue un apaño. Entrevista», *El País*, Madrid: 18 de marzo, 44 y 45. En línea: <[https://elpais.com/cultura/2015/03/17/actualidad/1426605883\\_019914.html](https://elpais.com/cultura/2015/03/17/actualidad/1426605883_019914.html)>.
- Unamuno, Pedro (2016). «José Manuel Caballero Bonald, premio para un disidente», *El Mundo*, Madrid: 10 de mayo. En línea: <<http://www.elmundo.es/cultura/2016/05/10/57312f4de2704e1e538b461d.html>>.
- VV. AA. (2009). «Caballero Bonald: “El que no tiene dudas es lo más parecido a un imbécil”», *El País*, Madrid: 14 de abril. En línea: <[https://elpais.com/cultura/2009/04/14/actualidad/1239660006\\_850215.html](https://elpais.com/cultura/2009/04/14/actualidad/1239660006_850215.html)>.
- —, (2015). «Caballero Bonald presenta *Desaprendizajes*, poemario crítico con la vida y la cultura del mundo contemporáneo», *20 minutos*, Madrid: 28 de abril. En línea: <<http://www.20minutos.es/noticia/2444992/0/caballero-bonald-presenta-desaprendizajes-poemario-critico-con-vida-cultura-mundo-contemporaneo/>>.

# Prescripción de hispanoamericanos y otras consecuencias

Por Nicolás Melini



Año tras año se detecta en España una diferencia de trato, por parte de quienes contribuyen por activa y por pasiva a conformar el canon de la literatura escrita en español, de los autores españoles y los autores hispanoamericanos, una diferencia comprensible, aunque quizás merezca la pena matizar a través de una extensa prescripción de títulos más o menos recientes y de la observación de sus características.

Comienzo con algunos escritores coetáneos que nos han brindado algunas de las mejores páginas que hemos leído últimamente. Tal vez haya algo más que los emparente: ninguno de ellos ocupa, al menos por ahora, un lugar central en el mercado editorial español, ¿quizás porque no lo sean, españoles? Tampoco parecen encontrarse muy centrados en el canon literario que promueve la crítica española, y eso a pesar de haber publicado sus libros en España, por lo que se trata de autores ya prescritos, pero también claramente que hay que reivindicar.

Martín Caparrós ha hecho uno de los libros más impresionantes del comienzo de siglo, *El hambre*, cierto que lo ha publicado en Anagrama y siendo premio Caballero Bonald, aunque sin obtener lo que sería de suponer con semejante obra: por decir, encabezar la valoración de los críticos en sus recuentos anuales de los suplementos de los principales periódicos (estos recuentos suelen referirse exclusivamente a los libros de autores españoles) o que, al menos, hubiera figurado en la terna de finalistas de alguno de los premios a libros publicados que generan canon –¿y cuáles serían éstos?, podríamos preguntarnos–. Todo se andará, claro. *El hambre* sólo puede crecer en consideración, toca el que podría ser el gran tema de nuestro tiempo (también Cervantes se ocupó de las desigualdades de su época); es un libro que tendrá una significación especial si algún día la humanidad, finalmente, erradica el hambre, pero que ya la tiene y la seguirá teniendo mientras esa desigualdad y su hambre no desaparezcan. Aún son pocos los lectores necesarios que ha tenido, si bien tampoco es de desmerecer el reconocimiento que el autor ha logrado, por este y por otros de sus títulos.

Algo similar ha sucedido, me parece, con *Subsuelo* (Salto de Página), de Marcelo Luján, con una atención (muy merecida) en los márgenes constituidos por los premios de novela negra; un fenómeno curioso este iniciado ya con su anterior novela, *Moravia* (El Aleph), porque ambas exceden cualquier posibilidad de etiqueta genérica. Como en el caso de *El hambre*, de Caparrós, *Subsuelo* no se ha encontrado como una de las principales

novelas de su añada en los repasos críticos de España, aunque el novelista argentino hace mucho tiempo que vive entre nosotros y bien podría ser considerado «uno de los nuestros»; el panorama patrio, quizás, se ve ligeramente tergiversado al no incluir novelas como ésta entre lo más reseñable.

En estos días, el editor de Páginas de Espuma, Juan Casamayor, ha recordado que «En *Pequeñas resistencias* (2002), Andrés Neuman manejó un criterio de edición coherente y sabio para una antología del nuevo cuento español: incluir a quienes, no habiendo nacido en esta orilla, sí vivían en ella, escribían en ella o publicaban en ella. Así, autores como Fernando Iwasaki, Rodrigo Fresán o Juan Carlos Méndez Guédez formaron parte del mapa de Páginas de Espuma». Tengo para mí que ese «coherente y sabio» criterio de Andrés Neuman para aquella antología del cuento español, que en su día fue muy controvertido, hoy nos parecería bastante más natural; cuestión de costumbre, posiblemente; de habernos visto las caras con mayor intensidad en los últimos tiempos.

Algo más difícil, es cierto, lo han tenido otros autores hispanoamericanos que no viven en nuestro país, pero sí publican en España y son, me parece, de lo mejor en español, aunque la consideración que han obtenido, repito, no sea en absoluto como para pensar que hayan sido menospreciados o anden escasos de éxito, ni mucho menos. Es el caso del boliviano Edmundo Paz Soldán (*Iris*, *Alfaguara*, y *Las visiones*, Páginas de Espuma), que ha hecho con su reciente apuesta por la ciencia ficción un esfuerzo literario descomunal, al menos de los mayores realizados por los escritores de su generación. Ni siquiera el mexicano Yuri Herrera, que se ha convertido –junto, quizás, con Mario Bellatin y César Aira– en uno de los autores más influyentes de Hispanoamérica, apunta en España hacia la cercanía, ni remota, de la centralidad en el canon que ocuparon los autores del *boom*, y no parece que se deba a que la obra de Yuri Herrera (o de cualquiera de los autores antes mencionados) no atesore poderosas razones literarias. Más bien se trata de la imposibilidad de repetir el acontecimiento mercantil, y, por otro lado, es como si hubiésemos hecho un conveniente cordón en torno a los autores españoles, que, además, reciben más promoción en las mismas editoriales que publican muchos de los hispanoamericanos, pues se considera que los españoles cuentan con una «base lectora» al encontrarse en su país, una base que no tendrían ni los hispanoamericanos que no viven en España ni tampoco, según parece, los residentes.

Algunos premios a libro publicado de este país (como el Setenil, que pudiera contribuir a la fijación del canon del cuento) han cambiado hace poco sus bases para permitir la presentación de libros de autores hispanoamericanos, y, en sus trece ediciones, sólo una autora argentina lo obtuvo, Clara Obligado, pero en calidad de española.

El venezolano Juan Carlos Chirinos, español de adopción –éste sí, de los residentes–, ha publicado recientemente uno de los libros de cuentos más especiales y cultos que yo haya leído, *La manzana de Nietzsche* (Ediciones La Palma), aunque ha quedado, no sé si de manera conveniente, fuera del foco de premios y reconocimientos críticos patrios. El argentino Iosi Havilio, que ha publicado en España varias novelas (las que yo he leído, *Opendoor* y *Paraísos*, ambas en Caballo de Troya, literariamente muy recomendables), no parece haber conseguido más que eso, publicarlas, si bien es cierto que lo ha llevado a ser traducido a otros idiomas, algo que quizás no obtengan otros autores españoles de su generación más celebrados por aquí; similar ha sido la acogida de las novelas del boliviano Rodrigo Hasbún (*Los afectos*, Literatura Random House) y las del guatemalteco Eduardo Halfon, que ya tiene un buen número de títulos publicados en España y traducidos a otros idiomas; entre los últimos, un buen libro de cuentos: *Signor Hoffman* (Libros del Asteroide); y el mismo exterior parecen ocupar Samanta Schweblin con su novela, publicada por Literatura Random House, *Distancia de rescate* –aunque algo menos con su libro de cuentos ganador del Premio Ribera del Duero, *Siete casas vacías* (Páginas de Espuma)–, o Patricio Pron con cualquiera de las suyas, la última, *No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles* (Literatura Random House), si bien se trata de uno de los pocos residentes que apunta a obtener una presencia literaria semejante o mayor a la de sus coetáneos naturales españoles.

Es verdad que «español es español», valga la perogrullada, y también es cierto que los españoles merecemos atesorar nuestros propios héroes literarios, aunque hoy, cada vez más globalizados, rotas las fronteras del español por internet, quizás lo de la literatura patria vaya teniendo menos sentido. La tendencia, en cualquier caso, parece ser la contraria. No sucede igual con premios a mejor libro publicado como el Mario Vargas Llosa, que organiza la Cátedra Mario Vargas Llosa desde Madrid, pero que se celebra en Lima, o el Premio Gabriel García Márquez de libros de cuentos, que se celebra

en Colombia, y que hacen el esfuerzo de rastrear lo publicado en todo el ámbito de la lengua. Los mismos jurados de estos premios son internacionales, tratando de hacer algo más que creíble su vocación de servicio al conjunto de la literatura en español. El decano de todos éstos, el Rómulo Gallegos de Venezuela, admite y premia con cierta asiduidad a escritores españoles. Lo mismo sucede con el Premio Cervantes o el Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, pero éstos son premios no a libro publicado, sino a carrera realizada, por lo que podríamos estar incurriendo en un disloque generacional, en el que sería la generación joven la que, a ciertos efectos, no compartiría – al nivel de los hoy consagrados– determinados espacios: sí las mismas editoriales españolas, no exactamente las mismas posibilidades de promoción y recepción crítica y celebración. El Premio de la Crítica, que sí es a libro publicado, distingue con frecuencia a autores hispanoamericanos, siempre que hayan publicado el libro en cuestión en nuestro país, aunque lo hace en un número inferior al de los premiados españoles. Por supuesto que el Rómulo Gallegos inclina el porcentaje de galardonados muy a favor de los hispanoamericanos, y es que son muchas las nacionalidades de aquel lado, y, de éste, sólo una.

Los premios comerciales de las principales editoriales españolas están abiertos, asimismo, a autores de todo el ámbito de la lengua, si bien éstos, por comerciales, no influyen en el canon ni suelen contar para la crítica (por lo tanto, no es de lo que estamos hablando), aunque sí lo hagan dos premios editoriales de corte comercial pero también literario, el Ribera del Duero de cuentos, de Páginas de Espuma, y el Heralde de Novela, de Anagrama. Este segundo, sin embargo, parece encontrar un cierto vacío de recepción cuando premia a un autor hispanoamericano, mientras que una parte significativa de la crítica española suele movilizarse positivamente cuando el premiado es español.

En la valoración crítica de una de las últimas añadas, tras la votación y recuento de los votos de los principales críticos, tal como recoge Fernando Valls en su blog *La nave de los locos*, resultaron los siguientes libros: *La habitación de Nona*, de Cristina Fernández Cubas; *Farándula*, de Marta Sanz; *Distintas formas de mirar el agua*, de Julio Llamazares; *Las efímeras*, de Pilar Adón; *Hombres buenos*, de Arturo Pérez-Reverte, y *También esto pasará*, de Milena Busquets. Para un lector avezado, el resultado de la norma, siendo correcto y honesto, quizás resulte extraño –por la ausencia de libros de autores hispanoamericanos que, sin duda,

subirían el nivel de lo recepcionado-, y no sabemos si atribuir la parcialidad de la norma a una configuración de corte académico en la que los profesores se ocupan de compartimentos: literatura española; literatura hispanoamericana. No obstante, parece que la tendencia actual en las universidades es la de unificar ambos en un Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana.

En otra de las dimensiones de este asunto, la recepción de los españoles en la mayoría de países americanos es escasa, y es raro el sello netamente latinoamericano que introduce autores españoles en sus catálogos. Esto es, muchos escritores españoles, aunque, de manera irregular, sí ven sus libros circular por algunos países de Hispanoamérica –pero mucho más en unos que en otros-, ya que las principales editoriales españolas (los grupos Random House y Planeta) poseen sedes de sus sellos en un número significativo de países americanos, dedicados tanto a la exportación de lo publicado en España como a la publicación de autores hispanoamericanos que muchas veces se quedan en aquellos mercados porque las franquicias locales de los sellos españoles deciden no difundirlos más allá de su circunscripción. Los españoles viajan a Hispanoamérica con desigual fortuna, los hispanoamericanos que viajan a España quizás lo hagan con algo más de presencia editorial en las librerías, pero luego hay un buen número de escritores hispanoamericanos que, al no entrar en esas editoriales españolas, ni viajan a España ni tienen la fortuna del bumerán que los haría regresar no sólo a sus países, sino a varios otros del continente a los que, sin embargo, difícilmente conseguirán acceder publicando en pequeñas editoriales de sus países, sin pasar por España.

El escritor nicaragüense Sergio Ramírez comentaba recientemente que «muchos buenos escritores hispanoamericanos tienen el país por cárcel porque sus libros no logran traspasar las propias fronteras, y cuesta mucho que un autor boliviano, por ejemplo, sea leído en Paraguay, o un hondureño en Guatemala, a pesar de que compartimos un idioma común, una ventaja siempre desaprovechada».

El viernes 14 de octubre de 2016, en Barcelona, durante la celebración de Liber, los editores reclamaron a los Estados medidas que faciliten la circulación de libros en –lo que Winston Manrique denomina al informar de ello– el «archipiélago literario de América Latina».

Tal como describe Sergio Ramírez en su artículo de intervención en el debate propuesto por los editores en Liber, la

cohesión literaria de este archipiélago hispanoamericano pasaría por que sus autores miren más a sus países vecinos, en vez de tener a España como meta o referente: «Con los libros latinoamericanos pasa lo mismo que con las películas latinoamericanas, deben estar en los grandes circuitos de distribución para que se vean; los autores deben entrar en los grandes circuitos editoriales para ser leídos y no quedarse en las publicaciones domésticas. Pero es un hecho que no todos pueden llegar a Random House y Planeta [...]. Vivimos en una verdadera selva de libros, y es difícil orientarse en la espesura. Basta entrar en una librería de Madrid o de México para darse cuenta. Esos autores que están allí llegaron por fin a los estantes y a las mesas de novedades, pero no saben cuánto tiempo pueden sostenerse antes de ser empujados fuera. Sólo muy pocos se quedan. Y hay libros muy buenos, que no tienen atractivos comerciales, o no son valorados con justicia, y permanecen presos en sus países, o apenas se oye hablar de ellos, sin haber podido salir hacia España, que sigue siendo el gran santuario, como lo era en tiempos de Rubén Darío».

También en España existen territorios, comunidades, que parecerían formar parte de una suerte de desunido archipiélago. Como canario observo las fuerzas que actúan sobre los escritores de esos países de Hispanoamérica –creo– con cierta claridad. Las islas Canarias se encuentran mucho más aisladas –en cuanto que verdaderamente islas, comunidad pequeña y separada tanto de la península ibérica como de los países americanos–, pero no es de desdeñar la enseñanza de un espacio que decidió volverse literariamente hacia sí mismo, por frustración ante los grandes sellos editoriales españoles o por convicción en la querencia de generar una «literatura propia» (o ambas cosas), y que ha visto cómo algunos de sus principales narradores y poetas de las últimas décadas (Isaac de Vega, Arturo Maccanti, José María Millares Sall, Rafael Arozarena, etcétera) se quedaban lejos, o completamente fuera, de obtener difusión a través de los principales sellos de España, para quedar confinados en el pequeño ámbito mercantil local. Sólo los que decidieron *ser* en el ámbito de España (Juan Cruz, J. J. Armas Marcelo, José Carlos Cataño, Manuel Padorno, Luis Feria) consiguieron escapar al confinamiento que sufrió el resto. Un escritor canario no es exactamente un escritor español. Así se percibe prácticamente en cada caso. El escritor canario parece pertenecer a una otredad muy similar a la del escritor hispanoamericano que publica en España.

Juan Carlos Méndez Guédez afirma que, con este tema, siempre tiene un dilema esencial: «La literatura española actual (salvo nombres muy concretos) no es conocida y disfrutada en Latinoamérica. Las grandes editoriales sólo distribuyen allí muy contados nombres, pero lo normal es que viajen los autores españoles y descubran que sus libros no han tomado el mismo avión; sus novelas y poemarios no están y tampoco se los espera». Observa, asimismo, que el mercado está segmentado país a país: «España es sólo una pieza más dentro de este canal de incomunicación. Desde luego, la crítica española tiene acceso a un conjunto de obras mucho mayor porque la potencia editorial de este país permite que en sus mesas de novedades se congreguen voces de muchos lugares. En ese sentido, sí creo que se agradecería una apertura del discurso crítico. Además, imagino que el oficio de crítico (y me refiero en concreto al que se despliega en suplementos, blogs y medios audiovisuales) consiste en investigar lo que existe».

Sin duda, tiene mucho más sentido que se cohesione editorialmente el «archipiélago latinoamericano» que lo haya hecho el insular canario, aunque tampoco son de menospreciar los peligros a los que se expondrán los escritores hispanoamericanos de perder de vista el *afuera* del continente, el «santuario», que dice Ramírez. Por contra, puede que los autores españoles nos encontremos *faltos de un santuario exterior*, de ahí cierta endogamia literaria y también crítica.

Los círculos de difusión e influencia de las obras escritas en español son de una enorme dispersión y complejidad, una complejidad que, obviamente, es territorial, pero también empresarial, y, por último, institucional y académica; una parcialidad que la crítica quizás no deba fomentar, al contrario, parece que ésta debiera mantenerse por encima, en un círculo abarcador de todas las partes, para intentar un canon justo del conjunto de la literatura de la lengua.

En la otra mano, sin embargo, hay una postura que circula cada vez más en boca de algunos escritores españoles y en las páginas físicas y digitales de algunos medios –y que ha expresado con absoluta nitidez Alberto Olmos–, según la cual no hay escritor español que se haya consagrado después de Antonio Muñoz Molina: «Ni la generación de los sesenta (salvo Cercas) ni la nuestra (salvo quizá Neuman) han conseguido asaltar siquiera la primera muralla del trono de Marías o Muñoz Molina, que son los únicos que conocen la gloria literaria», declaraba en una

entrevista. También según Olmos, el sistema editorial español sufre de un papanatismo que lo lleva a considerar mejor lo de fuera que lo español: «En los suplementos tiene cabida mucho antes un autor bosnio que uno de Hospitalet de Llobregat –afirma– y cualquier cosa que suene de lejos a autor joven que quizá pueda convertirse en un gran autor es despreciado y silenciado de inmediato. Lo mismo puede decirse con las páginas de Cultura de los periódicos: no hay apenas sitio para un autor español si no lo ha publicado un gran grupo editorial».

Esta visión parece chocar con la que ofrecíamos al principio de este artículo, aunque bien acotado por ese «si no lo ha publicado un gran grupo editorial». Sin embargo, resulta evidente que, en el caso de las promociones y atenciones críticas obtenidas por aquellos autores hispanoamericanos y estos autores españoles de más o menos la misma generación, y que publican en los mismos sellos españoles, se aprecia cierto agravio comparativo. El propio Alberto Olmos, Marta Sanz, Sara Mesa, Milena Busquets, Sergio del Molino, Elvira Navarro, Manuel Vilas, Gonzalo Torné, Luisgé Martín, Ernesto Pérez Zúñiga, Ricardo Menéndez Salmón, Jon Bilbao, Eloy Tizón, Javier Moreno, Blanca Riestra, Juana Salabert, Ignacio del Valle, Andrés Ibáñez..., ¿no obtienen del medio literario español algo más que los hispanoamericanos antes citados? No todos los españoles mencionados han obtenido el mismo nivel de promoción, pero, tal vez, no siempre la literatura de la mayoría de estos españoles y la mayoría de aquellos hispanoamericanos debiera merecer unas promociones y unas atenciones críticas comparativamente disímiles, al menos si atendemos únicamente al criterio de calidad literaria. La lejanía de unos autores y la proximidad de otros influye como antes no; y con los hispanoamericanos residentes en España también sucede.

Quizás en las antípodas de lo postulado por Alberto Olmos se encuentran unas recientes declaraciones de Patricio Pron: «Gran Bretaña, Alemania y Francia son países que presentan una historia más larga de inmigración y, por consiguiente, tienen una literatura cuyo principal impulso proviene de escritores de otras procedencias; por el contrario, España e Italia están impermeabilizadas, y su literatura es, en mayor o menor medida, lo que siempre ha sido: masculina, blanca, de clase media-alta, nacionalista y algo provinciana». Pron observa el problema, pues, como nacionalismo, y lo expresado por Olmos se encuentra en la línea de una defensa nacionalista del escritor español frente al extranjero. La queja de Olmos puede tener sentido en cuanto

que podría ser cierto que los grandes grupos privilegian mucho la publicación de autores internacionales frente a un número menor de españoles, y hay relativamente pocas editoriales independientes que publiquen mayoritariamente a escritores españoles, obtienen mayor consideración las que publican traducciones de otras lenguas. Pero tal vez el asunto se pueda considerar aún de otro modo: el «problema» podría encontrarse en la propia literatura española, una literatura que, por lo general, se hace de sí misma para sí misma; una literatura que no tiene adónde ir, que no se dirige a ningún *afuera*, sino, siempre, hacia un adentro. El provincianismo sobrevuela nuestra literatura, no sólo por no contar con escritores de otras nacionalidades (lo cual no sería del todo cierto, ya que hay un altísimo número de autores hispanoamericanos residentes, como el propio Pron), sino porque tenemos la suerte y la desgracia de dirigirnos a un mercado editorial de consumidores que son exactamente como nosotros mismos. Endogamia o también, posiblemente, el riesgo de la soberbia de creernos centro y medida. Sea que en el «pecado» de constituir un centro editorial podríamos estar llevando la «penitencia» de una literatura más ensimismada.

Si esto es así, contemplarlo podría ofrecernos la posibilidad de redención y búsqueda de salidas para la literatura de cada cual.



# Los muros de la traducción

*Por* Walter Cassara

Ciertamente, los motivos de popularidad de un poeta nunca quedan del todo claros, ni mucho menos quedan argumentados; raras veces suelen estar en vínculo directo con el prestigio que el poeta pudo haber obtenido entre pares, lectores y críticos, o con los méritos de su labor, que siempre se ha mirado como algo elitista, jeroglífico –aun dentro del marco institucional de la literatura–, y a nivel social resulta prácticamente invisible, e incluso contraria a toda enunciación colectiva, por más que su materia prima –las palabras– sea la más pródiga y común de todas. Me refiero, claro está, al poeta lírico, el rapsoda épico, de existir todavía, ya sería otro asunto. No obstante, también es cierto que la popularidad en general, como pura apariencia cosificada que es, no precisa de ninguna obra ni de ningún mérito, no necesita razones, sino disculpas; no demanda un individuo, sino un disfraz, puesto que en ella no se encarna sino un viejo espejismo, aquel inasible fetiche de la fortuna, cuyo verdadero rostro (casi podemos adivinarlo) es nuestra mediocridad.

