

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSIER

LA MOVIDA, CUARENTA AÑOS DESPUÉS
Coordinan Fernando Díaz Ruiz y
Lidia Morales Benito

ENTREVISTA

Martínez de Pisón

MESA REVUELTA

Antonio López Vega, José Balza
Miguel Durán Díaz-Tejeiro,
Cristian Crusat, Juan Fernando Valenzuela

CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS

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

Director

JUAN MALPARTIDA

Administración

Magdalena Sánchez

magdalena.sanchez@aacid.es

T. 915823361

Suscripciones

María del Carmen Fernández Poyato

suscripcion.cuadernoshispanoamericanos

@aacid.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

109-19-023-8

Nipo impreso

109-19-022-2

Edita

MAUC, Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación
AECID, Agencia Española de Cooperación Internacional
para el Desarrollo

Ministra de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación

Arancha González Laya

Secretaría de Estado de Cooperación Internacional
y para Iberoamérica

Angeles Moreno Bau

Director de la Agencia Española de Cooperación Internacional
para el Desarrollo

Magdy Martínez Solimán

Director de Relaciones Culturales y Científicas

Guzmán Palacios Fernández

Jefa de Departamento de Cooperación y Promoción Cultural

Elena González González

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, fundada en 1948, ha sido dirigida sucesivamente por Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall, Félix Grande, Blas Matamoro y Benjamín Prado.

Catálogo General de Publicaciones Oficiales:

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

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

La revista puede consultarse en:

www.cervantesvirtual.com

www.cuadernoshispanoamericanos.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSIER

- LA MOVIDA, CUARENTA AÑOS DESPUÉS
- 4 *Fernando García Naharro* – En el dominio del mito. Madrid y la movida madrileña 40 años después
- 15 *Fernando Díaz Ruiz* – Descifrando la movida en cuarenta canciones
- 28 *Lidia Morales Benito* – Entre euforia y aburrimiento: la *poesía dislocada* de la movida
- 40 *Pedro Millán Barroso* – *La bola de cristal*, evidencia transmoderna de una transición doble
- 54 *Fernando Iwasaki* – No soy capaz de negar que no debo decir que rechazo admitir que no me puedo levantar



ENTREVISTA

- 62 *Carmen de Eusebio* – Ignacio Martínez de Pisón: «Los escritores vamos dejando retazos de nuestras vidas en nuestras novelas pero nadie lo sabe»