Durante el transcurso del siglo xx, pocos escritores alcanzaron en vida la repercusión que llegó a tener Robert Frost en el ámbito de la cultura norteamericana; sus libros y su personaje público parecen haberse abierto camino por sí solos (y, a veces, por separado), al margen de los habituales derroteros académicos y de las *coteries* vanguardistas, llegando a calar hondo en la sensibilidad de auditorios poco o nada entendidos, de un modo que ni siquiera Carl Sandburg, por la misma época (y con una poesía mucho más accesible), lo consiguió hacer. Si bien sus dos primeros libros, *A Boy's Will* (1913) y *North of Boston* (1914), se dieron a conocer en Londres, algo tardíamente, cuando el autor frisaba los cuarenta años, el acoso laudatorio y la flema patriótica –tan consustanciales, por lo demás, a la psicología estética de los norteamericanos– se encapricharon muy pronto con su delicada estampa virgiliana, de colono pintoresco de Nueva Inglaterra, convirtiéndola en la efigie del bardo nacional.

Nacido en un pequeño apartamento de San Francisco, el 26 de marzo de 1874, apenas una década después del final de la guerra de Secesión, la infancia y adolescencia de Frost coincidieron con la llamada, irónicamente por Mark Twain, *Gilded Age*; es decir: la edad del enchapado en oro, aquel cuarto de siglo que va desde las postrimerías de la guerra civil hasta el 1900, en el cual Estados Unidos experimentaría un vertiginoso despegue económico, con la expansión ferroviaria y el consecuente desarrollo de las industrias; esa época en que empiezan a florecer los grandes magnates y se

consolida el mito del *self-made man*, se da forma al paradigma del tan mentado «sueño americano», que no es otra cosa que puro afán de lucro, exaltación naif del mero narcisismo burgués. En buena medida, como ya lo han advertido muchos críticos, Frost pertenece a la generación de los narradores naturalistas: Stephen Crane, Theodore Dreiser y Jack London fueron coetáneos suyos; no obstante, a diferencia de ellos, que se ocuparon básicamente de la experiencia urbana –a excepción de London– y las distintas patologías sociales que conlleva el progreso capitalista, la mirada de Frost se consagraría a retratar el mundillo agrario de las comarcas del nordeste, aquella zona geográfica (Vermont, New Hampshire, Maine, etcétera) que en el mapa se angosta y se precipita hacia el Cape Cod, y que es la que conserva una atmósfera más anglosajona y una mentalidad –según dicen– más sosegada y ancestral. Del mismo modo en que navegó por buena parte del siglo xx con un bagaje erudito que parecía concernir a otras épocas, Frost se fundió con dicha mentalidad arquetípica, que quizás no fuese del todo la suya, pues –recordemos– él provenía de la costa oeste; la estudió a conciencia, sopesando cada uno de sus matices, tal y como un músico examinaría una partitura o un sabio medievalista analizaría la hoja parroquial de un pueblo.

Hacia finales de la década de 1920, en la etapa en la cual el modernismo anglosajón había alcanzado la cúspide formal con *Ulises* y *La tierra baldía*, Frost ya era un fenómeno de audiencias y un clásico en los campus universitarios; su busto se codeaba con el de Whitman y el de Emerson; contaba en su haber con varias ediciones agotadas de sus *Selected poems* y con una primera biografía –o hagiografía– amable y devota;<sup>1</sup> había recibido, además, el primero de sus cuatro Pulitzer –luego, con una puntualidad hipnótica, le irían lloviendo toda clase de laureles y títulos honoríficos–; algunos de sus textos más célebres formaban parte de los breviarios escolares: «Acquainted with the Night», «Come In» o «The Road Not Taken», por ejemplo, junto con otros tantos que pasarían a ser amasados, con el correr de los tiempos, en el inconsciente colectivo de varias generaciones. Las nupcias del poeta con el Estado se celebraron oficialmente el 20 de enero de 1961, cuando John F. Kennedy invitó al viejo bardo demócrata a contribuir a la glorificación de su futuro Gobierno, recitando un poema durante la ceremonia de jura por el cargo de la presidencia; un gesto teatral y atávico que pretendía emular (y más bien parodiaba) la apoteosis del Imperio romano en la pluma de su más ilustre literato.

Con cierta liviandad y algo de fraterna pedantería, Robert Lowell –el otro gran Robert, el otro bardo o antibardo nacional– dijo acerca de Frost: «Fue el último de nuestros escritores que pudo ignorar honestamente las nuevas técnicas; comprendió muy bien el empleo de una maquinaria, a menudo grandiosa, que se quedaría obsoleta para siempre cinco o diez años más tarde». Sin embargo, a juzgar por la producción en lengua inglesa de la segunda mitad del siglo xx, aquella maquinaria vetusta se ha revelado bastante más innovadora y funcional, en muchos aspectos, que el complejo instrumental erudito esgrimido por algunos autores emblemáticos del modernismo. Y, paradójicamente, desmintiendo el pronóstico de Lowell, no fue sino la conformación técnica de dicha maquinaria lo que más atrajo a poetas de la talla de Brodsky, Walcott o Heaney, quienes en su día dedicaron análisis muy concienzudos a las modalidades prosódicas de nuestro autor, aparte de haberse valido pródigamente de ellas en sus propias obras. Inclusive en la narrativa de los años cincuenta y sesenta (Cheever o Carver, sin ir muy lejos), en especial en cierto comercio oblicuo con la anécdota, cierto modo de plantear el relato desde una grieta imperceptible, se puede sentir también el magisterio de Frost, cuyo universo se erige, en parte, sobre los sedimentos de ese tipo de historias medianas, idiosincráticas, elípticas, con las cuales tanto se suelen deleitar los cuentistas norteamericanos.

Dentro de un esquema de formas asaz regulares, el fraseo frostiano es muy versátil: suena por momentos a perorata neoclásica y, en otros, se aproxima al secreto fluir de la lírica –incluso, al fluir del verso libre–; cultiva a veces una polifonía vagamente dramática o eglógica, otras apenas se alza por encima de la narración y otras no pasa de un largo preámbulo coloquial. Con todo, lo asombroso es que nunca se aleja demasiado del espejo conspicuo del pentámetro yámbico y la rima consonante. El *sentence stress*, el acento prosódico o de intensidad, que es en buena medida aquello que le confiere esa particular ligereza a la versificación anglosajona, hace que las cláusulas se suelten del rígido encuadre métrico, poniendo en primer plano su entretejido sintáctico y rítmico; asimismo, subraya el carácter vernáculo, ese dejo provinciano que ninguna glosa podría reproducir, ya que es algo que se manifiesta únicamente al oído; de manera tal que el efecto que se deriva de una lectura continua bien podría cifrarse en algo así: poesía yanqui escrita en un oscuro dialecto isabelino; o también al revés: poesía isabelina escrita en un oscuro dialecto

yanqui. Lo de oscuro dialecto, por supuesto, habría que tomarlo en un sentido enteramente imaginario, como un correlato de la captación íntima que todo poeta tiene de los hábitos prosódicos de la propia lengua; una captación que, en el caso que nos ocupa, resulta medular y taxativa y que parecería adquirir, en cierto modo, las extrañas cualidades de un precipitado denso y fluido, natural y artero a la vez, entre la elocuencia más repujada y el silencio más prístino.

Indudablemente, los problemas de precipitar dicha sustancia idiomática en otra son múltiples, enormes e insalvables la mayoría de las veces, no sólo en razón de la química inversa, las muchas desemejanzas que separan la volátil composición del inglés de la contextura más bien rocosa del castellano, sino debido, sobre todo, a que nos hallamos frente a un escritor que bucea en las napas sonoras más sutiles del lenguaje, muy enraizado en la voz viva, en las inflexiones del habla y el genio gnómico local. Luego, está, asimismo, la ironía: todo el discurso frostiano se nos aparece lúdicamente matizado por dicho factor –tan congenial, por lo demás, al temperamento de cada idioma–, que incrementa al máximo la polisemia de los textos y raras veces concede alguna indulgencia hermenéutica, dificultando, por tanto, un punto de vista adecuado para el buen desempeño del traductor. Ya sólo el título del célebre «Mending Wall», por ejemplo, nos pone en un aprieto: tres sílabas, dos palabritas yuxtapuestas, embutidas como dentro de un sándwich, que se dicen en apenas un suspiro. ¿Cómo habría que transmutar esto en algo que suene bien, algo que resulte igual de mitigado, algo que no se quiebre bajo el peso abrumador de la paráfrasis? En pos de evitar cualquier viso de interferencia, los manuales recomendarían sustituir, en este caso, al siempre escurridizo –y abusivo, para el castellano– gerundio inglés en *mending* por un sustantivo abstracto: «reparación»; luego, sugerirían añadir un artículo, pero ¿de qué clase, definido o indefinido? Lo correcto sería poner *el* muro, aunque ¿no podría también entrar perfectamente el indefinido, *un*? Con lo cual, la muy accesible frase que encabeza el poema viene a quedar en «Reparación del muro», siete sílabas clamorosas e impersonales: un repiqueteo de platillos y violín que a gatas consigue atrapar el destello semántico aproximado que se proyecta en la locución original; vale decir, el concepto pudo haberse salvado, aunque la singularidad del objeto que contiene la imagen se ha reducido a una entelequia; allí donde el inglés *dice*, el castellano se ve exigido a *parafrasear*; allí donde el primero cualifica el objeto, el segundo

lo descualifica –y viceversa–. Es un problema insoluble, o que bien admite todas las soluciones y ninguna. La cosa empeora cuando, a sabiendas, al gran surtido de traducciones literarias que uno puede pispear por ahí –aun muchas de poesía– se le ve enseguida que está hecho sin ningún ángel o arte, de cara al mercado, suscribiendo dudosas argucias lingüísticas, convenidas *ad hoc* para una legibilidad estándar, lo cual no contribuye, precisamente, a cobijar la singularidad del objeto. Un buen traductor debería trabajar, lo mismo que un buen escritor, tanto o más con el oído que con el mataburros y el cuadernillo de gramática, pero eso raras veces ocurre en los hechos, porque el oído –el oído interno, claro–, al parecer, es obstinadamente monolingüe.

Como tantos otros textos de Frost, «Mending Wall» es una pieza perfecta, antológica, que exige al traductor que ponga en juego todo su bagaje estético; uno podría pasarse la vida entera tratando de encontrarle un paralelo digno en la propia lengua sin arribar a resultados más que provisionales; su música memorable y discreta se perderá, con un golpe de fortuna, en una misa de réquiem. El poema gira en torno a un adagio popular, que funciona como línea generatriz: «buenos vallados hacen buenos vecinos» (*good fences make good neighbours*); es la circunvalación crítica, la sátira más o menos solapada de dicho proverbio. Dos granjeros se reúnen cada año para volver a levantar el cerco de piedra que separa sus respectivas parcelas, derruido por los rigores del invierno; uno de ellos –el locutor– comienza a preguntar al otro por el verdadero significado de dicha rutina, ya que ninguno de los dos tiene hacienda alguna que guardar, sólo unos cuantos árboles, y «mis manzanos –arguye, con ironía– no se cruzarán al otro lado para devorarse los conos de sus pinos», a lo cual el otro responde instintivamente, remachando sobre el refrán: «Buenos vallados hacen buenos vecinos»; pero esto es apenas el esqueleto narrativo del poema, lo admirable no descansa en la anécdota, sino en el juego especular y ambiguo, la holgura de la perspectiva con la que el sujeto enunciador entra y sale de la mentalidad gnómica, solapándose en sus lugares comunes al mismo tiempo que los azuza y contradice; lo ubicuo de la perspectiva posibilita, además, que en los versos el tono se modifique constantemente (para Frost, la entonación era el *pāli* de la poesía) y logra que el molde métrico –el doble pie del yambo– se disuelva en el trasfondo melódico del elemento coloquial, bajo el acopio de inflexiones y el esplendor de los detalles.

Considérese la economía prosódica del primer verso, con sus dos tiempos bien marcados: 1) «Something there is» y 2) «That doesn't love a wall», cualquier intento de trasplante, aun el más literal y anodino, el que podría arrojar cualquier programa informático («Hay algo que no ama a un muro...»), conlleva la inevitable mutilación de la materia sonora –y, por tanto, el naufragio del enunciado entero–, aunque en el número de palabras y en la fisonomía sintáctica ambas frases mantengan ciertas concordancias aleatorias. El traductor automático, obviamente, se maneja de una manera tosca, estadística, arbitraria, homologando un término con otro, sin conocer el complejo sistema de reglas y transformaciones que se trama en el interior de cada lengua –y, a su vez, en el interior de todo discurso–, que es el modo habitual en que se desempeña un traductor de carne y hueso. No obstante, ¿cómo discierne éste que tal o cual es el significante correcto para la reformulación del texto original, sino apelando al mismo conjunto arbitrario de equivalencias que propone el primitivo autómatas?

En la versión de Andrés Catalán, el verso antes referido se extiende hasta las trece sílabas –o doce, según se aplique o no la sinalefa entre los dos primeros verbos–, tocando los aledaños de la prosa: «Algo debe existir que no gusta de muros». El cedazo léxico que se ha utilizado aquí tal vez haya sido el justo, aunque el grano de las palabras se ha vuelto un poco grueso en la ampliación; lo mismo ocurre con la fluidez del original, que se ve como opacada por el enrarecimiento prosódico de su transferencia al castellano: «Que no gusta de muros», por ejemplo, es una construcción verbal anómala desde el punto de vista idiomático, al margen de que no termina de congeniar con el oído, que, por alguna razón, pide una sílaba más –el artículo determinado «los», cuya falta se siente como un traspié–, tanteando acaso, inconscientemente, la habitual adherencia del alejandrino. ¿Es deliberada esta artificialidad o es sólo un efecto secundario de la sobreinterpretación lingüística? El abuso de normas filológicas acaba muchas veces por estrangular la prosodia; la primera cláusula completa del poema reza: *Something there is that doesn't love a wall, / That sends the frozen-ground-swell under it, / And spills the upper boulders in the sun; / And makes gaps even two can pass abreast*; lo cual, en los términos de Catalán, vale por: «Algo debe existir que no gusta de muros, / que debajo introduce la hinchada tierra helada, / y desparrama al sol los pedruscos más altos, / y abre huecos por donde dos podrían pasar juntos». No está mal,

pero, evidentemente, no suena muy afín a la musicalidad que sobrevuela el texto de partida.

Todas las dificultades que entraña el traslado de estas pocas líneas en inglés a un castellano más o menos condigno habría que multiplicarlas por ochocientas páginas, que es lo que ocupa la poesía completa de Frost en el tomo bilingüe que acaba de publicar la editorial Linteo.<sup>2</sup> Dada la envergadura ciclópea del trabajo, que quizás debería haber requerido la confluencia de varias manos y de varias generaciones, a Andrés Catalán no le ha sobrado ánimo ni destreza para utilizar un filtro estilístico muy minucioso. En cualquier caso, se trata de una traducción a título divulgativo, que no persigue tanto el histrionismo personal del traductor, mediante el remedo prosódico o la adaptación inspirada, sino el estudio y la ampliación de horizontes de una obra en verso imprescindible (la de Robert Frost) que, por su exigente naturaleza formal, permanecía confinada dentro de los límites de la propia lengua y de la que sólo se conocían hasta ahora, en el ámbito hispanoamericano, unos pocos textos –los más acreditados–, dispersos aquí y allá, en algunas antologías de poesía norteamericana.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Gorham B. Munson, *Robert Frost. A Study in Sensibility and Good Sense*, Nueva York, George H. Doran Company, 1927.

<sup>2</sup> Robert Frost, *Poesía completa*, Ediciones Linteo. Traducción, introducción y notas de Andrés Catalán, Orense, 2017.

# Cuando Foucault conoció a Goya

*Por* Carlos M. Madrid Casado



*La familia de Carlos IV* (1800), de Francisco de Goya. © Museo del Prado

1

En *Las palabras y las cosas* (1966), Michel Foucault planteó una atrevida y afortunada interpretación en clave filosófica de *Las meninas*, de Velázquez. El filósofo francés situaba el nacimiento de la modernidad en el cuadro de *La familia de Felipe IV*. Tras inspeccionar a fondo el lienzo, concluía que el centro en torno al cual gravitaba la representación estaba fuera del mismo. Se trataba del espectador, del hombre moderno, de cada uno de nosotros. Pero Foucault tal vez quiso afinar demasiado, porque, al «democratizar» el cuadro, olvidó que estaba destinado para el goce privado de un único yo: el rey. Veamos.

2

*La familia de Felipe IV*—el nombre originario que recibió el cuadro de *Las meninas* con anterioridad a la sensibilidad romántica— fue acabado en torno a 1656. ¿Qué se ve en *Las meninas*? O, mejor dicho, ¿qué nos deja entrever Velázquez? Los reyes, reflejados conforme a las leyes de la perspectiva en el espejo,<sup>1</sup> han permanecido durante un tiempo posando ante el pintor en su estudio del Alcázar, que los retrata en presencia de la infanta Margarita, acompañada por sus damas de honor y bufones. Cuando los reyes deciden dar por terminada la sesión, todas las miradas se dirigen hacia ellos. Velázquez interrumpe su labor y Pertusato despierta al mastín español que ha de seguir a su ama. El aposentador real, abriendo la puerta del fondo en cumplimiento de sus funciones palaciegas, indica que las personas reales se disponen a cruzar el espacio representado para salir. (Algunos autores —como subraya Brown (1986, p. 259)— se inclinan por interpretar la imagen del espejo como un reflejo del lienzo que está pintando Velázquez y el movimiento de los reyes como una entrada al taller del pintor). En suma, una instantánea o fotografía casi atmosférica. La teología de la pintura, según exclamó Lucas Jordán, y con ello quiso decir que este cuadro era la obra cumbre del arte pictórico, al modo en que la teología era la primera de las ciencias.

Pero hay más. Mucho más. Cuando el espectador se posiciona delante de *Las meninas*, no puede evitar que le sobrevenga la sensación de que se encuentra justo donde están los reyes, en el proscenio, porque casi todos los personajes —desde el propio Velázquez a la infanta Margarita o la enana Maribárbola— lo miran a él.

En este punto, es interesante rescatar la lectura filosófica de *Las meninas* hecha por Foucault. En *Las palabras y las cosas*, el filósofo francés realizaba una arqueología de las ciencias humanas,

buscando desvelar la estructura o el orden de las cosas sobre el que se construye el pensamiento occidental, ese lazo oculto que une el lenguaje con el mundo. Y su descubrimiento fue que las condiciones subyacentes de verdad del discurso se han visto drásticamente modificadas en los últimos siglos. El pensamiento occidental no ha sufrido una evolución continua, sin sobresaltos, desde el Renacimiento, como tendemos a creer. Y una de las metáforas, si no la principal, de que se sirve para ilustrar esta tesis es *Las meninas*.

Foucault concluye que el objeto representado por el pintor es doblemente invisible: está fuera del cuadro y tampoco podemos verlo en el lienzo que pinta porque la tela está vuelta, del revés (como también nos es hurtada la ventana, es decir, la fuente de luz que posibilita toda la representación). Este juego de imágenes y reflejos crea en el espectador la sensación de que es él mismo el objeto de la representación, el otro:

*[Velázquez] fija un punto invisible, pero que nosotros, los espectadores, nos podemos asignar fácilmente ya que este punto somos nosotros mismos: nuestro cuerpo, nuestro rostro, nuestros ojos [...]. La mirada del pintor, dirigida más allá del cuadro al espacio que tiene enfrente, acepta tantos modelos cuantos espectadores surgen [...], en el fondo del espejo podría aparecer –debería aparecer– el rostro anónimo del que pasa (Foucault, 1968, capítulo 1, pp. 14, 18 y 28).*

Sin embargo, el centro de la representación sí aparece en el cuadro, en el espejo del fondo: son los reyes Felipe y Mariana. Ahora bien, el lugar donde domina el rey con su esposa es, para Foucault, el lugar del artista (el de Velázquez trabajando en la tela) y, simultáneamente, el del espectador. Un lugar vacío, el del rey, hoy ocupado por los visitantes del Museo del Prado y, antes, mucho antes, por el propio Velázquez, hacedor del lienzo y del artificio barroco que encapsula.

Mientras que el *Quijote*, de Cervantes, fue la obra literaria que recogió cómo los signos y las cosas habían dejado de enroscarse con las similitudes consabidas durante el Renacimiento, cómo la prosa del mundo se había vuelto indescifrable, *Las meninas*, de Velázquez, significaron la consagración de una nueva manera de representar acorde ya con la modernidad (y no se olvide que Cervantes, al igual que Velázquez, recurre al repliegue de la obra sobre sí misma, al incluir como personajes en la segunda parte de la novela a lectores que han leído la primera parte). Desde la

óptica de Foucault, *Las meninas* son el paradigma de la *episteme*, del acceso a la verdad, canonizada por el discurso científico y filosófico moderno: el objeto de estudio no se representa directamente, sino oblicuamente, mediante esos espejos que son los axiomas, las ecuaciones y las taxonomías. Con otras palabras, los modelos geométricos, mecánicos o naturales entronizados por Descartes, Newton y Linneo. Como en el cuadro de Velázquez, la realidad se duplica, confundiendo la representación con lo representado, las fórmulas matemáticas con el mundo.

Sin embargo, esta *mathesis* universal dejó un espacio en blanco, sin tocar, el del rey en *Las meninas*, porque «Este sujeto mismo –que es él mismo [Velázquez]– ha sido suprimido. Y libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación» (Foucault, 1968, p. 30).

Un vacío que fue ocupado a finales del siglo XVIII por el hombre, como sujeto gnoseológico y sujeto temático, como juez y parte de esa representación que aspiraba a ser pura, a ser una mirada sin ojos que miren, números sin matemático que los escriba. Para Foucault, el hombre sería el lugar vacío donde se sitúa quien ve *Las meninas* (una idea que recobraba sugerencias de Husserl, Heidegger y Sartre).

Pero el filósofo francés tal vez quisiera afinar demasiado, presentando con erudición y desparpajo una tesis demasiado atrevida. No del todo gratuita. Probablemente, más que el hombre serían las ciencias del hombre, la antropología y demás disciplinas afines, en cuanto *corpus* positivo, lo que constituiría la novedad, la invención reciente. Además, Foucault, por desgracia, se equivoca, pues, como dijimos, el cuadro estaba destinado para el goce privado de un único espectador: el rey. Lo que no es anecdótico (Bennassar, 2012, p. 179).

Pero ¿qué pasaría si aplicásemos la teoría de Foucault a *La familia de Carlos IV*, de Goya?

3

*La familia de Carlos IV* es una obra enigmática no sólo por el hecho de que el autor se retrate de nuevo junto a la familia real, sino por los barnices interpretativos –como dice López Vázquez (2010, p. 264)– que el paso del tiempo ha ido depositando sobre el cuadro. El principal de estos barnices es el que tiene que ver con la lectura ya tópica de que Goya no ennoblece a sus modelos, es más, los representa de forma ridícula y despreciable, sacando a la luz tanto sus imperfecciones físicas como psicológicas y

morales. La familia de Carlos IV sería, por decirlo con el viajero romántico y «negrolegionario» Théophile Gautier, como «La familia del tendero de la esquina y su mujer después de haberles tocado la lotería» (Litch, 2008). Sin embargo, tanto la hispanista norteamericana Janis Tomlinson (1993) como López Vázquez (2010) o Manuela Mena (2012) han cuestionado el supuesto componente satírico del retrato (armados, entre otras razones, con el argumento de que los reyes quedaron muy satisfechos y Goya no sólo no cayó en desgracia, sino que vio coronada su carrera áulica).

Estamos, al igual que en *Las meninas*, ante un «retrato historiado», por decirlo con Palomino. En él, aparte de Goya y los reyes Carlos y María Luisa, aparecen el primogénito, el futuro Fernando VII, acompañado de su hipotética esposa, con la cabeza vuelta; el resto de hijos de los reyes, Carlos María Isidro, Francisco de Paula, María Luisa Josefina –acompañada de su esposo, Luis de Parma, y de su hijo, Carlos Luis, en brazos–, Carlota Joaquina (supuestamente) y María Isabel; y los hermanos de Carlos IV, Antonio Pascual y María Josefa.

Hay ciertas diferencias con *Las meninas* que saltan a la vista: la pincelada suelta, casi impresionista, y la falta de profundidad en la obra de Goya difieren notablemente de la pincelada precisa y el complejo juego de perspectivas de la obra de Velázquez. Pero la semejanza es, no obstante, insoslayable. No sólo por la inclusión del propio artista en el cuadro, sino porque la reina parece imitar la postura de la pequeña infanta Margarita. Lo que se ha interpretado como una burla de la proveya edad de María Luisa de Parma (de esta manera, Goya estaría haciéndose eco de los rumores que corrían en la Corte contra la reina, al igual que en Francia habían circulado contra María Antonieta). Sin embargo, Goya representa más bien el triunfo de la fecunda María Luisa frente a los graves problemas de sucesión que rodearon a Felipe IV. Un homenaje que se ve reforzado si atendemos a uno de los cuadros traseros, que –según ha mostrado una reciente limpieza del lienzo– representa los amores de Hércules (con Ónfale), de quien descienden mitológicamente los monarcas españoles (Mena, 2012). Así pues, Goya estaría intentando transmitir una sensación de continuidad dinástica (desde Hércules, pasando por los Habsburgo, representados por Velázquez, a los Borbones), por encima de que algunos de los retratados aparezcan fantasmalmente –a veces se interpreta el retrato de la infanta Carlota Joaquina (ausente por aquel tiempo de España) como el de María Amalia, esposa del infante Antonio

Pascual y muerta dos años antes, en 1798– o carezcan de rostro –como la prometida del príncipe de Asturias–, esto es, por encima del pasado y del futuro, del transcurso del tiempo (y sin perjuicio de que la glorificación aduladora de la monarquía, presente en *La familia de Felipe V*, de Van Loo, o en *La familia de Carlos IV*, de Vicente López –pintada tan sólo un año después–, brille por su ausencia). En este sentido, más que ante un retrato de grupo, estaríamos ante un grupo de retratos que narra una historia con moraleja.

Ahora bien, si Goya se inspira en Velázquez, ¿por qué omite el espejo?, ¿por despiste? ¿O, dada su importancia en la representación, lo hace deliberadamente? Y, en este caso, ¿dónde está? Supongamos –como hacen Glendinning (2005) y Licht (2008)– que el pintor aragonés, en vez de eliminarlo, hubiera decidido cambiarlo de sitio: ponerlo delante de los modelos para que éstos juzgaran su postura (lo que era costumbre bastante extendida en los talleres de pintura) y, de paso, él pudiera pintarlos y pintarse, a pesar de estar detrás de ellos. El espejo ya no estaría, como en la composición de Velázquez, en la pared del fondo, sino –atención– en el proscenio, junto a los espectadores, junto a nosotros. Sería un auténtico «espejo de príncipes» (un género literario de gran tradición en España, donde se ofrecía un retrato ideal del gobernante). Así, López Vázquez (2010) conjetura que Goya retrata a la familia real contemplándose en un espejo, para conocerse y comprobar si tiene algo que enmendar. Dicho de otro modo: mientras que lo que Velázquez pintaba en la tela que aparece vuelta en *Las meninas* era precisamente a los reyes (reflejados en el espejo), Goya pinta directamente lo que ve en el espejo (es decir, a la familia real).

Pero queda una cuestión por resolver: ¿quién sujeta ese espejo, a la manera –por ejemplo– que el propio Goya, en su retrato primero del conde de Floridablanca, sostenía el boceto previo del cuadro para que el secretario de Estado lo viese?

4

Es en este punto donde debemos volver la mirada otra vez a la teoría de Foucault. A nuestro entender, la obra que nos ocupa encaja mucho mejor con las ideas del pensador francés. No cabe duda de que Goya se inspiró en Velázquez para la composición de esta y otras obras (como *La familia del infante don Luis*); pero, mientras que el espectador de *Las meninas* es el rey Felipe IV, el rey Carlos IV ya se encuentra encapsulado en el

interior del cuadro del pintor aragonés, con lo que sí que deja espacio en el proscenio al hombre moderno como espectador y, en concreto, como portador de ese espejo que le devuelve una imagen implacable a la familia real. Si en *Las meninas* las miradas de los personajes convergían en un punto focal (donde estaría el rey), en *La familia de Carlos IV* los personajes miran hacia la exterioridad del cuadro de forma descoordinada, como si cada uno mirase, desde su posición, directamente hacia delante, a ese gran espejo sujetado por el hombre moderno gracias al cual Goya puede pintarlos, aunque, al mismo tiempo, refleja un espejismo *caprichoso*: el de la permanencia del Antiguo Régimen.

Porque ¿quién es ese hombre moderno? Pues el hombre resultante de la Revolución francesa, es decir, el ciudadano del nuevo Estado nación, que no es súbdito del rey. No en vano, este cuadro antijacobino fue proyectado por Godoy ante la inminente llegada del embajador francés, Luciano Bonaparte, en 1800, a fin de mostrar al representante de la República Francesa que los Borbones españoles eran los supervivientes de la guillotina...

En esta línea, para la investigadora norteamericana Janis Tomlinson:

*Los mecenas de Goya deciden que se les represente como la moderna monarquía Borbón que ha soportado la revolución para presentarse en toda su gloria contemporánea [...]. El hecho de que Goya recurriera a la iconografía de los Habsburgo y la consecuente invocación de una época anterior de ideas no corrompidas por la Ilustración ni las revoluciones se interpretó de forma más positiva, como confirmación de la permanencia de la tradición monárquica española frente a una crisis efímera (1993, pp. 95-97).*

*La familia de Carlos IV* pertenece a la serie de retratos reales iniciada por Goya en vísperas del Consulado de Napoleón, que, en un principio, prometía una pacificación de la tumultuosa década pasada. Pero el genial pintor español, como hijo de su tiempo que era, estaba intuyendo y aventando la crisis que se avecinaba del viejo Estado-reino.

De hecho, Goya nos legó algunos magníficos retratos del «hombre nuevo» surgido al calor de 1789, como el que realizó a Ferdinand Guillemardet, el embajador de la joven república vecina en 1798. O, sin ir más lejos, el *Capricho 1*, su autorretrato de perfil, donde Goya, curiosamente, no se representa como pintor o artista, sino como ciudadano de su época, vestido con ropa de calle y sombrero de copa. Lo más llamativo es que el sombrero

de copa no sólo era un modo extraordinariamente moderno de cubrirse la cabeza, sino una expresión de pensamiento liberal o incluso revolucionario. Derivado del sombrero de los puritanos, el de copa hizo furor en los nuevos Estados Unidos y, de ahí, fue reimportado a la vieja Europa, donde la burguesía y el estado llano se lo pusieron ya durante la apertura de la Asamblea Nacional Francesa en 1789 (Jacobs, 2011, pp. 32-34). Se cuenta la historia de que un sombrerero inglés levantó tal expectación al pasear con él por las calles de Londres en 1797 que terminó arrestado por alteración del orden público. Goya representaría a alguno más de estos nuevos hombres ataviado con este complemento, signo de los nuevos tiempos: es el caso del retrato del burgués Bartolomé Sureda y Miserol (entre 1804 y 1806) o del personaje que aparece en su dibujo del Álbum C, titulado «Divina Libertad» (entre 1814 y 1823). Un sombrero de copa que terminaría rodando por el suelo, como se muestra en *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga*, de Antonio Gisbert (1888), cuando los liberales españoles, remedando a los jacobinos franceses, intentasen hacerse con el poder real.

Por otro lado, no deja de ser interesante subrayar que el retrato de la familia de Carlos IV de Goya es contemporáneo del retrato de *Napoleón cruzando los Alpes*, de David: mientras que Goya mira hacia atrás y pinta el paulatino derrumbe del Antiguo Régimen, David mira hacia delante y pinta el nacimiento del Nuevo Régimen. ¿Acaso el hombre moderno *par excellence* no era Napoleón, «el espíritu del mundo a caballo», como dijera Hegel? (Un Napoleón que, en un grabado anónimo realizado en 1808, sueña, a la manera del protagonista del *Capricho 43* de Goya, sus derrotas en Rusia y España).

5

Pero hay algo más: el propio Foucault reflexionó sobre la modernidad de Goya, en paralelo con la del marqués de Sade, en *Locura y civilización* (1960), y señaló que fue pionero en desvelar la oscuridad humana, en volver la mirada hacia regiones inexploradas, hacia el mundo de la noche y de la locura. No todo lo real era racional, también lo monstruoso formaba parte sustancial del hombre. Goya pone en primer plano, sin clara intención moralizante, la cara oculta del Siglo de las Luces (y, a diferencia de David, se resiste a pintar los héroes e ideales que entraban con la nueva época histórica, corrigiendo el eventual optimismo de herencia ilustrada).

Antes de Foucault, Eugenio D'Ors interpretó el *Capricho 43* y, en general, la obra goyesca en su libro *El arte de Goya* (publicado originalmente en francés en 1928) como «una ley de programa para todo el romanticismo», «una declaración de los derechos de la locura»; porque todo es natural, tanto los silogismos de la vigilia como los monstruos del sueño (Jacobs, 2011, p. 204). Con su interés por la locura, en relación con la fantasía y los locos, Goya rehabilita o legitima estéticamente este estado. Por su parte, Foucault se centró en analizar *Corral de locos*, los *Disparates* y las *Pinturas negras* en su historia de la locura, advirtiendo que, mientras que los locos pintados por el Bosco o Brueghel se destacaban sobre un paisaje, los locos de Goya carecen del mismo, están prácticamente solos. «A través de Goya y de Sade, el mundo occidental ha adquirido la posibilidad de ir más allá de la razón con la violencia, y de volver a encontrar la experiencia trágica por encima de las promesas de la dialéctica. Después de Sade y Goya, y desde entonces, la sinrazón pertenece a lo que hay de decisivo, para el mundo moderno, en toda obra» (Foucault, 1993, p. 148). Un mundo moderno al que Goya abrió la puerta y que acaso podemos visualizar en una obra del artista alemán Peter Lörincz (nacido en 1938), que traslada e inserta la obra goyesca en la convulsa modernidad: *El pasaje de Goya*.

Aunque afirmar, como hace algún crítico, que Goya anticipa la dialéctica de la Ilustración, en el sentido que proponen Adorno, Horkheimer y la escuela de Fráncfort, es un anacronismo (Jacobs, 2011, p. 56), no es insospechado que el pintor, seguramente, fuera consciente de las contradicciones que surgían en la realización de las ideas ilustradas, que el mundo de la noche –el de los monstruos, las asnerías o las brujas– importaba tanto o más que el mundo del día. Los óleos, grabados y dibujos de Goya representan –aun siendo temáticamente distantes y con un pie en la tradición barroca hispana, la de la sátira grotesca– nuestro mundo, la modernidad (por decirlo con el rótulo que haría clásico Baudelaire), la actitud que ante él tomamos, los valores y contravalores que exhibimos y en que nos fundamentamos. En esta coyuntura, Goya sería, más que un pintor ilustrado, un pintor moderno y *La familia de Carlos IV*, el primer escalón de esa empinada escalera por la que rodaría el siglo XIX.

## NOTAS

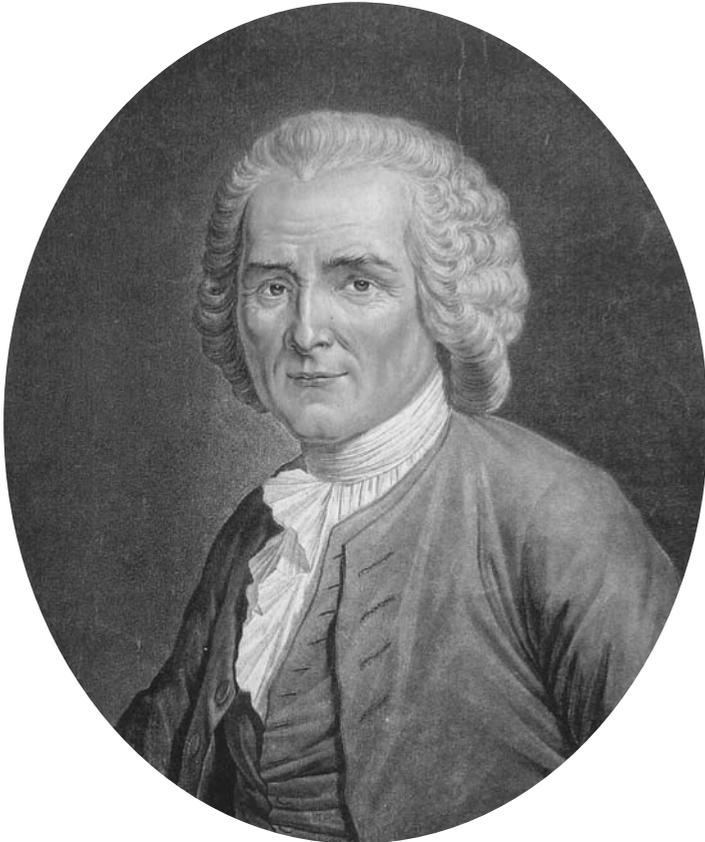
<sup>1</sup> Un recurso pictórico del que Velázquez también se sirve en *La Venus del espejo* y que pudo tomar prestado del *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*, de Jan van Eyck.

## BIBLIOGRAFÍA

- Baticle, Jeannine (2004): *Goya*, ABC, Madrid.
- Bennassar, Bartolomé (2012): *Velázquez, vida*, Cátedra, Madrid.
- Bozal, Valeriano (1994a): *Goya y el gusto moderno*, Alianza Editorial, Madrid.
- (1994b): *Goya*, Alianza Editorial, Madrid.
- Brown, Jonathan (1986): *Velázquez, pintor y cortesano*, Alianza Editorial, Madrid.
- Foucault, Michel (1968): *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- (1993): *Historia de la locura, III*, Fondo de Cultura Económica, Bogotá.
- Glendinning, Nigel (2005): *Francisco de Goya*, Arlanza, Madrid.
- Jacobs, Helmut C. (2011): *El sueño de la razón*, Vervuert /Iberoamericana, Madrid.
- Licht, Fred (2008): voz «Familia de Carlos IV, La», en *Enciclopedia del Museo del Prado*, 2008.
- López Vázquez, José Manuel B. (2010): «*La familia de Carlos IV* de Goya: una interpretación desde la emblemática», *BSAA Arte*, lxxvi, pp. 263-286.
- Madrid Casado, Carlos M. (2015a): «Goya, ¿espíritu de la Ilustración?», *El Catoblepas*, 163, p. 3.
- (2015b): «Goya y la ciencia ilustrada», *El Catoblepas*, 166, p. 8.
- (2017): «Velázquez y el origen de la modernidad filosófica», *Laocoonte*, 4, pp. 171-181.
- Matilla, José Manuel y Mena Marqués, Manuela B., dirs. (2012): *Goya. Luces y sombras*, Museo Nacional del Prado, Madrid.
- Ortega y Gasset, José (2006): *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Alianza Editorial, Madrid.
- Soubeyroux, Jacques (2014): *Goya político*, Foro para el Estudio de la Historia Militar de España, Madrid.
- Tomlinson, Janis A. (1993): *Goya en el crepúsculo del Siglo de las Luces*, Cátedra, Madrid.

# ***El Rousseau*** **de Lemaître**

*Por* José Manuel Corredoira Viñuela



*Retrato de Jean-Jacques Rousseau (1791), de Angélique Briceau*

«J'ai vécu sans nul pensement,  
Me laissant aller doucement  
À la bonne loi naturelle».

RÉGNIER

Durante mi trabajosa ociosidad (*desidiosa occupatio*), he leído las diez conferencias sobre Rousseau de Jules Lemaître (París, Calmann-Lévy, 1907). El crítico galicano declara en el prólogo al lector su intento de no escribir una «biografía crítica» sobre el ginebrino. Se trata, en efecto, de un libro impresionista, en el que se propone «sobre todo estudiar en él al padre de alguno de los más graves errores de los siglos XVIII y XIX». Añadimos: del XX y del XXI. Los libros de John Zerzan (*Elements of Refusal, Future Primitive*; véase el antólogo de Gustavo Bueno al libro de Zerzan *Malestar en el tiempo* [Ikusager, Vitoria, 2001, pp. 19-45], con el título de «La nostalgia de la barbarie como antiglobalización») sólo pueden entenderse tras una lectura candorosa de Rousseau. Para Lemaître, el filósofo suizo fue un pecador, un tolo (del griego *θολός*, «turbado, sin juicio») probado, un desdichado vagamundo y holgazán (su familia tenía fama de aventurera: el padre, maestro de danza y relojero, trabajó de engibacaire en el serrallo de Constantinopla).

Rousseau (el retratista de la naturaleza, el historiador del corazón humano; véase Ronald Grimsley, *The Philosophy of Rousseau*, Oxford, Oxford University Press, 1973, p. 158) es el más «subjetivo» de todos los escritores (un truhán: a los veintiocho años, en casa del señor de Mably, apandaré un moyo de vino; ¡un capigorrón!). *Las confesiones* de Rousseau («El más vigoroso testimonio acerca del orgullo enfermizo –porque Rousseau es, ante todo, un enfermo mental, viene a decir Lemaître– y delirante que constituía casi todo su fondo») inauguran el Romanticismo en literatura: ¡la ostentación del individuo!, una erupción mórbida. Según Lemaître, esas páginas contienen también ¡«algo de confesión religiosa»! Rousseau no escatima sus males: «Nací inválido y enfermo [¿de yoísmo?]... casi moribundo» (siempre padeció cólicos nefríticos, anginas, hernias –a partir de los cuarenta y cinco–, retención de orina, arteriosclerosis). ¡He ahí su desgracia! Para Lemaître, su neurastenia sería la causante de los pequeños hurtos a los que se entrega en la niñez y muchachez, «así como ciertos actos de impudicia (*thrásos*) y charlatanería»; por ejemplo, cuando en Lausana decide interpretar un concierto de pianoforte sin saber ni una sola nota de música. Gracias a las *Démêlés du comte de Montaigu, ambassadeur à Veni-*

*se, et de son secrétaire J. J. Rousseau* (París, Plon, Nourrit, 1904), escritas por un pariente, sabemos que nuestro hombre practicó abiertamente el contrabando. La neurastenia lo vuelve «simulador» (mentirero) y «cleptómano»...

Pasa de presto Lemaître a hablar de la vida sentimental del filósofo. Su sensibilidad parece despertar en un contexto sadomasoquista, en cuanto la señorita Lambercier (una joven de treinta años) le propina una azotaina en el culo con una vara de enebro. Su infancia (*atas infirma*) y adolescencia sólo pueden recibir el calificativo de «viciosas»: los juegos sexuales con la señorichuela Goton, «sus maneras detestables, sus extravagancias exhibicionistas en Turín, en las avenidas sombrosas y cerca del pozo donde las jóvenes iban a buscar agua». Con todo, «corrompido y de una depravación enfermiza, conserva hasta los veintidós años lo que llamaré –observa Lemaître– su inocencia»: ¡la virginidad, critiquillo! (Los repulgos de Lemaître recuerdan a tiempos al padre Astete). ¿Por qué? Según el francés, «por una timidez que evidencia su estado patológico». ¿Cuál? No lo sabemos. Ante el espectáculo de su vagancia, un día recibe este consejo del padre Castel, agapito de la Compañía de Jesús: «Me da guerra, Juan Jacobo, ver cómo os consumís de este modo, sin hacer nada de provecho. A causa de que los sapientes y los músicos no cantan al unísono con vos, cambiad de tonalidad y ved a las mujeres. Tal vez logréis más éxito por ese lado». No tiene que hacérselo bisar cuando ya se ha arrojado en brazos de la *salonnière madame* Dupin. ¡Hay en Rousseau una especie de Julián Sorel sin voluntad!

Rousseau conoce a Thérèse (a partir de ahora, Teresa), joven lencera de veintidós a veintitrés años, en una pensión de la calle de los Cordeleros. Comenta Lemaître que la generalidad de los críticos e historiadores lamentan ese encuentro y consideran la relación indigna del estro ginebrino. Al decir de algunos, Teresa debió de ser bastante bonita. Escribe Juan Jacobo: «Él [Diderot, con el que siempre rivalizó] tenía una Nanette, como yo tenía una Teresa; era una semejanza más entre nosotros. Pero la diferencia estaba en que mi Teresa, tan bien de figura como su Nanette, era de humor dulce y riente carácter [...], en cuanto que la suya era una pescadera regañona...». En 1774, un marsellés llamado Eymar, de paso por Lutecia, nos deja este retrato de la señora Rousseau: «Estaba bien lejos de asemejarse al retrato espantoso que un poeta célebre hizo de ella en sus sátiras [se refiere a Voltaire y su *La Guerre Civile de Genève*]; no la hallé joven ni hermosa [Teresa frisaba en los cincuenta], lejos de ello; pero la hallé

buena, culta, vestida con propiedad en su sencillez y con todo el aspecto de una buena ama de casa». Según Lemaître, Rousseau buscaba en la «modistilla, ignorante y de espíritu simplicísimo», tanto una compañera como una fámula y una sirvienta:

*Quise ante todas cosas –confiesa Rousseau– formar su espíritu [¡válate san Dios!]; trabajo perdido [...]. Su espíritu es lo que hizo naturaleza; la cultura y los cuidados no prenden allí. No me ruborizo de confesar que ella jamás supo leer bien, mas que escribiese pasablemente [...]. Jamás pudo seguir el orden de los doce meses del año y no conoce una sola cifra [¿cómo podía ser, entonces, mujer de su casa?], pese a todo el celo que puse en mostrárselas. No sabe contar el dinero, ni el precio de ninguna cosa. La palabra que le viene al hablar es a menudo la opuesta de aquella que quería decir. Antes, yo había hecho un diccionario de sus frases para divertir a la señora de Luxemburgo, y sus quid pro quo se han hecho célebres en las sociedades que he frecuentado.*

Rousseau necesitaba, además, una enfermera, alguien que fuera de extracción social más llana que él, puesto que no fuese, precisamente, un aristócrata, y, sobre todo, descuidada y «estúpida». El caso es que nunca se casará con Teresa: «No me convenía contraer un compromiso eterno y jamás se me probará que ningún deber me constreñía a hacerlo». No en tanto, la ama. La ama *sin amor*. O para decirlo mejor: la ama con amor de concupiscencia, no con amor de benevolencia. Veamos lo que escribe en *Las confesiones*: «¿Qué pensará el lector cuando yo le diga que, desde el primero momento en que la vi hasta el día presente, jamás sentí la menor chispa de amor por ella, que jamás tuve más deseos de poseerla que a la señora de Warens [su protectora], y que las necesidades de los sentidos que satisface a su lado fueron para mí únicamente las del sexo, sin tener nada que ver con lo que se refería al individuo?». Más claro, *acqua (di lavazas)*. Ya podrá decir más adelante: «El corazón de mi Teresa [¿mujer tan cumplida?] era el de un ángel» o «Me esperaba el único consuelo verdadero que el cielo me haya hecho disfrutar en mi laceria y lo único que me la volvió soportable». Podrá ensalzar en veinte o treinta pasajes de sus confesiones la virtud y fidelidad sin tacha de su Teresa, su carácter puro y sin malicia... ¡Vítor la ronca! De nada sirve cuando agrega en una nota escrita en 1768: «Teresa es, a la verdad, muchito más obtusa y más fácil de engañar de lo que yo creía». Y en otro lugar: «Pero esta persona tan obtusa y, si se quiere, tan estúpida es de excelente consejo en las ocasiones di-

ficiles...». Sin duda, Rousseau no amaba a Teresa. La quería, sí, como se quiere a un caballo percherón que nos ha brindado algún servicio. (Entre las determinaciones «ontológicas» del hombre Rousseau encontramos –es una suposición– el estar enamorado de Teresa. De ser así, Teresa estaría incluida con necesidad en la «realidad íntegra» del hombre Rousseau. Es así que Teresa no forma parte de esa integridad, luego Rousseau no estaba enamorado de Teresa).

En 1770, el príncipe de Ligne visita a la pareja en París: «Su villana mujer o sirvienta –dice– nos interrumpía tales veces con raras preguntas que hacía sobre su ropa o sobre la sopa: él le respondía con dulzura y habría ennoblecido un trozo de *fromage* (*fistulosus caseus*) si hubiese hablado de él». De todo eso hay que concluir, advierte Lemaître, «que Teresa era una bestia asaz de buena». Repugnante. A partir de 1755, Rousseau ya sólo tratará a Teresa «como una hermana». Bien como un lacayo, un picamuer-tos, una sierva y una esclava, Teresa seguirá a su hombre en Suiza, Inglaterra, en Trye, en Bourgoin, en Monquin, Ermenonville... Les une treinta y tres años de convivencia. Pero también los cinco hijos que, supuestamente, tuvieron y que fueron arrojados a la inclusa sin mayores contemplaciones. Es un episodio oscuro y pizmiento. No tenemos la completa seguridad de que no fuese una invención del nada ingenioso Rousseau. Si bien él mismo da testimonio del hecho en sus libros. Se barajan diversas hipótesis: Rousseau, enfermo e impotente, se habría inventado el nacimiento de su prole para despejar dudas sobre su virilidad, prefería «parecer abominable antes que ser sospechado de una de las desgracias más mortificantes para el orgullo masculino». Según otro testimonio (el de la señora Macdonald), Teresa habría fingido estar encinta en cinco ocasiones... ¡y Rousseau se lo habría creído! (como dijo Voltaire, parodiando el inmaterialismo de Berkeley, cuando un hombre fecunda a una mujer, sólo se trata de una idea alojándose en el interior de otra idea, de resultas de lo cual nace una tercera idea). Victor Cherbuliez riza el rizo: Teresa habría tenido los cinco hijos, los habría enviado a la inclusa, pero ninguna de las criaturas... ¡sería de Rousseau! (¿Cómo pudo hablar el ginebrino, entonces, de su «fidelidad sin tacha»? ). Rousseau alega diversos achaques (todos espurios, vaya por delante) para deshacerse de sus hijos: su pobreza (falsa, a la que nacieron los primeros, ganaba en la casa de la señora Dupin mil francos); el no querer deshonorar a Teresa (dado que no estaban casados; ¡ridículo!); que no habría podido alimentar a sus hijos sin volverse un

bergante (ya lo era en grado superlativo); que se vive bien en la inclusa y que sus hijos serían más felices que sus padres (escribe en el libro IX de *Las confesiones*: «Temblé de entregarlos a una familia tan mal criada, para ser peor instruidos aún. Los riesgos de la educación de los expósitos eran mucho menores». Grotesco y abominable). Otra razón: ¡creyó obrar como ciudadano de la república de Platón! (¿No estaba loco de trabar, según la nosología moderna?). En 1776, dos años antes de su muerte, escribe en la *Neuvième Réverie*: «La madre los habría mimado; su familia [sobre todo, la suegra Levasseur] habría hecho de ellos unos monstruos... Me estremezco de pensarlo; lo que Mahoma hizo con Said no es nada a par de lo que habrían hecho con ellos a mi respecto». En otra parte dice: «He abandonado a mis hijos, pero no he podido ser mal padre, porque soy hombre preñado de sensibilidad» («Psicología de vodevil», según Lemaître. Garrulería, a secas).

¡Silencio ante Juan Jacobo!, escribe «musié» Bigod. Abandonó a sus hijos, pero prohijó al pueblo (Victor Hugo). Es cierto, si bien muchos amigos suyos pasaron por la guillotina merced a sus escritos: Malesherbes, André Chénier, Lavoisier... Rousseau es un representante del cretinismo político, educativo (*Emilio*), etcétera. Matiza Bigod:

*Hombre, gracias a sus escritos, es mucho decir: Malesherbes, por ejemplo, tuvo un motivo tan sumamente concreto como haber sido el abogado defensor del rey ante la Convención y, de pasada, se llevó con él en la misma carreta a su hija y a su joven yerno, el señor de Chateaubriand, hermano mayor del famoso [«Cuando más sonado, más mocosos»] vizconde, refugiado en Inglaterra. Tocante a los demás, no es menester que leyeran a Rousseau (pero que lo habían leído, mero está, como todo el mundo); les bastaba con ser tibiamente realistas.*

Sin duda. No obstante, el breviario del jacobinismo sigue siendo *El contrato social* (Carlyle: «Hubo una vez un hombre llamado Rousseau que escribió un libro que no contenía más que ideas. La segunda edición fue encuadernada con la piel de los que se rieron de la primera»). Rousseau fue el dios de la revolución. «La jerigonza revolucionaria es la lengua de Rousseau mal hablada», escribe Lemaître. Se le rinde culto, etcétera. Rousseau es, «para los parvos y los canallas de aquel tiempo, el salvador, el redentor de la humanidad...». «He escuchado a Marat en 1788 –escribe Mallet du Pan– leer *El contrato social* en los paseaderos públicos, con aplauso de

un auditorio entusiasta»... Es paladino que los orígenes intelectuales de la Revolución francesa hay que buscarlos antes de Rousseau (en Descartes y compañía), pero su pensamiento fue más determinante que el de sus colegas *philosophes*. Como dice Albert Soboul en su *Précis d'Histoire de la Révolution Française* («Introducción», I, p. 3), Rousseau, que había salido del pueblo («alma plebeya», lo llama), expresa en *El contrato social* el ideal político y social de la pequeña burguesía y del artesanado. Y añade:

*Mientras Montesquieu reservaba el poder para la aristocracia y Voltaire para la alta burguesía, Rousseau manumitía a los humildes [¿de garabato?] y daba el poder a todo el pueblo. El papel que reservaba al Estado era reprimir los abusos de la propiedad individual, mantener el equilibrio social por medio de la legislación respecto de la herencia y del impuesto progresivo. Esta tesis igualitaria, en el dominio de lo social tanto como en el político, era cosa nueva en el siglo XVIII; puso de forma irremediable a Rousseau frente a Voltaire y los enciclopedistas (p. 55).<sup>1</sup>*

Su primer escrito significativo, el *Discurso sobre la ciencias y las artes* (1750), es una retahíla de lugares comunes (la inocencia del Estado de natura frente a los vicios de la civilización) que ya se encontraban mejor plasmados, por dicha, en las *Cartas persas* o en Marivaux (*L'Île des Esclaves*, *L'Île de la Raison*), en La Bruyère, en Bossuet y Bourdaloue, en el *Télémaco* de Fénelon y compañía. Su tesis es bien ingenua: «Nuestras almas se han corrompido a medida que nuestras artes y nuestras ciencias avanzaban hacia la perfección». Las ciencias y las artes son inútiles; los filósofos, charlatanes de feria («El hombre que rumia es un animal depravado», escribe en el *Discurso sobre la desigualdad*); la imprenta, un invento lamentable, lo semejante que el lenguaje (por esa época, empero, entretenía sus ocios escribiendo teatro, «que no hace cosa con cosa por enmendar las costumbres, [y] puede mucho para alterarlas»). Con todo, exalta a Bacon, a Newton, a Descartes..., los padres de la ciencia experimental y la filosofía modernas. En el prefacio del *Narcisse* escribe que el gusto por las letras «no puede nacer sino de malas fuentes; a saber, el ocio y la concupiscencia de distinguirse».

Rousseau decide mudar de vida: vende su reloj, prescinde de los dorados y los cañones blanquiamarillos, arroja su espada... Sin embargo, sigue visitando a las grandes damas de la época y viviendo a su amparo. Para el filósofo, discípulo de *madame Guyon*, los actos son indiferentes a truco de que se ame a Dios

(*abbondantissimo donatore*); de otra manera: con tal de que nuestra conciencia crea obrar correctamente. Por eso puede decir una cosa «desde el corazón» y hacer otra. O, como escribe Lemaître, más a la franca: «porque había nacido con un tornillo menos». Resume Lemaître el ideal roussoniano: «Una humanidad compuesta de salvajes dispersos en los bosques, sin ropa, sin armas, ni buenos ni malos, solitarios, estadizos, y que no reflexionan». Y concluye: «Que tal libro [el *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1755] haya tenido semejante repercusión y semejante influencia es una de las mayores demostraciones que se hayan visto de la estupidez humana».

Rousseau, en su *Julia o La nueva Eloísa* (1761), no inaugura la literatura lacrimógena, pero casi... Estilo enfático, gemiqueante y ¡morboso! Dice Lemaître que Juan Jacobo no sólo legó a la revolución su vocabulario político, también le transmitió «su estilo supino». Novela que hacía llorar a Stendhal, archinarrador ante el altísimo (Ortega)... En un artículo que redactó para la *Enciclopedia* de Diderot y D'Alembert, titulado «*Économie politique*» (1745), Rousseau reclama la educación estatalista del quirite. Algunos años más tarde, escribe su *Émile ou De l'éducation* (1762) para defender lo contrario. Hablará de la «educación negativa»: al niño (¿vaso de gracia?) no hay que enseñarle nada, pues todo lo habrá de aprender «en libertad», según «su naturaleza». Qué entiende Rousseau por libertad y por naturaleza jamás lo sabremos; sin duda, porque las ideas que maneja son completamente metafísicas (oscuras, oscurísimas: ni claras ni distintas). «¡Oh, hombre –escribe–, contrae tu existencia a tu interior [¿agustinismo? ¿*carpe diem*?] y no serás miserable! Quédate en el lugar que la naturaleza te asigna en la cadena de los seres [¿brahmanismo?], nada te podrá sacar de ahí; no protestes contra la dura ley de la necesidad [¿Código de Manu?]. Tu arbitrio, tu poder no se extienden sino en tanto en cuanto te lo permiten tus fuerzas naturales, y *no más allá*; todo lo demás no es sino esclavitud, prestigio, delusión...». (Rousseau, no conviene olvidarlo, era un pietista – el culto del corazón– y un hijo de Calvino: la conciencia como guía segura e infalible de nuestros juicios, la doctrina del libre examen, ¡el protestantismo liberal; en España ya vamos dejando de ser católicos a mataballo! Por eso abandonó a su tercer hijo en la inclusa, «después de *un serio examen de conciencia*» [*Las confesiones*, VIII] –no sabemos qué nos hilariza más, si el sintagma «examen de conciencia» o el epíteto «serio»–; y añade: «Si me engañé en mis resultados, nada más asombroso que *la seguridad*

*de alma* con que me resolví». Ése será el espiritualismo que adoptarán Mahoma Robespierre [Carlyle], Saint-Just y los teofilántropos. Frases como «El lenguaje de la verdad tiene su fuente en sí mismo», perteneciente a su *Morceau allégorique sur la Révélation*, o «Cada uno es el único juez de sí mismo [un «juez de chorradas» o lerócrito; *confer* Diógenes Laercio, x, p. 8] y no reconoce en eso a otra autoridad que la suya propia» conducen a la guillotina... y a las cámaras de gas).

En otro lugar dice: «El hombre enteramente libre no quiere lo que no puede... He aquí mi máxima fundamental» (desmentida, una y otra vez, por su *modus vivendi*). ¡De modo que la necesidad instruye, cielos! Lemaître habla de «una especie de estoicismo o, más puntualmente, de faquirismo» en los métodos roussonianos, más proclives a crear truhanes que hombres hechos y derechos. Ya se sabe: se aprende a aullar con los lobos... Lo curioso es que la educación de Emilio es inversamente proporcional a la que recibe Sofía, sometida desde niña a la imposición y el respeto de la opinión, esas pegásides severas. Oigámoslo:

*Las niñas deben quedar sujetas desde temprano [...]. La dependencia es un estado natural para las mujeres, las niñas se sienten hechas para obedecer. De esta sujeción habitual resulta una docilidad de la que las mujeres tienen necesidad toda la vida, a causa de que jamás cesan de estar sujetas o a un hombre, o a los juicios (thémistes) de los hombres, y comoquiera que jamás les está permitido ponerse por encima de sus juicios. Importa no sólo que la mujer sea fiel, sino, además, que la tengan por tal su marido, sus prójimos y todo el mundo.*

Después, la mujer (como *sexus sequior*) debe ser complaciente, viricuradora, ¡practicar las artes de la seducción! Observa Lemaître que Rousseau dirigió esta perorata a las féminas para sringar a sus amigas (*madame D'Épinay, madame D'Houdetot, madame de Luxemburgo*). Lo contrariaban las mujeres emancipadas, filósofas y ateas de su tiempo. El caso es que, tras publicar su *Emilio*, Rousseau comienza a retractarse de lo dicho. ¡Tanto peor, madres y padres, si habéis seguido al pie de la letra lo que escribí en mi suma educativa! ¡Tanto peor para vuestros hijos! En su *Contrato social* se convierte en un «teorizante de la servidumbre democrática», defiende el «despotismo arbitrario» y el «gobierno antideocrático» (carta a D'Ivernois, 13 de enero del 1767). Lanson resumió el libraco con retintín hegeliano: «Sistema de Rousseau. 1.º) El estado de naturaleza es bueno, el estado social es malo; he

ahí la tesis. 2.º) Pero no es dable volver al estado de naturaleza, luego hay que resignarse al estado social como a un mal necesario; he ahí la antítesis. 3.º) De otra parte, se puede mejorar el estado social apropiándolo por medios diversos al estado de naturaleza; he ahí la síntesis». Y remacha Lemaître sobre el maestro de ilusiones y apóstol del absurdo: «Todos los prejuicios más ineptos y más asesinos de la revolución fueron heredados de *El contrato social*».

#### NOTAS

<sup>1</sup> La traducción es de Enrique Tierno Galván, Tecnos, Madrid, 1983.



► Biblioteca Nacional y Universitaria de Estrasburgo, Francia. August Hartel y Neckelmann Skjold, 1895  
CC. 3.0 Claude Truong-Ngoc/Wikimedia Commons



**Ramón Andrés:**

*Pensar y no caer*

Acantilado, Barcelona, 2016

224 páginas, 20.00 €



## Ramón Andrés: el compromiso antidepredador

**Por** JULIO CÉSAR GALÁN

La figura ensayística de Ramón Andrés (Pamplona, 1955) se encuadra, principalmente, entre el silencio y la música y de esa tensión surge una mirada humanista que determina su discurso. Nos situamos junto a la soledad sonora para escuchar la figura del otro y la distancia cercana del pensamiento hecho palabra. Su concepción del ensayo se transmite a través de un hablar sosegado, sencillo y certero; de un pensamiento del mundo a partir de los siguientes interrogantes: qué queremos, dónde estamos y qué respuesta tenemos ante un sistema que impide que nos desenvolvamos como personas. Y la respuesta la tenemos –en gran parte y de un modo más concreto– en *Pensar y no caer*, por medio de una revisión del

individualismo. Ramón Andrés maneja la erudición y la sugerencia a partes iguales, pues sabe en qué momento enseñar una y cuándo mostrar la otra. Pero este ensayista se considera, sobre todo, un *buscador* y eso lo demuestra a lo largo del camino estructural de libro aludido, desde capítulos como «El reparto», pasando por «Animal /humano» o «Europa», hasta la «Nada».

La primera estancia, «El reparto», nos aporta la temperatura del libro, ya que nos encontramos con un diálogo silencioso con Predrag Matvejević y su *Nuestro pan de cada día*, también editado por Acantilado, en el cual se evoca una pequeña historia del pan a través de la filosofía de lo mínimo, de lo colectivo, de la no identidad. Lo personal está en lo social.

Ramón Andrés intenta buscar lo humano en asuntos básicos, comunes a todos. Este hecho se produce mediante la reflexión del pan y su contrario, el hambre; en realidad, es una inmersión en verdades de fondo, esas que están apegadas a la tierra. Ramón Andrés nos sitúa en el territorio chico de la humanidad, es decir, en la esencia de nuestra historia. Estamos ante una purga de la historia que va hacia su centro. Lo oficial se cambia por lo verdaderamente representativo y, desde aquí, se establece la denuncia social: «La Europa comunitaria echa a perder ochenta y nueve millones de toneladas de alimentos anuales».

En segundo momento, tenemos «El cuerpo», con el subtítulo que determina el asunto: «A propósito de *Del natural*, de W. G. Sebald» (resulta muy significativa y coherente la progresión estructural de *Pensar y no caer*). A través de diversas referencias de tipo artístico, como *El retablo de san Sebastián*, vemos pasar la enfermedad, abriendo su abanico mórbido; vemos pasar una serie de antecedentes del poema de W. G. Sebald, que sitúan al lector ante un tríptico sobre «esta sombra en torno a su identidad, el nombre hecho error, las figuras exprimidas hasta la extenuación». Se prosigue con esa concepción de la historia alejada de hechos altisonantes, barbaridades y otros excesos; incrustada en la insurrección del hombre común. Como bien dice Ramón Andrés, no puede haber otra manera, porque «El resto es engaño, ideología».

Y con esa revolución llegan los huesos descarnados, el amasijo de cuerpos, el olor a sangre; y llega también la inmersión del arte en la realidad y viceversa. El dolor ayuda a contemplar el contorno de las cosas, a tomar conciencia de sus efectos y sus causas. El dolor como marca del cuerpo y el verso como tejido que lleva a otras referencias, por ejemplo, hacia *El escarnio*

*de Cristo*. Realidad y arte se entremezclan para dejar paso a meditaciones sobre otro asunto que se ha ido excluyendo de la sociedad: la enfermedad. El Estado y el capital exigen enfermos y exigen pagos; proyectan una burbuja que nos hace cándidos e inconscientes. Y vamos pasando por otras referencias y el enlace es la música que «no puede preceder a los desastres, sino que está implicada en ellos, ya desde el inicio». Y vamos cruzando *Las tentaciones de san Antonio* y, de repente, las palabras justas y exactas nos abren los ojos de la conciencia: «Lo mismo que nosotros, que vivimos aumentados; el individualismo. Quizá por eso, por la autocontemplación propia de lo moderno, el cuerpo es discordia, exceso». Observación que puede ser el resumen de este capítulo.

Llamamos a las puertas de «La exclusión» y entramos en la tercera entrega de *Pensar y no caer*. Como en el anterior apartado, se toma un libro (y su lectura) como referente: *Dostoyevski lee a Hegel en Siberia y rompe a llorar*, del autor húngaro László Földényi. Son las topologías del frío y la penuria del autor de *Anna Karénina* las que dan paso a distintas reflexiones en torno a la resistencia del ser humano, a la transformación del dolor en creación o la reflexión sobre determinados hechos históricos como la Guerra Fría. Y de súbito en la lágrima siberiana de Dostoyevski aparece Europa para que Ramón Andrés nos susurre: «Estar en la historia es deambular por el callejón de las ideologías, ir del brazo del determinismo, pensarse como producción, ser súbdito de una fe calculada y de final feliz, esto es, programado». Así podemos sintetizar este apartado que se trenza desde el hábito de intercalar partes narrativas y referencias artísticas.

Sin que los capítulos representen cortes o compartimentos estancos y en una con-

tinuidad progresiva y entrelazada, vemos, a modo de coda, «Animal/humano», con el subtítulo «A propósito de *Lo abierto. El hombre y el animal*, de Giorgio Agamben». Tras un compendio de ilustraciones en las cuales se confunde la animalidad con la humanidad, llegamos a un refuerzo de reflexiones anteriores, en las que se avisa de la sedimentación del pensamiento del siglo xx bajo «el esplendor técnico y a la eclosión de la producción y del consumo», con el añadido de la estandarización de una felicidad artificial. A partir de aquí, se establece la inversión por medio de la cual se mira al hombre desde su *humanitas* y no desde su *animalitas*.

Y, tras el silencio del rinoceronte, viene la música y viene Witold Lutosławski, uno de los compositores más importantes del siglo xx. Al igual que en los anteriores capítulos, el pórtico enmarca inicios complicados, duros e inhumanos: «Años de contienda y demolición». Toda esta pesadumbre, toda esa infamia, todos esos hundimientos salen a flote en forma de belleza. A la crueldad ajena se le devuelve la armonía a través de rupturas, fragmentos, extrañeza y recomposiciones musicales. Como una proyección del capítulo anterior, tenemos otro, «Europa», por cuyos vericuetos se conciben las conexiones entre humanismo y bienestar, entre su idealización y su realidad, aquella que el poder intenta deformar –desde sus múltiples formas– cada cierto tiempo.

*Has de cambiar tu vida*, de Peter Sloterdijk, se convierte en el nuevo propósito reflexivo de Ramón Andrés (en «De músculos y quimeras») y, sobre todo, en la promesa de alcanzar lo imposible. Y ¿de qué conquista enquistada se nos habla? Antes de responder, se nos habla del ocio tontorrón, de su irrealidad y verticalidades, de las neorreligiones o la caída del arte. Y se

llega a la cuestión crucial: ¿qué hacer para cambiar? Y gotean otras interrogaciones: ¿dónde debemos buscar las respuestas? ¿hay respuestas? Y es mejor quedarse aquí y que el lector investigue...

Sin duda, en este embrollo de la vida hay algo claro: el cobijo es la escritura. Dentro de ese albergue está la tierra y su labranza, escribir y sus surcos, actividades estrechamente relacionadas en sus orígenes (nos hallamos bajo el capítulo «La escritura, la Tierra»). Para ello, se remonta a la oralidad y a otra forma de diálogo, como puede ser la lectura, cuyos orígenes romanos ascienden etimológicamente a actividades agrícolas tales como la recolección. Aunque no sólo el acto escritor y lector tienen que ver con el terruño, también la música se halla en su centro motriz, la lira es un ejemplo de ello. Maneras de aislarse y de comunicarse, la paradoja como esencia de cualquier arte. Y concluye en una magnífica y certera reflexión (por su acierto): «Escribimos-leemos sintiendo que nos perpetuamos, pero, en el fondo, es cuando dejamos de ser». Y todo prosigue con la trascendencia, la unión de esos dos extremos y en los extremos, en mitad de los polos opuestos, está –en numerosas ocasiones– la calumnia, palabra que da título al siguiente capítulo. Si anteriormente veíamos el punto de admiración en el acto lectoescritor, ahora estamos ante su contrapunto: la infamia y la envidia.

Las dos últimas secciones que cierran este *Caer y no pensar* de Ramón Andrés llevan los significativos pórticos de «La muerte» y «Nada»: el primero, a propósito del *Réquiem*, de György Ligeti, y el segundo, *El caballo de Turín*, de Béla Tarr. De nuevo la música, aunque nunca se fue, pues circula siempre en el fondo y en el afuera...

**Rosa Navarro Durán:**

*La Lozana Andaluza, un retrato en clave*  
*Pasquines históricos en la Roma Babilonia*  
Renacimiento, Sevilla, 2018  
334 páginas, 19.90 €



## Una nueva interpretación de *La Lozana Andaluza*

*Por* ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

Las cosas (quiero decir: los datos objetivos) pueden llamar a engaño. Hoy es posible encontrar en librerías, al alcance de cualquier lector interesado, no menos de seis ediciones diferentes –anotadas o no– de *La Lozana Andaluza*, la novela dialogada de Francisco Delicado tachada en su día por Menéndez Pelayo de libro «inmundo y feo», de «nulo» valor literario y cuyo estudio «no es tarea para ningún crítico decente»; una obra, en fin, «que bajo ningún pretexto hubiera debido exhumarse». De tan drásticas opiniones formuladas en su día por el autor de *Orígenes de la novela* se pasó años después, como es sabido, al polo opuesto: el *Retrato de la Lozana Andaluza* es, por el contrario, uno de los relatos más atrayentes del siglo XVI, una obra

maestra del arte de la novela, cuyos valores lingüísticos y literarios se encuentran fuera de toda discusión, y que, por sus anómalas características –la historia, singularmente realista, de una prostituta española en Roma en el periodo anterior al «saco» de la ciudad en 1527 por parte de las tropas de Carlos V–, debía ser vista como obra excepcional, antecedente admirable de la «novela de lenguaje» y de los experimentos con el espacio-tiempo narrativo y la estructura ficcional (incluido el autor como personaje) propuestos por la modernidad literaria.

Pasar de novela ignorada o abiertamente denostada a novela unánimemente admirada y aplaudida –hoy objeto de numerosas ediciones y de valiosos estudios

críticos— no dejaba de ser una situación peculiar tanto para la crítica como para la historiografía literaria. Porque el caso es que la novela presenta extraordinarias dificultades de lectura y muchos de sus elementos —personajes, textura lingüística, referencias históricas, alusiones al paso, estructura espacio-temporal— están lejos de ser fácilmente comprensibles para el lector y aun para el analista más minucioso. Quien esto escribe, en sus años de estudiante universitario, recuerda haberle oído decir al profesor Antonio Vilanova —autor de una pionera edición de la novela en 1952— que llevaba más de quince años estudiando el *Retrato de la Lozana Andaluza* y que todavía no había hallado el hilo de Ariadna capaz de hacerle comprender los problemas de esta complejísima obra. Ocurría esto a mediados del decenio de 1970. Ignoramos en qué fase de desarrollo se encontraban en ese momento las investigaciones del profesor Vilanova sobre el *Retrato*, si éstas prosiguieron hasta su muerte en 2008 y en qué medida aclaraban los problemas aludidos, pero lo cierto es que la obra sigue suscitando incontables interrogantes. Cualquier lector curioso que se haya acercado a la novela de Delicado advierte enseguida las considerables dificultades del texto, y no es raro que abandone la lectura del libro ante la imposibilidad de seguir un relato que, por atractivo que sea, presenta obstáculos aparentemente insalvables y claves internas muchas veces inaccesibles.

Esto es lo primero que destaca, con razón, Rosa Navarro Durán, conocida profesora, investigadora y especialista en literatura de la Edad de Oro, responsable, por cierto, de la más reciente edición del *Retrato* (Biblioteca Castro, 2017). Hoy por hoy, pocas personas como Rosa Navarro conocen la

prosa española del siglo xvi, y pocas como ella se encuentran verdaderamente tan capacitadas para enfrentarse a los escollos de una obra por la que desfilan ciento veinticinco personajes, con un texto que es un verdadero terreno minado y que «no tiene la estructura que requiere toda “fábula”». «La comprensión de lo que en la novela sucede es realmente tarea muy difícil», insiste Rosa Navarro, y «el indudable interés que despierta su materia prostibularia y el erotismo de algunas escenas no se ve acompañado luego por el placer de la total comprensión de la historia narrada». ¿Se trata de problemas de construcción de la «fábula» por parte de Delicado o es que esa «fábula», para ser cabalmente entendida, pide un acercamiento distinto a los realizados hasta ahora? Ante esta situación, Rosa Navarro decide dejarse llevar por sus sospechas: que el *Retrato* dice algo distinto de lo que parece, que «hay mucho que no está a ojos vistas» y que, en realidad, nos enfrentamos a una novela en clave.

La tesis no puede ser más atrayente: una criptografía —toda una «técnica de camuflaje»— se oculta bajo el tejido de alusiones y frases enigmáticas, la falta de unidad de tiempo y el sentido ambiguo o incomprensible de determinados hechos narrados muy desordenadamente en la novela. ¿Qué persigue con ello, ante todo, Delicado? Llevar a cabo una caricatura burlesca de algunas personalidades políticas y religiosas de la época, esto es, escribir una serie de «pasquines satíricos»; el *Retrato de la Lozana Andaluza* sería, así pues, antes que nada, una obra cómica. Para realizar esa peligrosa operación satírica —cuyos destinatarios principales eran Fernando el Católico y el papa Clemente VII—, Delicado debía enmascarar personajes bajo las figuras

visibles o externas de la trama novelesca, y hacerlo con una sutileza tal que no fueran fácilmente reconocibles. Bajo el mundo en apariencia celestinesco de la obra, late el recurso a la transmigración de las almas de la sátira menipea *El sueño o El gallo*, de Luciano de Samósata (siglo II), así como la más cercana *Carajicomedia*, que encierra, igualmente, alusiones enmascaradas a personalidades políticas, o algunas obras bufonescas de Rodrigo de Reinosa, que fundó la lírica germanesca en lengua castellana. Un retrato en clave, en suma; una práctica literaria que sólo mucho más tarde desarrollarían –con menos garra, ambición y calado– los *romans à clef* de Madeleine de Scudéry en la Francia del siglo XVII.

No es posible aquí detallar el conjunto de referencias desveladas por Rosa Navarro, algunas de ellas muy complejas; baste mencionar, como ejemplos ilustrativos, que bajo el personaje de la Lozana se oculta la siempre admirada figura del Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba; que en el criado y amante de Aldonza, Rampín, se esconde la referencia a España (bajo el símbolo del águila); que la vieja puta santiguadora es Fernando el Católico; el judío Trigo, la Iglesia en tiempos de Clemente VII (también, entre otros, bajo el personaje de Sietecoñicos); el cardenal Giulio de Médicis, bajo Magdalena, es decir, la criada de la «cortesana favorita», máscara a su vez del papa Adriano VI; el odiado Clemente VII, una vez más, bajo Angelina o Angélica; el papa Borgia Alejandro VI, que lavaba linajes de judíos a cambio de compensaciones económicas, bajo la figura de la «lavandera milagrosa», y así un largo etcétera. No faltan las dilogías, la más llamativa de las cuales es la doble acepción del «mal francés»: «En

la superficie prostibularia es la sífilis, pero en los pasquines del fondo el mal francés se refiere siempre a la enemiga Francia». Algunas máscaras son más claras que otras, como es lógico. Delicado no busca precisamente la transparencia referencial y algunas alusiones resultan tan laberínticas que se requieren conocimientos muy detallados de historia general, de la vida cotidiana y aun de la intrahistoria de las instituciones políticas de fines del XV y primer tercio del XVI para desentrañar el complejo tejido de alusiones establecido por el autor. Pero Rosa Navarro, que nos sorprende en todo momento por su familiaridad con la historia política y social de la época, no tiene inconveniente en reconocer a veces la dificultad y aun la imposibilidad de descifrar tal o cual referencia, como, por ejemplo, una parte de la conversación de Lozana con el personaje de la Peregrina o Pelegrina (mamotreto LXIII), o el Sobrestante. Las claves de identificación son elaboradísimas, aunque a menudo «Delicado no da suficientes datos para quitar con seguridad las máscaras», unas máscaras creadas a partir de diferentes recursos, que van desde la onomástica hasta el emblema del escudo de la casa nobiliaria. Todo ello, sumado a la mezcla de tiempos y de hechos históricos relacionados con la «Roma Babilonia» y con las interioridades de la vida política y religiosa y sus estrechamente enlazadas redes de poder, no hace sino añadir complicación a una novela ya de por sí difícil en su planteamiento y en su estructura, una novela que carece de «argumento trabado». Todo aparece en *La Lozana Andaluza*, así pues, bajo el signo de la complejidad. Leerla es penetrar en un difícil, sofisticado entramado satírico.

Es inevitable preguntarse, por todo ello, qué clase de lector requiere este texto poblado por tan detalladas, sutiles referencias humorísticas. ¿Cuántos lectores de la época –no digamos de la nuestra– estaban en condiciones de acceder a los guiños, críticas y sarcasmos contenidos en estos diálogos novelescos conformados por tan diversas y complejas claves? Al referirse al sentido de esas claves («Es muy difícil a veces dar con la clave que permita descifrar lo que está diciendo Delicado en los pasquines que va entrelazando, y otras es imposible porque debe de aludir a hechos contemporáneos que no pasaron a las crónicas principales»), Rosa Navarro admite de forma implícita que el lector de la época lo tenía tal vez más fácil que nosotros. Es probable que así fuera, pero, sin duda, se trata en cualquier caso de un lector de extrema competencia como tal, un lector impuesto no sólo en historia social, política y religiosa, sino también en las variedades literarias de la época y de la tradición recibida, muy especialmente de la cómica y satírica.

«Cuando no se entiende un texto, hay que plantearse siempre la posibilidad de que su autor esté diciendo algo distinto de lo que parece», afirma con lucidez Rosa Navarro. Se diría que, antes que nada, la autora de *La Lozana Andaluza, un retrato en clave* ha llevado a cabo un ejercicio de responsabilidad crítica, una tarea intelectual que consiste, sobre todo, en negarse no sólo a permanecer impasible ante aquello que no se comprende en términos

literarios, sino –cuando se estudia una obra difícil– a repetir acriticamente lo que sobre ésta se ha escrito, en especial, cuando se sabe o se intuye que las interpretaciones no son satisfactorias o dejan demasiadas cosas pendientes en el aire. Todos sabemos los problemas que de ello se derivan, y una voz verdaderamente crítica nos recordaba hace poco qué espantosa capacidad de repetición mimética domina en nuestro ámbito académico. De ahí la valiente, audaz actitud de la profesora Rosa Navarro al proponernos una nueva interpretación de una de las obras más complejas de la prosa española del siglo xvi, una interpretación que, a nuestro juicio, tiene entre sus muchos méritos el hacernos ver el costado satírico y burlesco de una novela hasta hoy ensalzada ante todo por su anómala temática y por sus valores lingüísticos.

A partir de ahora –es decir, a partir de la propuesta crítica aquí comentada–, será preciso tener en cuenta que la singularidad de *Retrato de la Lozana Andaluza* se ve enriquecida por la valiosa contextualización histórica, social, política y literaria que Rosa Navarro nos proporciona en su ensayo. Necesitamos trabajos como éste, en general, y, en particular, lo necesita *La Lozana Andaluza*, una novela que pensábamos haber leído y asimilado, pero debajo de la cual se esconde todo un cúmulo de referencias satíricas que hasta hoy ignorábamos. La investigación de Rosa Navarro nos hace ver que *La Lozana Andaluza* es aún más rica de lo que creíamos.

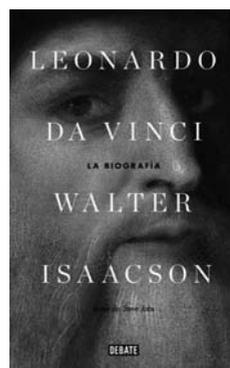
**Walter Isaacson:**

*Leonardo da Vinci. La biografía*

Traducción de Jordi Ainaud i Escudero

Debate, Barcelona, 2018

592 páginas, 25.90 € (ebook 12.99 €)



## El inconcluyente Leonardo da Vinci

*Por* BLAS MATAMORO

Escribir una biografía plantea, al menos, un problema de índole material: no se sabe a ciencia cierta si se han recabado y conseguido todos los documentos necesarios y tampoco es cognoscible su cabal cantidad. De tal modo, el biógrafo ha de acudir a las soluciones formales, fijar términos y, en definitiva, proceder como un novelista, un narrador de vidas ajenas que se le presentan agrietadas de conjeturas y veladas de misterios.

En el caso de Leonardo, los desafíos se intensifican. Hay ya mucha bibliografía comparable, la actividad de Leonardo es tremendamente proliferante y los enigmas y secretos de su paisaje personal, aparte de lo misteriosos que somos todos los animales humanos, aparecen cultivados por

el propio personaje y dan lugar a leyendas y novelorías con excesiva facilidad.

La tarea de Isaacson, en este sentido, se ha orientado felizmente hacia la higiene y el orden. Deja las conjeturas como tales y organiza una cordillera de documentos con claridad de categorías, orden de aparición y una fluidez narrativa que hace transitable la lectura del grueso volumen propuesto. Aporta los datos históricos imprescindibles para el contexto, acude a la historia de las ciencias, cumple análisis sostenibles de las obras de arte y escucha la voz del cotilleo, que es una fuente imprescindible de la historia, pues gran parte de nuestra vida se pasa charlando con los prójimos y tejiendo oralmente la trama de los días.

Cierto biografismo ha visto en Leonardo a un hombre atormentado por su condición anómala y su búsqueda de una suerte de piedra filosofal que le abriera todas las puertas del saber. En efecto, era un hijo ilegítimo y un homosexual. Isaacson muestra que ninguna de estas circunstancias fueron marginantes. En la Italia de la época, proliferaban los hijos fuera del matrimonio, en ocasiones sacrílegos —el papa Borja es buen ejemplo—, cuando no incestuosos o corrientemente adulterinos. El padre de Leonardo nunca lo reconoció, pero lo crio prácticamente en su casa y lo ayudó a relacionarse y conseguir medios de vida. En cuanto a la homosexualidad, era un secreto a voces en aquella Italia, a pesar de que la sodomía se consideraba pecado y delito. La lista de celebridades gays brilla por su presencia. En rigor, Leonardo no podía ser cura ni notario, dada su filiación irregular. Es decir, dos profesiones que jamás le interesaron.

De lo anterior resultan explicables las relaciones de Leonardo con sus protectores, amantes, discípulos y trabajadores de su taller, a menudo, todo por junto. En este punto, resolvió su calidad de hijo sin padre y de padre sin hijos. Fue un seductor de señores poderosos —los Médicis, los Borgia, los Sforza—, que le pagaron sus confortables habitáculos y permitieron sus investigaciones, retrasos, dispendios y extravagancias. Compartió con ellos su refinamiento, su corrupción, sus masacres y su cámaras de tortura, en un complejo de exquisitez y crueldad que ha merecido la condena de moralistas como Savonarola y Lutero y de panegiristas como Nietzsche y Burckhardt. Leonardo retrató a sus damas, montó fiestas y teatrillos, reunió a músicos y maquinistas de escena, coreógrafos y costureras, mientras ensayaba su óptica,

diseccionaba cadáveres y planeaba ciudades utópicas.

Fue admirablemente sabio y se ha encomiado su genio. Isaacson reacciona contra esto último y explica lo anterior. No hay ninguna anomalía en su biografiado, no es un ser único e inclasificable, sino un humanista del Renacimiento con todos sus títulos. En cuanto a su sabiduría, es la propia de un ejemplar autodidacta, que sólo estudió artes visuales en el taller del Verrocchio y lo demás lo fue aprendiendo durante toda su vida, pero no a partir de iluminaciones geniales: con disciplina, obstinado rigor y método, entendiendo por tal tanto la ciencia que verifica como la técnica que obedece y el arte que imagina y fantasea. Lo favoreció una época de cultura urbana y secular, así como la eclosión de la imprenta, que permitió ensanchar bibliotecas. Con su escaso latín y la ayuda de traductores, Leonardo leyó todo lo legible, desde el latino Vitruvio hasta el persa Avicena, pues nada de lo humano le era ajeno, por dar en el lugar común al menos una vez.

La a menudo inverosímil laboriosidad de Leonardo ofrece un elocuente lado paradójico: la mayor parte de sus obras resultó impracticable o acabó destruida; él dejó trabajos incompletos, en buena medida, por sus impericias técnicas o sus audacias experimentales. Ideó máquinas y maquetas de urbes perfectas que nunca se construyeron. Quienes pudimos verlas articuladas en la espléndida exposición montada hace unos años en el madrileño Canal de Isabel II nos encontramos con una gigantesca, fascinadora y fantasiosa juguetería, llena de predicciones, pero hermosamente inútil. O sea: tocada por la gratuidad del arte.

Considerado como uno de los grandes pintores de la historia, sin embargo, ha dejado cuadros y frescos sin acabar, obras extraviadas o desaparecidas, esbozos incontables, promesas ni siquiera comenzadas, tablas que no entregó a sus comitentes, retoques que duraban décadas, copias de sus discípulos que aceptaron alguna pincelada suya y como tales las vendieron, en fin: obras maestras como *La última cena*, que jamás podremos conocer tal como él las pintó, aunque las tengamos a la vista. Sus anticipaciones fueron, a menudo, infundadas, pero también veraces. Intuyó la circulación de la sangre, la física de ondas, la inmovilidad del Sol y la correspondiente movilidad de la Tierra, mientras sus proyectos de defensas militares y canalizaciones resultaban auténticos fiascos. Amó la realidad como construcción tanto como la belleza final de las destrucciones: apocalipsis, diluvio. Al mismo tiempo, organizó lo que hoy llamaríamos un emprendimiento, con él de patrón y sus efebos de empleados, en los albores de ese capitalismo moderno que Max Weber identifica, justamente, con el montaje de las primeras y pequeñas empresas.

En esta dualidad se inscribe su apasionada, insoslayable, irresistible y dramática relación con la naturaleza. La consideraba perfecta: nada falta ni sobra en ella. También legible: una suerte de texto, acaso poemático, escrito en clave matemática y armonizado como una partitura musical. Pero tanto las cifras de la aritmética como los puntos y las líneas de la geometría son constructos y abstracciones que chocan con la diversidad concreta de las cosas. Sistema musical, el mundo es obra de un Creador infinito, infinita como él, que ha

dado al hombre la capacidad de escrutarlo, de admitir su secretismo en forma de belleza y, a la vez, lo hermoso de sus enigmas. En este punto, final y originariamente estético, Leonardo inscribe su religiosidad, herética, si se quiere, y tan cercana a la celebración de la inmediatez natural propia de los paganismos que, disfrazados de tangible santidad, caracterizaban el catolicismo italiano de sus días. Hay algo en común a todo lo existente que lo hace accesible al insaciable saber humano, el verbo «ser» que, como adjetiva su lector Valéry, es un verbo nulo y misterioso. Aún más: a la desmesura de su Creador, el mundo se da como infinitamente vario, inagotable e inabordable. No importa: al humanista lo guía su confianza en la familiaridad natural con lo circundante: esta Tierra me corresponde porque yo le pertenezco. Soy miniatura del mundo. Mi experiencia me lleva a la causa y ésta me conduce a la ley. Sé que nunca abarcaré la totalidad, pero no hago más que internarme en ella, con la precisión matemática y la imprecisión esfumada de las cosas.

La tarea leonardiana es una perpetua sucesión de encrucijadas, un encuentro entre la centralidad axial e inmóvil de las simetrías clásicas y el anuncio del tablado barroco: el mundo como proliferación infinita, cercanía entre la hermosura y la monstruosidad, descentramiento, movilidad, inestabilidad. Unidad y multiplicidad, nunca la una sin la otra, nunca la una en la otra. Acaso una propuesta panteísta, técnicamente atea, aunque facilitada por el colorido y productivo revoltijo que reinaba en los escenarios de su vida: Florencia, Milán, Roma.

La extensión es, asimismo, intensa. Lo concreto y lo abstracto actúan por igual. No

es difícil que se haya buscado en Leonardo a un filósofo y, por lo que se me alcanza, anoto a dos escritores que no eran filósofos de institución ni de profesión: el médico psiquiatra Karl Jaspers (*Leonardo como filósofo*) y el poeta Paul Valéry, con un texto leonardiano si los hay, incesantemente rehecho y conjeturalmente inacabado: *Introducción al método de Leonardo da Vinci*. Este último fue escrito en 1894, reeditado con comentarios marginales a veces implacables en 1919 y 1930 y ampliado en 1929 con *Leonardo y los filósofos. Carta a Leo Ferrero*, a su vez anotado con nuevos márgenes en 1930, y suma y sigue, porque sus lectores también los seguimos lápiz en mano, aprovechando los blancos.

Ambos escritores, procedentes de lenguas algo alejadas y con diversa preparación intelectual, coinciden en apuntes leonardianos. Lo que perdura de un hombre es lo que hace pensar a los demás, asociándose a su nombre y a sus obras. Dice Valéry: «Pensamos que ha pensado y podemos recobrar entre sus obras este pensamiento que proviene de nosotros: podemos rehacer tal pensamiento a imagen del nuestro».

Leonardo personifica la ciencia moderna: progreso hacia el infinito, lo indeterminado. Investiga el núcleo de las cosas, que es la fuerza, el poder que vive en la opresión como opositor y muere al adquirir la libertad. Sapiencia es potencia, ha dicho Bacon. La obra es conformación, pero la infinitud impide conformar definitivamente nada, como en Leonardo, autor inconcluyente de poderosos fragmentos del saber. En efecto, el conocimiento no es, para el hombre moderno, contemplación, sino praxis, manualidad de artista como artesano, mediador entre la naturaleza y el espíritu,

entre lo inmediato y dado y lo mediato y elaborado: trabajo.

Para Leonardo, la síntesis provisoria y progresiva es el símbolo, porque todo lo que existe tiene un carácter simbólico. Su verdad es alcanzada por el artista en su visión, la obra. La certidumbre se da en la forma, lo espiritual de la vida sensible. Si la verdad se obtiene en los sentidos, se percibe en lo que ellos señalan, lo que las cosas ocultan. De tal modo, el mundo se ofrece como real, pero no como verdadero. La verdad es obra, operación, de nuevo: praxis y labor. Es la ambigua sonrisa de la Gioconda, la visualización del espíritu, que es la espiritualización de lo viviente.

La tarea es tensa, pues bascula entre la estructura ordenadora y la infinita particularidad del mundo sensible. Por ello, Leonardo es difícil de captar como unidad, ya que su intervención en tantos géneros diversos puede confundir la percepción y dispersar la pesquisa. Todo ocurre en el universo, una fabulosa totalidad. No sólo un mecanismo, la gallarda máquina de Calderón, sino también un todo vivo, un organismo. Un mundo compuesto por cosas incalculablemente vivas, entre las cuales el espíritu corre los riesgos de una aventura llamada análisis, sometida al obstinado rigor que le da unidad y se convierte en el emblema metódico del sabio.

El mundo se presenta como unidad espesa y brutal, la materia prima. Concebir en él un objeto es construir algo que el espesor del mundo no contiene: una idea. Su esencia resulta una creación verbal, es decir: un problema. A esta actividad es posible denominarla filosofía. Trabaja los vínculos verbales entre cosas diferentes y análogas, llegando a labrar unas formulaciones sintéticas: las metáforas. Es enton-

ces cuando las palabras relumbran y alteran sus significados. Todo flota en el aire, que Leonardo ve, si cabe ver el aire, como un infinito entretejido de líneas, propicio al dibujo y al color. Hay leyes naturales que se pueden describir, pero sólo en tanto posibilidades y previsiones que ciñe la escala de nuestras observaciones.

Este programa únicamente corresponde al hombre y es el que lo define como animal de probanza y de infinitud. Cumpliéndolo, la maravillosa humanidad se experimenta, de pronto, como demasiado lejana, lejos de sí misma, a la vez que ceñida a su tarea. Es el vaivén entre todo lo que vive, que es todo lo que muere. «Sólo el hombre lo sabe—dice Jaspers— y por eso se dispone a morir». Cabe ejemplificarlo en la escena, acaso de apócrifa eficacia, durante la cual Leonardo, ante el rey de Francia, se incorpora en su lecho de muerte y le explica serena y detalladamente su última enfermedad. En tanto estoico, ha aprendido a vivir y, en tan preciso momento, se da cuenta de que ha estado aprendiendo a morir.

Quizá fue el instante en que Leonardo experimentó su humana dualidad, puesta a prueba en el toque de sus extremos: lo que el hombre tiene de divino, es decir, el alma, y que inexorablemente sólo se experimenta en el cuerpo, que es su inseparable esencia. La escisión es penosa. Sin cuerpo, su vida es puro ser, o sea: nada. La religión sutura el desgarramiento prometiendo la resurrección en carne gloriosa. Puede tratarse de un artilugio reconfortante y, por qué no, el final de la historia, acaso su auténtico comienzo.

Años más tarde, Descartes concebirá al hombre como un mecanismo corporal, una suerte de autómatas producto de una construcción. Las pruebas son sus

movimientos, su respiración, su circulación sanguínea, etcétera. Lo orgánico jugaría como unificador simbólico, donde todo tiene que ver con todo. Además: un tejido de correspondencias anudado por la palabra. Esto es leonardiano, no cartesiano, desde luego. La palabra que siempre deviene palabra, un infinito encadenamiento. ¿El alma? Pues el alma. La muerte es, en este sentido, descomposición, mudez y silencio. Leonardo halló hermoso aquel tejido, su textura cubierta por la piel viviente, y monstruoso cuando lo diseccionó y hurgó en sus recónditos mecanismos. Dibujos y escritura son las pruebas de su deriva.

Por todo lo anterior, el hombre leonardiano es universal; cada uno de nosotros somos todos nosotros. Universal, parte de la citada fábula llamada universo, pero no sistemático, sino lo contrario. Cada quien descende a sus emociones y sus instintos, y los convierte en formas, en cosas de todos: lo opuesto al sistema, que concibe lo universal como cosa de nadie. De ti, de mí, de Leonardo, de cada uno de los personajes que retrató, alguien que es un insoslayable Alguien, la especie humana. Una especie que es siempre ser humano, asomado al no ser, la nada, que es la mayor de las cosas, porque es inconmensurable al ser indivisible.

Según se ve, hay un saber leonardiano que, pese a sus niveles de abstracción y generalización, transcurre por un espacio muy concreto, que es el de la obra de arte. Es el *opus* que, por ministerio de la artesanía, se vuelve insustituible, al revés que todas las demás cosas, que se pueden reemplazar. La obra de arte encara la naturaleza, aunque no la reproduce, sino que le da forma a su confusa, inmediata y dispersa aparición, revelando su esencia. Identifica y fija, tanto que podemos volver a ella y, así, vemos una vez y

más veces el mismo cuadro de Leonardo, que es siempre el mismo, pero que hallamos siempre distinto, fiel compañero de la temporalidad. Vive en un presente que es último y futuro. Es una máquina, complicada y detenida, a la que damos movimiento según nuestras propias combinaciones, excedidas y promovidas por ella. Para decirlo con jerga más actual: el encuentro de dos estructuras de signos.

Como fenómeno, el saber leonardiano empieza con la imagen en cuanto evento mental que intuye y promueve el proceso del conocer. Pertenece a la familia de las visiones místicas, las deducciones analógicas y el sueño, todas henchidas de certidumbre, pero que no reclaman sostenes ajenos y superiores, son autóricas y absolutas. Podemos llamar espíritu a su sujeto, si por espíritu entendemos una infinita virtualidad, que se debate entre el caos y la nulidad, y cuya actividad esencial y constante es rechazar por definitiva toda cosa, no llegar nunca al último pensamiento. Su mundo es azaroso y frágil; en él nada está garantizado como perdurable y necesario, todo es, aunque pudo ser otra cosa y, en consecuencia, es posible que lo sea. Incluso Leonardo da Vinci pudo ser otro y, según se mire, también puede ser siempre otro. No es mala imagen de la libertad humana.

En consecuencia, pensar en plan leonardiano es errar en algunas cosas que creemos conocer más o menos bien. De nuevo: posibilidad de conocer y, en especial, de reconocer. Los hechos son inestables y sólo el arte nos provee de la fijeza que nos haga falta. Interminable, pero, no por ello, menos fija. Es una paradoja convincente si aceptamos su paradójica legalidad. Se anuda con otra, ésta en forma de escena: el conocimiento y el ser juegan una partida

de ajedrez, adversarios que obedecen a una misma estrategia y opuestas tácticas en una batalla felizmente simbólica. Una batalla borgiana, interminable. Se vale de una organización de la que no puede dispensarse: el lenguaje. Nada llega a acabar en el mundo del pensamiento, donde todo es transitivo, y en esta transición consiste la tarea que perfila al ser humano.

Jaspers y Valéry, filósofos sin oficio ni diploma, nos han propuesto a Leonardo como filósofo, siendo, como le gustaba llamarse, ingeniero militar. La filosofía es la cosa personal que no quiere serlo y siempre que, conforme al anterior planteamiento, eluda la tentación de volverse un sistema. Su punto de partida es estético. Presenta, de modo ordenado, la transmutación de nuestros saberes en aquello que quisiéramos averiguar. Por eso no puede ser un conocimiento peculiar y regional o, por mejor decir con Octavio Paz, porque le corresponde meterse donde no la llaman. Si el filósofo tiene alguna especialidad –reinvoco la legalidad paradójica–, es la de ser un especialista de lo universal.

Leonardo, quizás uno de los posibles Leonardos, se inscribe, como dije al comienzo, en el espacio de la ciencia moderna: el saber subordinado al poder y la inteligencia sometida a la verificación. Lo discutible viene a la hora del explicitar, algo que es verbal, y todo lo verbal es discutible, una convención discursiva. Un diálogo, por apretar los términos. Volver a Leonardo es dialogar con él mientras él dialoga con nosotros. Un tigre que salta hacia su origen, trazando una parábola de progreso, como quiere Nietzsche. O, más suavemente, más a lo Leonardo: un pájaro que sobrevuela el universo en dirección a su nido natal.

**Manuel Cruz:**

*La flecha (sin blanco) de la historia*

Anagrama, Barcelona, 2017

232 páginas, 18.90 €



## Problemas con la filosofía de la historia

**Por** MANUEL ARIAS MALDONADO

Filósofo de aquilatada trayectoria, Manuel Cruz ha regresado una y otra vez a sus principales preocupaciones, que ha tenido el acierto de abordar desde distintos ángulos. Entre ellas, ninguna ha tenido más presencia en su obra ensayística que la historia: la relación de los seres humanos con el pasado y sus consecuencias sobre el futuro. Y con fortuna: si obtuvo el Premio Anagrama de Ensayo en 2005 con *Las malas pasadas del pasado* y el Jovellanos de Ensayo en 2012 por *Adiós, historia, adiós*, en esta ocasión es el Premio de Ensayo Miguel de Unamuno el que sirve de ornamento al interesantísimo libro que aquí reseñamos. Su tema está insinuado en su título: lo que pasa con la historia cuando ésta pierde su objetivo. O, si se

quiere, cuando nos quedamos sin futuro en el sentido moderno: el lugar donde se realizará la promesa ilustrada de la justa prosperidad universal.

No es así de extrañar que la premisa del libro sea el «retorno del pasado» en distintas formas; quien se queda sin futuro dirige su mirada en otra dirección. De ahí, sugiere Cruz, que nos hayamos aficionado tanto a reivindicar la memoria: histórica, colectiva, personal. Para comprender adecuadamente este fenómeno, el autor ofrece una tipología de la memoria a partir de los usos para los que sirve o se hace servir. La variedad es notable: la memoria que *enseña*, cuando la proyectamos sobre los acontecimientos del presente; la memoria que *legitima*, como sucede con las víctimas acreditadas de

desgracias o discriminaciones pretéritas; la memoria que *repara*, por medio de las distintas formas de la llamada justicia transicional, o incluso *cura* tras el duelo pertinente; así como, por supuesto, la memoria que *libera* a través de la agitación de las conciencias dormidas. Nada de lo cual tiene mucho que ver con la memoria en sentido propio, como nos advierte Cruz; en todos estos casos, es el presente el que hace decir al pasado lo que más le conviene, sin dejar que el pasado hable por sí solo. Esto es un sinsentido: el futuro no puede estar determinado por el pasado, sino perfilado por el presente a través de la acción política. Tal es, sin duda, una de las tesis más concienzudamente afirmadas en el libro, a saber, que la política tiene —debe tener!— prioridad sobre la historia. Esta última no debe mitificarse, sirviendo como medio para un fin, ni mistificarse, poniéndose al servicio de la legitimación del presente; lo que corresponde es aceptarla como una entidad plural y heterogénea que no admite atajos ni simplificaciones.

Para Cruz, la modernidad nos ha dejado un problema peculiar que encontramos también a menudo en la biografía de los individuos: una obsesión por las promesas incumplidas que termina desembocando en el desencanto, si no el resentimiento. Sin duda, es una de las causas que nos ayudan a explicar el inquietante regreso del populismo y el nacionalismo. De ahí que lo urgente sea «reabrir el debate acerca del futuro», incluyendo la fundación de nuevas promesas. Pero no son pocos los obstáculos que se interponen en ese camino. Y entre las mejores páginas del presente ensayo se cuentan las dedicadas a analizar uno de ellos: el creciente protagonismo de la víctima. La víctima sería aquí un obstáculo, por cuanto se ancla en el trauma, convertido

en «soberano anónimo» que instituye un orden. Y el trauma es rentable porque apelar a él justifica que individuos y grupos orienten su acción hacia la recuperación de aquello que les fue arrebatado injustamente; lo fuera de hecho o no. Si se avanza hacia el futuro, es mirando por un espejo retrovisor que se mantiene pendiente del pasado. No quiere esto decir que los traumas no merezcan la debida atención; el problema está en convertirlos en algo inefable o inabordable, inhibiendo un análisis histórico desapasionado susceptible de arrojar luz sobre los hechos en todo detalle y dejando a un lado los sentimentalismos. En palabras de Todorov, es la historia con mayúsculas la que nos ayuda a disipar la ilusión maniquea en la que con frecuencia nos encierra la memoria.

Con todo, el problema del pasado no es nada comparado con el del futuro. Para Cruz, uno de los rasgos más singulares de nuestra época, capaz incluso de diferenciarla de otras, es que el desarrollo tecnológico posee tal calibre que «se nos ha difuminado la línea que separaba el presente del futuro»; al menos, cabría matizar, en los países desarrollados. Y aquí es donde emerge el asunto central que se ventila en el libro: el agotamiento de la modernidad. Ya que habría cundido hoy la sensación de que esta última, más que un proyecto inacabado y, de hecho, inacabable, es un proyecto abortado: las viejas esperanzas que sobre ella fueron depositadas jamás podrán hacerse realidad. En este contexto, si la menor propuesta de cambio es descalificada como radical o antisistema, sugiere Cruz, las utopías pierden su antigua condición de estímulo para la «práctica emancipadora». Esta banalización, irónicamente, ha hecho la utopía más democrática: «La utopía, entendida como ilusión abstracta

situada en una posición de absoluta exterioridad, indiferente a sus condiciones de realización, puede ser utilizada incluso por el más reaccionario de los pensadores en la medida en que no plantea, por definición, la cuestión del presente en cuanto objeto de transformación posible».

Se entiende que nuestro autor habla de una transformación *concertada* colectivamente, el resultado de una decisión consciente y meditada acerca de aquello que haya de cambiarse en el presente con el propósito de mejorarlo. Este matiz es relevante, pues el presente no deja de transformarse de manera a veces dramática. Si bien lo hace de forma en apariencia autónoma: como si nadie decidiese nada y fuéramos, todos, víctimas de una historia sonámbula. El cambio social sería entonces, si se admite la idea, más liberal que democrático: proviene de la compleja interacción de eso que Weber llamaba «esferas de valor» (cultura, economía, derecho); interacción que, como luego nos enseñó Luhmann, no puede sujetarse fácilmente a reglas fijas ni ser objeto de decisiones democráticas directas. Pero que no sea fácil no significa que sea imposible, ni que los Gobiernos (democráticos o no) padezcan de una completa impotencia política. Pensemos en la tecnología a la que se refiere el autor: si su existencia responde, en primera instancia, al modo de ser de la especie, sus formas históricas dependen, en buena medida, de las condiciones institucionales que hacen posible –o bloquean– la innovación, pues sólo así podemos explicarnos que los gigantes digitales hayan emergido en Palo Alto y no en Jaén. Y, por más que su difusión posterior necesite del mercado, éste no es lo único que explica su difusión; la cultura también cuenta. Para colmo, la política

puede limitar los efectos negativos de la tecnología e incluso estimular la creación de novedades técnicas socialmente deseables (como sucede con las tecnologías medioambientalmente sostenibles). Ante una realidad tan intrincada, en definitiva, quizá no nos desempeñemos tan mal como pensábamos y el problema consista, ante todo, en aceptar que nuestra capacidad de ordenar a voluntad una sociedad compleja es, a la fuerza, limitada.

Precisamente porque no lo aceptamos con facilidad, puede Cruz señalar, no sin melancolía, que lo que no podemos seguir haciendo es hablar de nosotros mismos como «sujetos de la historia»: aunque volvamos a leer a Marx. Ya no tenemos en nuestras manos las riendas de la historia, añade el autor, que estarían ahora en manos de otros: seremos, entonces, «sujetos pacientes» de lo que hagan otros agentes. Pero tan dudoso es que en el pasado tuviéramos efectivamente esas riendas como que alguien distinto e innominado las tenga ahora, ya se lo llame el poder o los poderes. Asunto distinto es que el mundo globalizado e interconectado de hogaño se presente, a nuestros ojos, como más *resistente* a la intervención política que las sociedades de antaño; sociedades que, por presentar menor escala y complejidad, admitían de entrada un mayor margen de decisión. Pero no exageremos: los maoríes australianos debían pensar que controlaban su destino hasta que un buen día desembarcó frente a ellos el capitán Cook.

Se entiende así, perfectamente, el propósito de autor cuando habla de la necesidad de rehabilitar de manera cautelosa la utopía, concebida de manera sencilla como un horizonte de posibilidad; una idea que atribuye a los hombres voz en la

conformación de su propio futuro. Ahora bien, frente al carácter rígido de las utopías tradicionales, organizadas de manera racional como sociedades cerradas, el rasgo definitorio de la utopía de nuestros días sería –siguiendo en esto a John Gray– la indeterminación. No en vano, Cruz insiste durante el libro en la necesidad de volver a ver el pasado como el lugar de la contingencia, o sea, como ese momento en el cual el futuro –que es nuestro presente– no se encontraba prefijado. Así las cosas, ¿cómo no abrir también el futuro a la contingencia y, por tanto, a la esperanza? Tal como señala el autor, «La utopía –o, en general, cualquier proyecto con voluntad transformadora– ha adquirido de un tiempo a esta parte una tonalidad nostálgico-melancólica, alojándose su contenido ya no en el futuro, sino en el pasado».

No es Cruz el único observador que lamenta el debilitamiento de la idea de progreso, con el que la vieja utopía mantenía un vínculo implícito pero insoluble. Si la expectativa de progreso salta por los aires, ¿cómo mantener viva la «esperanza social» de la que hablaba Rorty? Aunque, a su vez, si el progreso es indispensable para la utopía, ¿no seguiremos hablando de una utopía típicamente moderna donde el bienestar material se asume como algo dado de manera aporética? Y sabemos, tras la crisis económica, que la prosperidad que exigen los ciudadanos no puede lograrse mediante un ucuse presidencial o la mera invocación de la «voluntad política». Así que quizá la dificultad no estriba tanto en concebir futuros alternativos como en hacerlos viables tras el rotundo fracaso del ideal comunista. Quizá por eso el autor concluya que el nuevo horizonte utópico consista en la plena realización del Estado de bienestar o de la democracia, a su juicio

amenazados «por el actual orden económico». De ahí también su llamamiento a hurgar más hondamente en el pasado, a fin de encontrar en él posibilidades no realizadas que nos sirvan hoy para renovar la imaginación utópica. Si bien, y su advertencia es más que sensata, sería aconsejable dejar de lado el providencialismo que caracterizaba a la vieja concepción de la historia lineal y determinista: nada está escrito, aunque todo esté por escribir.

Para Cruz, el mundo se ha endurecido de forma extraordinaria y eso nos acerca al sueño conservador de la supresión de la política. Es la política, aquejada en nuestros días del mal de la espectacularización, lo que es preciso recuperar. Sin embargo, es aquí donde el ensayo de Cruz se muestra tan inteligente en sus formulaciones como previsible en sus fórmulas, pues no está claro qué significa exactamente recuperar la política: ¿acaso no lo hacen los populismos, de Trump al *bretxit*? Del mismo modo, su lúgubre diagnóstico del estado de la sociedad mundial se compadece mal con los datos proporcionados por los estadísticos: la humanidad no estaría en una situación tan lamentable como nos parece si nos detenemos a considerar en frío los indicadores correspondientes. Tal vez el problema estriba en que no hemos logrado reemplazar la creencia ciega en una historia infalible por una comprensión más madura y paciente de los mecanismos del cambio social: hemos pasado de creer en el progreso a descreer del progreso, sin que concurra razón suficiente para ello. A contrarrestar esta desesperanza podría ayudarnos la política que invoca el autor de este sugerente ensayo, pero a condición de que ella misma conozca rectamente el tiempo más elusivo de todos: el presente.

**Juan Arnau:**

*La fuga de Dios. Las ciencias y otras narraciones*

Atalanta, Vilaür, 2017

312 páginas, 24.00 €



## El renacer de la conciencia en la cosmología

**Por** PILAR BENITO OLALLA

El impulso por recuperar la espiritualidad humana olvidada en la actividad científica está presente en algunos filósofos y científicos que se salen de la tiranía de la objetividad moderna. Juan Arnau (Valencia, 1968) nos lo recuerda en su magnífico ensayo, donde recorre la historia de la ciencia a través de conceptos clave, como movimiento, espacio, tiempo, materia, luz y, por supuesto, conciencia. Este astrofísico y filósofo, especialista en religiones orientales, con notables producciones (*Budismo esencial, La invención de la libertad, Manual de filosofía portátil, Cosmologías de India*) e impecables traducciones (*Bhagavadgītā*, entre otras), hincó el diente a uno de los asuntos más intrincados del conocimiento:

la relación entre cuerpo y mente. A través de un periplo selectivo por los principales hitos científicos que cambiaron nuestra mentalidad, Arnau desbroza los orígenes de la cosmovisión moderna, desde Galileo a Newton, y las características que nos tienen atados a una pretendida verdad, empobrecida, sin embargo, por una serie de factores: determinismo, universalismo, abstracción, tiranía de la medida y de lo cuantitativo, consideración absoluta del espacio y del tiempo, cosificación del mundo y del hombre, matematización de las ciencias.

Frente a ello urge renovar nuestra visión de la realidad y nutrir los ojos del cuerpo (la sensación) y del alma (la imaginación), que han sido anegados por el todopoderoso y frío

intelecto, y, así, construir una cosmovisión creadora, participativa, siguiendo la estela del filósofo polaco Henryk Skolimowski (autor de *La mente participativa* y *Filosofía viva*), cuya voz resuena potente en este libro cual compañero de viaje. Arnau trae a primer plano la importancia de la conciencia, del mundo perceptivo, imaginal y simbólico, para que los seres humanos volvamos con entusiasmo a ser participativos en la evolución creativa y abierta del universo.

Este polifacético autor se asoma desde sus inicios a la cosmología dualista tradicional para aterrizar en el nacimiento de la ciencia moderna en los siglos xvii y xviii. Desarrolla aquí las principales teorías de Newton, aunque contraponiendo a sus quehaceres oficiales los paradójicos intereses alquímicos y teológicos de este gigante de la ciencia: Newton no fue newtoniano. Sin embargo, los *Principia* se convirtieron en la nueva biblia de la epistemología científica.

Arnau continúa su camino indagador a través de los herederos de este modelo mecanicista en la Ilustración, pero atendiendo, sobre todo, a los sonidos disidentes y a menudo olvidados de Berkeley y Hume, que auguraban otra visión perceptiva diferente y crítica con lo establecido. Y uno de los nódulos del cambio será el estudio de la luz. Desde los balbuceos míticos de Empédocles hasta la óptica newtoniana, pasando por el acercamiento poético de Goethe, la luz ha sido objeto de fascinación para los hombres de ciencia. Fueron Maxwell y Faraday los que sentaron las bases del estudio de los campos electromagnéticos y Einstein, con sus experimentos mentales, nos llevaría al vértigo de la relatividad y a la importancia del observador. La teoría

cuántica se encargaría después de profundizar en el misterio lumínico y socavar los cimientos de la física anterior. De ahí que estas revoluciones contemporáneas evidencien que cada ciencia tiene su propia narrativa poblada de mitos, su propia racionalidad, y que los caminos epistemológicos siguen abiertos en un universo inconcluso.

Por eso, no hay una ciencia, sino muchas, y cada una posee una visión propia, por lo que escapa el conjunto de todas de ellas al supuesto ideal de la completud: «La cosmología contemporánea sigue siendo la gran suministradora de mitos. Lo único que ha cambiado es que los relatos que elabora no se consideran mitos. Esa literalidad dogmática constituye el peligro del cientifismo. La estrategia no es nueva, ha sido utilizada por los discursos hegemónicos de todas las épocas: los bárbaros hablan mediante alegorías o metáforas, y, mientras, los civilizados sustentan la literalidad. Ésa es la magia del laboratorio» (p. 287).

En su reivindicación de lo sensible y en su crítica al abuso de la abstracción, Arnau afirma que las cualidades de precisión y coherencia que implican los conocimientos abstractos de poco sirven en la toma de decisiones y en la solución de conflictos: «Nadie convence a nadie de nada, como decía Emerson, y una discusión nunca podrá resolverse mediante una operación algebraica, como sueño Leibniz. El habla es un elemento decisivo para la comprensión, y tiene componentes sensibles (visuales, sonoros) y afectivos de los que carece el formulismo matemático» (p. 22).

En medio de los avatares científicos por los que nos conduce con mano firme el autor, el tema de la conciencia centraliza muchas de sus reflexiones. Ese peculiar objeto de estudio escapa a cualquier

cuantificación, por mucho que se empeñen las neurociencias en acotar esa realidad consciente dentro de los parámetros de la actividad electroquímica de las neuronas y en convertirla en un «epifenómeno del cerebro». Arnau se rebela contra este rancio mecanicismo y defiende una visión más amplia, que acoja y despliegue todo el caudal emocional, imaginativo y espiritual del ser humano: «Cualquiera que se haya dado un paseo por las altas mesetas de la filosofía sabe que la conciencia carece de cualidades primarias, esas que interesan tanto a los animales de laboratorio: tamaño, solidez, extensión. No es grande ni pequeña, no tiene peso ni medida, no es lenta ni veloz (aunque pueda experimentarse como tal en los llamados estados alterados de conciencia), y al parecer no se ve afectada por las condiciones que imponen el espacio y el tiempo. ¿Cuánto pesa una nostalgia? ¿Cómo medir los miedos y las esperanzas sino comparándolos con otros miedos y otras esperanzas? Cuando uno se plantea seriamente cuánto dura un anhelo, se tiene la sensación de que el tiempo es un derivado del anhelo, y no a la inversa. En esa convicción viven aquellos que consideran lo sólido y manipulable como resultado de toda una serie de sensaciones táctiles y visuales, y, desde esta perspectiva, la conciencia resulta irreductible. Paradójicamente, la conciencia es lo más íntimo y lo más distante. Lo más íntimo, por su evidencia y presencia plenas; lo más distante, por ser un trasfondo esquivo, huidizo e inaprensible. No consiente medidas, ni siquiera negligencias u olvidos. En ocasiones toma otras formas, por ejemplo cuando dormimos, pero siempre está ahí, como una madre desafecta, como una compañera fiel» (pp. 30 y 31).

En su poliédrico ensayo, Arnau sigue repasando con actitud inquisitiva algunas de las más visionarias y recientes aportaciones al emergente cambio de paradigma: el antropólogo Terrence Deacon, que busca la conciliación de lo mental con lo biológico, gracias a su defensa de la finalidad en los organismos; el filósofo Thomas Nagel, que, desde el campo de la ética y la justicia social, reivindica la realidad mental de los valores y se enfrenta al neodarwinismo, simple y azaroso. Se unen a esta lista selecta de nombres y casi herética para la ciencia oficial el biólogo Rupert Sheldrake, con su imaginativa teoría de las resonancias mórficas en la naturaleza (una especie de memoria colectiva presente en los seres vivos); el filósofo díscolo Paul Feyerabend, que destapa la dimensión ideológica de la ciencia, considerada ahora como una colección de relatos; el físico cuántico David Bohm, con su teoría del orden implicado y su inquietud por sintetizar la física con la espiritualidad oriental; el inclasificable Ervin László, audaz filósofo de la ciencia, que nos sorprende con su paradigma *ākāśico*, a la caza y captura de una conciencia entrelazada y no local (las partículas antes unidas y separadas después siguen conectadas a pesar de la distancia); o el extraño poeta y filósofo, seguidor de la antroposofía, Owen Barfield, que se atreve a negar la realidad extramental y postula el poder de la imaginación, dado que los fenómenos del mundo cotidiano los experimentamos colectivamente como representaciones. Y, como colofón a la propuesta de una cosmología participativa, Arnau recurre al filósofo Skolimowski, adalid de la mente como partícipe fundamental y co-creadora en la evolución del cosmos. Con fuerte convicción, este prolífico ensayista

nos recuerda la importancia de recuperar aquella sabiduría ancestral y olvidada, que ha de renacer desde una conciencia lúcida, responsable y sensible hacia todas las formas de vida: «La verdad participativa forma parte de una sabiduría inmemorial. Nos viene aquí a las mientes una línea del Talmud: “No vemos las cosas como son, vemos las cosas como somos”, que no es tanto una apelación al subjetivismo como la constatación de que la realidad se construye mentalmente y cada uno de los seres participa y es responsable en esa tarea. El destino del mundo no es algo ciego o mecánico, sino que se encuentra participado. Hay tantos mundos como seres. Guiadas por el sueño de la objetividad, las corrientes dominantes de la ciencia han renunciado a esa tarea con la esperanza de ver “las cosas como son”, objetivamente, como si los seres vivos que perciben no estuvieran en el mundo ni formaran parte de él. No es de extrañar que el resultado de todo ello sea un universo frío y desafecto, donde la conciencia, el saberse ser, resulta un fenómeno accidental prescindible» (pp. 288 y 289).

En este tránsito fecundo y sugerente que Arnau realiza por distintos relatos científicos, tiene en cuenta curiosos detalles biográficos de los autores tratados y efectúa

un diálogo enriquecedor con algunas de sus obras fundamentales. Y es ahí donde el escritor valenciano, con técnica novelística, nos muestra su mejor versión, amparada por una vasta cultura y un lenguaje claro, incluso poético y exaltado en ocasiones. No olvidemos que ha firmado, asimismo, «ficciones filosóficas» (*El efecto Berkeley* y *El cristal Spinoza*). En esa interacción de vida y obra de destacados científicos, Arnau subraya la dimensión imaginativa de la conciencia. Esa «mente imaginal» fue la raíz de las grandes visiones del intuitivo Faraday (con su idea de «campo»), el soñador Einstein (que atisba un campo de gravedad en movimiento) o el brillante Heisenberg (con su revelación sobre los electrones escurridizos que sólo son reales cuando interactúan).

*La fuga de Dios* resulta un libro pedagógico, estimulante, heurístico para los lectores, y también exigente. Además, la referencia continua a las filosofías orientales, viniendo de este gran estudioso, enriquece el texto y amplía perspectivas. En definitiva, Arnau ha recogido el testigo de diversos autores que nos impelen a vivificar nuestra espiritualidad en fuga, y esta llamada ya es ineludible, porque nos va en ello la vida, como individuos y como especie.

**Rafael Sánchez Ferlosio:**

*Ensayos*

Edición de Ignacio Echevarría

Debolsillo, Barcelona, 2018

2904 páginas, 59.80 €



## El obligado zalamero del lenguaje

*Por* JUAN ÁNGEL JURISTO

En 2015 se publicó por parte de la editorial Debate el tomo primero de los *Ensayos completos* de Rafael Sánchez Ferlosio (Roma, 1927), un enorme volumen de casi mil páginas que en los años siguientes hasta el 2017 se ha completado con otros tres de similar condición. La edición, a cargo de Ignacio Echevarría, supuso el tener por fin, reunido, un trabajo importantísimo para el desarrollo del pensamiento español de los últimos años, pero que adolecía de su exasperante condición de dispersión, ya que la obra ensayística de Ferlosio en su mayor parte se ha expresado a través del artículo periodístico, algo inherente a nuestra tradición, recordemos de pasada que tanto Miguel de Unamuno como José Ortega y Gasset, probablemente, los dos

grandes ensayistas españoles del siglo xx, realizaron casi toda su obra más viva y polémica mediante el artículo, y que en años más recientes el caso de Fernando Savater resulta pertinente como ejemplo de lo dicho.

La dificultad en reunir esta obra es proverbial, pues, si bien es cierto que en tres años la ingente labor llevada a cabo por Echevarría había conseguido lo que parecía imposible, también lo es que no era fácil para el lector interesado, habida cuenta de que ahora las ediciones se retiran de las librerías en pocas semanas, conseguir todos los tomos de los *Ensayos*, hasta que la reciente edición de Debolsillo, esta primavera de 2018, cuatro tomos de casi mil páginas cada uno con un cuerpo diez de

letra, ha hecho que por fin se pueda adquirir a un precio asequible la obra completa y, además, de una sola tacada. El lector tiene, así, la oportunidad de enfrentarse con un material de enorme importancia, viéndolo y juzgándolo en su conjunto, lo que lo hace ganar en su aprecio, al constatar, sobre todo, la implacable coherencia de los planteamientos que despliega Ferlosio, unos planteamientos que van siempre más allá de lo que se presenta a primera vista, pues, como dijo Tomás Pollán, uno de los que mejor conocen la obra ensayística de Ferlosio, ésta constituye «la prolongación, desarrollo y modulación de una intuición general que emerge ya en el más temprano de los ensayos de Ferlosio, “Personas y animales en una fiesta de bautizo”, de 1962. Allí se plantea la ya decisiva contraposición entre conocimiento (significación) y adaptación (asimilación), que había de encontrar eco, muchos años después, en la disyuntiva que el mismo Ferlosio considera el asunto principal de su obra, la que se da entre carácter y destino». Un final digno de Walter Benjamin, de quien están tomadas estas últimas palabras.

Los tomos están divididos siguiendo un orden temático que coincide, además, casi con el cronológico, porque el interés de Ferlosio se mueve dentro de una cambiante curiosidad personal que hace que, una vez que se centre en un tema, tarde mucho en abandonarlo. Un ejemplo de ello lo encontramos en *Las semanas del jardín* o *Diversiones*, aquellas entregas sobre gramática, que, después de la lectura de *Teoría del lenguaje*, de Karl Bühler, lo llevó a centrarse durante años en asuntos referentes a la lengua, alejándose del ámbito del habla, que, según él, había cumplido en *El Jarama* de manera insatisfactoria. En 1990 publicó

su único escrito autobiográfico, titulado «La forja de un plumífero», donde leemos: «Tras escribir *El Jarama* —entre octubre de 1954 y marzo de 1955—, agarré la *Teoría del lenguaje*, de Karl Bühler, y me sumergí en la gramática y la anfetamina [...]. Me bastó con el inmenso genio de Karl Bühler y la irresistible sugestión teórica y expositiva de su obra —y quizá algo de horror o repugnancia por el grotesco papelón del literato que, tras el éxito de *El Jarama*, se cernía como un cuervo sobre mi cabeza— para retirarme de la circulación y consagrarme a “altos (o bajos) estudios gramaticales” durante quince años»; esto es lo que denominó, siguiendo con ironía el dicho de la Iglesia, dedicarse a «altos estudios eclesiásticos». De ahí que este tomo sobre la gramática y la narración, vale decir, sobre el lenguaje, se titule en su conjunto *Altos estudios eclesiásticos*, una dedicación que hizo que, al comienzo de la misma, se aliase con su amigo Víctor Sánchez de Zavala para organizar una tertulia gramatical, en la que participaron Carlos Peregrín Otero, Isabel Llácer y Carlos Piera. Pero Sánchez de Zavala acabó excluyéndolo de la tertulia porque consideraba que la actitud que mantenía Ferlosio era la de un aficionado. Y el lector tiene ocasión de comprobar esa actitud errática pero enormemente sugerente que Ferlosio adoptó en estos estudios, que lo llevaron a profundizar en las gramáticas griegas y latinas para, con posterioridad, iniciarse en las afasias de Gelby Goldstein, hasta acabar descubriendo la psicología de la Gestalt, «un verdadero paraíso para un anfetamínico», en palabras del autor, escritas en la citada «La forja de un plumífero», y donde se vislumbra un cierto resentimiento por aquel episodio con Sánchez de Zavala.

El segundo tomo se titula *Gastos, disgustos y tiempo perdido* y recoge textos tan importantes como *Mas no son todos los tiempos unos*, con artículos varios y variados sobre el terrorismo que asoló los años de Gobierno de Felipe González, el caso de Pilar Miró, la cultura como invento de *marketing* de la política del momento, lo que ahora se llama «marca España», una estupenda crónica a propósito del XXX Congreso del Partido Socialista Obrero Español o «La verga de Hércules», sobre el sempiterno contencioso de Gibraltar. A esa recopilación habría que añadir *Interludio literario* y *El anticientenario*, quizá este último uno de los mejores estudios que se han hecho sobre los imperios; en él, toma como ejemplo, es decir, como excusa, los fastos del v centenario del descubrimiento de América, una serie de artículos que causaron ronchas en los biempensantes de aquellos años y que, por lo menos, hizo que muchos tomaran conciencia de lo que hay de metafórico y de engaño tanto en aquellos que sostienen la labor civilizadora del imperio como los que defienden al indígena con criterios roussonianos. Ni tirios ni troyanos... Esa actitud que ha mantenido Ferlosio con cierta lucidez, aliada a su concepción de la hipotaxis o subordinación estilística como principio esencial de su modo de pensar, vale decir, de exponer su pensamiento, una manera de escribir próxima a las tres dimensiones, que, en palabras del propio Ferlosio, dirigidas a Josep Maria Castellet, «quiere romper con las arcaicas inercias verbales, en busca de un estilo cuya complejidad y sutileza estén a la altura de las difíciles cosas que es preciso decir», hace de estos ensayos un goce intelectual, a la par que un reto en la manera de leer que a algunos puede hacerse cuesta

arriba. Un ejemplo es el artículo titulado «¿Encuentro o encontronazo?», recogido en *Esas Indias equivocadas y malditas*: «Estas cosas sonarán a muchos a etiquetas de burgueses, que a menudo, en efecto, se cultivan por vana cominería, como superferolíticas gesterías de salón, pero son expresión de exigencias que remiten al mismo *filum* de sensibilidades y delicadezas que condicionan la posibilidad de mejorar y elevar todo trato interhumano». Ferlosio ha dicho a menudo que la hipotaxis es un vicio y que ha estado varias horas, a veces una jornada completa, dedicado a completar una sola frase, frases poliarticuladas de largo aliento que ha imaginado al modo de galeones de gran prosa barroca y que suponen el aldabonazo necesario para acabar con la sintaxis ramplona de los escritores de esta época, entre los que incluye al Ferlosio de *El Jarama*. Esa inclinación por la hipotaxis y el alejamiento de todo lugar común, digno de encomio, no debe ocultarnos ciertas dificultades a la hora de describir las cosas, a las que hay que iluminar, no oscurecer con esfuerzos, pues se corre el riesgo de que el lector atienda al esfuerzo de la frase y no lo que ésta contiene y significa. Tengo para mí, y esto es una apreciación personal, que esa querencia extrema le viene de la imposición del lenguaje en la dictadura franquista de la posguerra, un verdadero nido de tópicos, y que lo ha continuado, por lo menos como supuesta justificación, porque supone que la frase corta, de impositiva unilateralidad, es la apropiada a estos tiempos de liberalismo extremo.

*Babel contra Babel*, título del tomo tercero, recoge los textos dedicados a política internacional, al estudio sobre la guerra, que puede ser considerada la ver-

dadera protagonista del libro, ya que, a los artículos referentes a las dos guerras de Irak o la de las Malvinas, habría que añadir sus estudios sobre polemología, auténtica piedra de toque del volumen, con las pertinentes citas a autores a los que Ferlosio menciona una y otra vez: Max Weber, Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, en los que se asemeja el método de enfrentarse con las cosas; Thorstein Veblen, Walter Benjamin, sobre todo, en lo que se refiere al análisis de la violencia; el recurrente, desde hace muchos años, Karl Bühler; pero también los clásicos griegos y latinos; los padres de la Iglesia; los cronistas españoles del Renacimiento; desde luego, José Ortega y Gasset, y, en especial, y con distancia, Antonio Machado, autor al que acude con mucha frecuencia porque lo considera esencial en su conformación espiritual, donde llega a calificar ciertos versos del *Abel Martín* como de los más pertinentes de la literatura española.

*Qwertuyiop*, título del cuarto volumen y cierre de sus ensayos completos, que alude a la secuencia de letras superiores del teclado de las máquinas de escribir o de un ordenador, se quiere metáfora de cuestiones relacionadas con asuntos varios. Una miscelánea con trampa, pues toda ella tiene un asunto común, pese a la aparente variedad de lo expuesto, sea de artículos acerca del origen del perro, pasando por un análisis demoledor sobre los telediaros, o el llamado «Borriquitos con chándal», de cuyo tema no hace falta decir más, un fatal diagnóstico

sobre los asuntos concernientes a nuestra modernidad tardía, es decir, los falsos espejismos de la concepción racionalista del mundo, aliada a una perversa ideología basada en el liberalismo económico más salvaje, así, la explotación intensa del ocio. En este tomo destaca *Mientras no cambien los dioses nada habrá cambiado*, uno de los libros más afortunados de este afortunado ensayista, donde se alude y profundiza en la mentalidad sacrificial oculta tras el mito del progreso, por ahora, la última reencarnación de las antiguas divinidades.

Falta en esta reunión de sus ensayos *Campo de retamas. Pecios reunidos*, título que publicó Literatura Random House, textos breves sobre temas de actualidad cuyo valor reside en el sesgo otorgado por la mirada del autor, totalmente alejada de cualquier tópico al uso, hasta el punto de preguntarnos si a veces Ferlosio no cae en las redes de su propio lenguaje, es decir, se aleja de las frases hechas con el espanto del *vade retro* de otros tiempos sin aperibirse de los bocados de realidad que subyacen en esos tópicos. El no incluir estos artículos no empece ni un ápice el valor de estos *Ensayos*, ya que *Campo de retamas*, con toda justicia, se reclama hecha de pecios, o sea, de restos de embarcaciones dejados por los naufragios, y cuya principal característica reside en lo aleatorio de sus apariciones en la superficie marina.

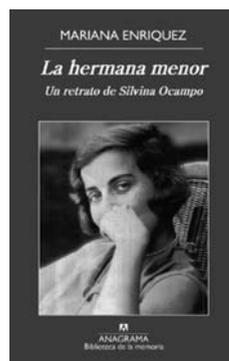
*Ensayos*, por tanto, es un océano de pareceres a los que hay que recurrir una y otra vez. Iluminan el mundo cuando creemos que está lleno de tinieblas. Eso ayuda mucho a sobrellevar ciertas cosas.

**Mariana Enriquez:**

*La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*

Anagrama, Barcelona, 2018

192 páginas, 17.90 € (ebook 9.99 €)



## Disfrazada de sí misma: Silvina Ocampo

*Por* JULIO SERRANO

Seguirle la pista a la figura de Silvina Ocampo supone –como en toda indagación biográfica– adentrarse en un laberinto. No hay líneas rectas para una personalidad esquiva y desdibujada, salpicada de anécdotas y rumores, los cuales forman parte –muchos de ellos, al menos– del tejido indemostrable de lo legendario. Las paradojas y los cabos sueltos adornan su vida de un leve misterio. Pero, además, está el monstruo tricéfalo de su laberinto, el formado por Bioy Casares, Borges y ella misma.

Cuánto engrandecen u opacan estos dos titanes literarios a Silvina aún está por determinar. Su obra, revalorizada en los últimos años, está trenzada con las influencias de ambos, aunque se distancia

de ellos hacia un vértice de exquisita extrañeza. Fue una escritora de un talento de esos que podemos llamar raros, abismada hacia lo monstruoso en la infancia –le interesaba la literatura infantil, los cuentos de hadas–, barroca en su descripción de fruslerías y una hábil narradora de los caprichos de su imaginación. Por fortuna, fue lo suficientemente traviesa como para dar alas a desvaríos que acaban por ser cuentos de raros plumajes. Más libre y rebelde como cuentista que como poeta, escribió contra algo: «un defecto propio o la falla de un cuento». La escritura le supuso un pulso. Creía que uno tiene que ser su propio antídoto y convirtió el cuento en campo de batalla, en donde la escritora anda a la caza del propio veneno

para neutralizarlo. Trató de cristalizar en palabras un juego de esgrima.

Si eso es algo de lo que le fue propio, hay mucho en ella de esa simbiosis tricéfala de la que hablábamos al comienzo. Llegamos a islas solitarias, pero estamos en el mundo, y el suyo fue, fundamentalmente, el que compartió con Bioy Casares, su marido desde 1940, y Borges, a quien la pareja de novios frecuentaba ya desde mediados de los años treinta. En sus libros hay ecos de ambos que resuenan estableciendo gratos parentescos. Cenaban juntos casi todas las noches, hablaban de literatura, se leían. Sobra recordar que el gran amigo de Borges era Bioy y que Silvina muchas veces no participaba de las extensas conversaciones entre ellos –ambos, por cierto, bastante misóginos–, pero llegaron a tener Borges y Silvina una amistad, podríamos decir que familiar, hecha de cotidianidad y afecto.

El matrimonio con Bioy Casares no fue convencional y, mucho menos, con una intimidad cerrada en sí misma. Ella era once años mayor que Bioy; él, un mujeriego empedernido. Bioy tuvo romances constantes, disculpados por Silvina. Uno de los más sonados, con Elena Garro, la escritora mexicana, cuando era mujer de Octavio Paz. Y uno de los más oscuros, salpicado de sombras y rumores, con la sobrina de Silvina, Genca. Si ese romance empezó cuando Genca era una muchacha, si la propia Silvina participó o no de la historia amorosa, son matices que las cartas que aún permanecen inéditas podrán algún día elucidar. Silvina, por su parte, también tuvo otros romances, relaciones fugaces y poco frecuentes con hombres y mujeres, alejamientos de Bioy que, quizá, fuesen más juegos de celos que pasiones nacidas de su propio deseo. En su cuento «El asco», una mujer ama a su

marido hasta que destapa el engaño amoroso y concluye que «le había repugnado en él aquello que más la seducía». En «Sonetos de amor desesperado», llama la atención este verso: «Con mi infidelidad recuperarte». ¿Monogamia disfrazada? Muchos de los que la conocieron decían que para ella sólo había un amor: Bioy. Y Bioy volvió siempre a Silvina, aunque su retorno tuviese que ver con complicidades y comodidades más razonables que apasionadas: «Una situación que se repite. Llega siempre el día en que la amante pide que me separe de Silvina y que me case con ella; si todavía se limitara a decir “Vivamos juntos” a lo mejor examinaría la petición..., pero jamás me metería en los trámites de una separación legal; no sé si alguna mujer merece tanto engorro». Una de las historias más controvertidas de Silvina es la que pudo tener con Marta Casares, la madre de Bioy. Y luego está el idilio, parece que unilateral, que tuvo la poeta Alejandra Pizarnik con ella. ¿Cuánto hay de cierto en estos chismes biográficos?

*La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*, de la escritora Mariana Enriquez (Buenos Aires, 1973), tiene mucho que decir al respecto. Es un perfil polifónico de la escritora, tejido con testimonios y fuentes bibliográficas que no siempre coinciden y que arman y desarman el retrato hacia una amplitud de conjeturas inherente a cualquier vida que contenga misterios y contradicciones. Elucubra poco, cuestiona mitos y rumores rastreando los orígenes de los mismos y sujeta sus propios juicios para dejar a los que la conocieron tomar protagonismo. Sin ser tan exhaustivo como una biografía, es precisa y un ejercicio de descubrimiento de una vida con cierto empeño en permanecer oculta. Silvina afirmaba: «Soy como los animales, escondo lo que más me gusta».

Desde sus inicios como pintora como alumna de Giorgio de Chirico y Fernand Léger (algo que no solía mencionar, pese a lo célebre de sus maestros) a la relación con Bioy, con Borges y con su hermana Victoria. Del mito que atribuye a Silvina una condición de bruja o vidente –tiraba las cartas y leía las manos, hasta que se aburrió de ello– a su implicada maternidad con la hija que tuvo Bioy con una de sus amantes. De su indiferencia política –a diferencia de su hermana, que fue una activa antiperonista– o su tibio feminismo –si lo comparamos, de nuevo, con el de Victoria Ocampo– a su intensa amistad con Manuel Mujica Lainez o Rodolfo Wilcock o su presunto lesbianismo. Además, un catálogo de rarezas –su placer por lo perverso moldea muchas de ellas– salpica de singularidad un retrato no siempre favorable, pero sí dotado de unicidad.

El título evoca una lateralidad fundamental en Silvina. No sólo se hallaba en el ángulo opaco del trío intelectual Borges-Silvina-Bioy, sino que era la hermana menor de Victoria Ocampo, una de las mujeres más importantes de la primera mitad del siglo xx en Argentina. De carácter decidido y dominante, Silvina no llegó a llevarse bien con ella (o, más bien, era Victoria la que no aprobaba la proverbial tacañería de su hermana, dado que pertenecían a una familia aristocrática, o la cuestión incestuosa con su sobrina Genca) y, mucho menos, Bioy o Borges, para quienes la personalidad resuelta y abiertamente feminista de Victoria les causaba visceral rechazo, además de la falta de simpatías literarias comunes. Bioy Casares escribió en sus memorias con respecto al grupo vinculado a la emblemática revista literaria fundada por Victoria Ocampo, *Sur*: «Allá se admiraba a Gide, a Valéry, a Virginia Woolf, a Huxley, a Sackville-West,

a Ezra Pound, a Eliot, a Waldo Frank (que siempre me pareció ilegible), a Tagore. De ninguno de ellos podría yo decir que era uno de mis autores favoritos».

Victoria reseñó el primer libro de su hermana, *Viaje olvidado*, una crítica punzante en la que caricaturiza las imágenes no logradas de Silvina como «atacadas de tortícolis». No obstante, afirmó encontrarse por primera vez «en presencia de un fenómeno singular y significativo: la aparición de una persona disfrazada de sí misma». La Real Academia Española (RAE) define «disfraz» como el «artificio que se usa para desfigurar algo con el fin de que no sea conocido». Desfigurar para, en su caso, llegar a lo íntimo, para dejar su rostro desnudo al amparo de la ficción. Ocultar en el terreno de la invención lo real y, ahí, dar rienda suelta a lo privado, sabiéndolo protegido por el velo del artificio. Protegido hasta que Victoria Ocampo descubre el velo. A Silvina no pudo gustarle la reseña de su hermana. Y es que Silvina, si bien estuvo rodeada de personalidades que la eclipsaron, no parece que reclamase para sí otro lugar que el de lo oculto: «No soy sociable, soy íntima», decía. Fue una persona de subterfugios, con instinto para el despiste y la huida, pero Victoria Ocampo supo encontrarla, al menos, en este primer libro. Luego, se haría más inasible.

Silvina consideraba la fijeza de las cosas y la identidad una quimera, creía que el yo se desmorona una y otra vez, reconstruyéndose bajo formas cambiantes. Podía ser burlona y tomar a la ligera certezas o formalidades de todo tipo, incluyendo, como no podía ser de otro modo para ser genuino, a sí misma. Borges escribió: «Yo sospecho que, para Silvina Ocampo, Silvina Ocampo es una de tantas personas con las que tiene que alternar durante su residencia en

la tierra». Ser, sin más pompa, uno más. Siendo la menor de seis hermanas, decía que se sentía «el etcétera de la familia». Blas Matamoro, en *Lecturas americanas. Segunda serie (1990-2004)*, describe el mundo de Silvina Ocampo como aquel en el que «Las identidades confusas, inestables, intercambiables, apuntalan esta ausencia de puntales. Las referencias a lugares y épocas son borrosas». Silvina como laberinto, sí, pero laberinto de noche.

Las últimas palabras de su último volumen de cuentos, *Cornelia frente al espejo*, son: «Quisiera escribir un libro sobre nada». Y, en el soneto «Amor», de *Amarillo celeste*, encontramos el siguiente verso: «Poder a veces ser lo que soy, nada». *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo* pone envoltorio, carne y cotidianidad a esa esencia esquiva y la lleva de lo tangencial a un merecido centro.

**Leonardo Valencia:**

*Moneda al aire. Sobre la novela y la crítica*

Fórcola, Madrid, 2018

96 páginas, 11.50 €



## Sin ningún recelo ante la crítica de la novela

*Por* WILFRIDO H. CORRAL

Tal vez no sea casualidad que el primero de los veintiún breves capítulos que se consustancian en *Moneda al aire. Sobre la novela y la crítica utilitaria*, de Leonardo Valencia, comience con una cavilación en torno a *Los restos del día*, de Ishiguro, cuya narrativa es la vértebra de su tesis doctoral en teoría de la literatura y frecuente gatillo conceptual para este libro. Seguramente, no es coincidencia que se dedique a un tema inagotable que, en teoría (su ensayística y magisterio universitario) y práctica (su narrativa), no deja de preocuparle. Es más, con la circundante preocupación contemporánea entre humanistas y letrados por la utilidad de lo que se cree inservible para las sociedades globalizadas y digitalizadas, tampoco es azar que inicie

su hipótesis postulando que el personaje Stevens de esa novela del británico «desautoriza toda la multiplicidad emocional de las novelas», que son percibidas como documentos didácticos limitados y a las que se les otorga un valor de uso que se distancia de consideraciones estéticas.

Esa complejidad de sentimientos es notable en la convicción y, hacia el final del libro, el entusiasmo con que Valencia examina su tema. ¿Qué hace un crítico ante tanta abundancia estética para estar a la altura de los esfuerzos concienzudos del novelista cuando él mismo ejerce ambos papeles? Esa pregunta conduce a la que, probablemente, es una razón de ser de *Moneda al aire*: a los lectores asiduos de Valencia les consta que desde su libro de

ensayo anterior, el polémico (sobre todo para algunos intérpretes ecuatorianos) *El síndrome de Falcón* (2008), su última década como crítico se puede definir como un elegante y severo cuestionamiento del enfoque que en el penúltimo capítulo concibe de este modo: «La prepotencia de una visión moral o de una perspectiva científico-naturalista orientada a simplificar de forma dogmática una novela [...] es el nivel más pobre de la crítica».

Si se lee esa afirmación como una alusión a cierta reacción a alguna de sus novelas y ensayos, tanto mejor, porque no es ni el primer ni el último narrador que una crítica nacional interpreta mal, lo que, en todo caso, es un derecho. Pero no se sabe de ningún país pequeño como el suyo que obligue a no tener una mente grande o literatura mayor. ¿Sobre qué tipo de crítica se expresa? Del decimoquinto al último capítulo Valencia se ocupa de pormenorizar las coordenadas de la que denomina, con conocimiento de causa, «crítica utilitaria», siempre apoyándose en un vaivén entre numerosas ideas (occidentales, las más) sobre la novela y el estímulo que, por la exaltación que mencionaba, no puede ser otro que su propia experiencia nacional con la falta de diálogo serio e informado. Esa oscilación tiende a ser peligrosa en autores menos ilustrados de cualquier país, y se termina a la defensiva.

Ése nunca es el caso en *Moneda al aire*. Así, el decimosexto capítulo postula que «El crítico utilitario parece oscilar sólo sobre tópicos, reduciendo las novelas a las conveniencias y oportunismos de su propio discurso»; mientras el capítulo anterior subraya la pereza mental que socava la secular y archiconocida riqueza del género: «Su alta discontinuidad, diversidad y extensión puede trastocarse si se la ciñe a las *simplificaciones interpretativas* de los resúmenes de los libros en las contraportadas,

o bien desde las taxonomías temáticas y editoriales [...] hasta las interpretaciones de orden psicológico, simbólico o político (incluidas las *lecturas nacionalistas*)» (las cursivas son mías). Si para los que nos dedicamos a la interpretación literaria esas observaciones retoman un lugar común, la realidad es que hoy mismo se puede confirmar con creces que así son la mayoría de las reseñas que se leen. En última instancia, Valencia les pide a los críticos de la novela –no necesariamente a la crítica en general– que sean modestos en alcance, honestos en sus valoraciones, exigentes en método y objetivos en autopercepción. Es mucho pedir, y el novelista, como crítico, lo sabe. En ese sentido, *Moneda al aire* no es un breviarío sobre la novela o una introducción a ella y supone que sus lectores tienen cierta sofisticación o una experiencia considerable en la lectura de una buena variedad de novelas en que antecedentes como el realismo brillan por su ausencia.

Dentro de ese contexto está su postura ética, que es explicar a conciencia a sus lectores lo que tiene en mente, nunca para que lean *sus* novelas, sino para exponer sin condescendencia, ironía o pontificación procedimientos que se encuentran en la mejor novelística contemporánea. Retrocediendo hacia los primeros catorce capítulos de su compendio, ¿a qué tipo de novelista se refiere Valencia? Si hay un efecto especular en sus análisis, que no todo lector culto o especializado tiene que captar o debe hacerlo, también hay un discernimiento compartido con los mejores novelistas latinoamericanos de su generación. Como en ellos (y no todos son de países «mayores»), en casi cada página se nota una mente que calibra de manera fiable y novedosa. Por ese proceder, al llegar a la conclusión del decimocuarto capítulo –en que compara la novela con el

cine y el teatro: «La condición discontinua y variable en la percepción de la novela es una de sus mayores virtudes. No necesita un teatro o sala de proyección»—, en verdad ha llevado a cabo un extraordinario trabajo de concisión que, como la frase que acabo de citar, está lleno de polivalencias.

De esa manera Valencia, siguiendo con Ishiguro y un poco conocido autor ecuatoriano del siglo XIX (Carlos Tobar y su novelita *Timoleón Coloma*, publicada primero en Perú) para explayarse sobre las lecturas perniciosas, con la debida anuencia a Cervantes, afirma en el tercer capítulo: «Lo paradójico es que conocemos de estas críticas a la novela desde ella misma. La capacidad irónica del género le permite contener su propia autocritica en la voz de quienes las malinterpretan, menosprecian o simplifican». Si es así, ¿cuál es el propósito de tanta crítica acerca del género? La razón es el otro lado de la moneda: explicarse a uno mismo en el acto de leer. Es entonces que se le hace inevitable al autor historiar la novela desde dentro (algo que ha llevado a cabo en ensayos no recogidos), es decir, desde lo que han opinado sus autores y algunos críticos, tal vez para evitar —de acuerdo a un ensayo reciente de Alfonso Berardinelli citado por Valencia, y, sobre todo, en estos tiempos en que todo el mundo tiene un «relato», se cuestiona la verdad y la pericia es un anatema— el «exceso de atribución de un rango novelesco a cualquier libro narrativo».

En ese recorrido, que incluye las visiones románticas alemanas y las anteriores francesas dedicadas a la utilidad del género, un subtexto importante es la noción de totalidad. Es por intentar esa suma, nunca restringida por la extensión, que la novela ha sido vista como un «espejo del mundo», un saco donde cabe todo, un retrato, un laboratorio de experimentos, una enigmática épica moderna burguesa

(de Hegel a Lukács), una mentira, un artefacto y cualquier cosa que se les ocurra a sus autores. Esos intentos de totalidad hacen caso omiso de los comisarios críticos y no tienen que ver con la credibilidad, sino con un entendimiento estético compartido en el seno de nuestras sociedades abiertas y diversas.

Quizá por ese desarrollo de personalismos e imprecisiones profundamente difíciles los capítulos 11-13 de *Moneda al aire* son un historiar de las interrupciones que cada tiempo social ha impuesto a la interpretación del género. Hay que recordar que los lectores, como los novelistas, no son lo mismo en cada momento de lectura, por lo que han leído y vivido. Así, si Valencia está en lo correcto al decir (en el capítulo 12) que «No se leen novelas de un tirón», y que novelistas como Henry Fielding o Laurence Sterne, y más recientemente Italo Calvino, incluyen llamados autoconscientes a los lectores sobre su quehacer, recuerdo la importancia al respecto de uno de los autores que él mismo ha llamado «inasibles», más cercano a la tradición iberoamericana: Macedonio Fernández y sus más de veintinueve prólogos y trece posibles títulos para *Museo de la Novela de la Eterna*. Como dice el ecuatoriano, «La novela también permite al lector, como un segundo aspecto constitutivo, una experiencia de jerarquía de lo recordado», y eso tiene que ver con un matiz importante suyo en un momento en que se sospecha del análisis de los expertos: que la totalidad de la novela es una impresión que no obliga a los novelistas a justificar sus incursiones.

Tanto en publicaciones de su país natal como en España (donde radica, y en donde cuesta estar al corriente de libros publicados en países como el suyo), Valencia es uno de

los más perspicaces intérpretes de la novela y sus avatares históricos y actuales. *Moneda al aire* parece ser un esfuerzo fundacional por comenzar a congregar sus ideas. Es revelador y pertinente porque no se asemeja en absoluto a otros trabajos suyos sobre el género (varios publicados como crónicas en la columna quincenal que mantiene en su país o en revistas de cultura general) ni tampoco despega de ellos, lo cual corre la cortina a la riqueza y amplitud de cómo va tasando nociones que, no es extraño para su generación, se matizan con la lectura de su narrativa, especialmente, de sus novelas extensas y breves.

Cuando asevera en su décimo capítulo que «Más que una herramienta de educación moral, una novela es un mecanismo de velaciones, revelaciones y develaciones, un poderoso lente cognitivo, un aparato crítico para entender las convenciones, reciprocidades y aislamientos en los que se mueven sus personajes, tanto si éstos se someten a ellos como si los enfrentan o eluden», se ubica en la extensa tradición hispanoamericana de los novelistas como críticos y se apega a una conceptualización borgiana (la narración que se autoanaliza, según un seminal ensayo de 1975 de Ana María Barrenechea) que se viene renovando con César Aira, autor favorecido por Valencia. El argentino dice en una entrevista de 2016: «Mis “novelas” (pongámosle comillas porque, en realidad, nunca escribí novelas de verdad) están llenas de teorías, científicas, sociológicas, económicas, que pienso en serio, pero las expongo en marcos narrativos surrealistas para desalentar a los que quieran refutarlas con argumentos serios. Yo diría que son ensayos que disfrazo de novelas para que no me tomen por loco». En verdad, Aira está resumiendo la práctica novelística iberoamericana que llega a su

hervor en 1996, sigue con Enrique Vila-Matas y sus discípulos y mantiene su vigencia hasta hoy.

Consecuentemente, Valencia tiene razón al abogar por una autocritica para comprender cómo *piensa* la novela, porque una virtud de ella es que «provoca la incomodidad de los discursos cerrados y fundamentalistas». De esa conclusión se desprende que el género en sí no es peligroso, sino la manera en que se lo lee. Se trata, más bien, de asesorar lo que se ha heredado ideológicamente, «pero no para reemplazar una ideología por otra, sino para adquirir una óptica panorámica de los distintos sistemas de creencias». Ésa sería una crítica abierta, que, a decir verdad, se está lejos de obtener con la objetividad que desea Valencia.

Es de esperar que este libro, publicado el año pasado por una editorial ecuatoriana pequeña, no llegue a formar parte de lo que en ocasiones anteriores he examinado como «la condena de la edición nacional», que, por razones muy complejas o, a veces, demasiado evidentes, suele aquejar a la producción literaria de países pequeños con literaturas presuntamente menores. Contrario a ese «estado del arte», el de Valencia es un esfuerzo mayor de síntesis, repleto de erudición e información que quiere producir acciones apropiadas; y muy oportuno, si se considera el presente desvanecimiento crítico. Ésa es una razón principal para agradecer esta iniciativa de Fórcola, que, entre sus rescates de obras poco convencionales de autores mundiales, incluye a hispanoamericanos, como Reyes, Paz, Cortázar, Carpentier, Matamor, Roffé y, más cercano a Valencia, Eduardo Lalo. *Moneda al aire* es, en última instancia, una celebración de la prosa novelesca por un riguroso embebido del estilo, y les hace buena compañía.

# 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/ \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ n°  
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.cuadernohispanoamericanos@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 €



MINISTERIO  
DE ASUNTOS EXTERIORES, UNIÓN EUROPEA  
Y COOPERACIÓN



aecid



Cooperación  
Española



9 771131 643008



0 0 7 6 2