MESA REVUELTA

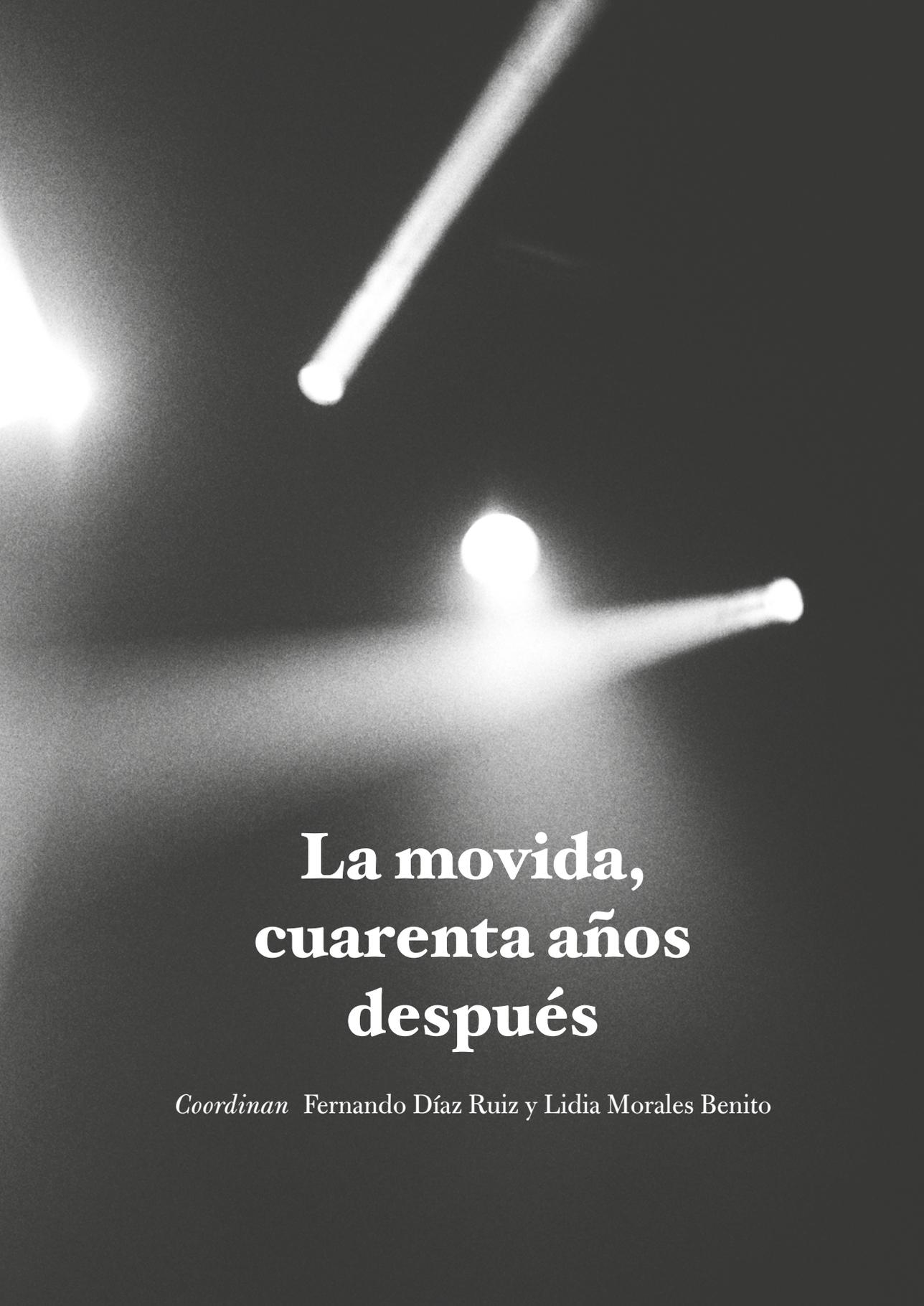
- 70 *Miguel Durán Díaz-Tejeiro* – Darío Villanueva: «Desde muy joven me prendió el interés por comprender el trasfondo de la literatura»
- 82 *Cristian Crusat* – Entre Marcel Schwob y Valeria Luiselli: las cruzadas de niños en la literatura moderna
- 98 *Juan Fernando Valenzuela Magaña* – Las noticias de Kafka
- 108 *Antonio López Vega* – Caminos de ida y vuelta entre España y México. Ciencia y pensamiento en español
- 134 *José Balza* – Carmen Ruiz Barrionuevo, imagen y mundo



BIBLIOTECA

- 146 *Guillermo Carnero* – Confianza, cordialidad y bondad
- 150 *José Lasaga* – Pensar aún nuestro tiempo
- 156 *Adolfo Sotelo Vázquez* – Entre la mirada y la memoria
- 161 *José María Herrera* – La literatura de verdad en tiempos de mentira
- 167 *Daniel B. Bro* – Amor y capitalismo escópico
- 171 *Julio Serrano* – Preguntar a la roca, pensar colectivamente, esperar





La movida, cuarenta años después

Coordinan Fernando Díaz Ruiz y Lidia Morales Benito

Por Fernando García Naharro

En el DOMINIO del mito, Madrid y la movida madrileña cuarenta años después

El mito no es ni una mentira ni una confesión: es una inflexión.

BARTHES (1999, p. 222)

MADRID-GUADALAJARA, JULIO DE 2017

«Es la única referencia que hacemos a la movida –relataba el comisario cultural Paco de Blas en julio de 2017–. Es difícil librarte de Ouka Leele o de los creadores que, en ese momento, indudablemente dieron un impulso a las artes plásticas». ¹ Con estas palabras, quien fuera el coordinador general de la presencia de Madrid como ciudad invitada de honor en la Feria Internacional del Libro (FIL) de Guadalajara hacía alusión a la selección de obras provenientes de la colección del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid que, en los meses siguientes, desembarcarían en México para formar parte de una exposición. Ser ciudad invitada de honor en la FIL merecía, sin duda, ese esfuerzo logístico, como también el elevado coste económico que esta operación cultural implicaba. Así lo consideró, al menos, el consistorio de la ciudad de Madrid, entendiéndolo que, en la práctica, la invitación suponía convertirse en el foco de atención mediática de una feria internacional que, en esa edición, se engalanaría con la imagen de Madrid tanto dentro como fuera de su recinto ferial. Por ello, tras aceptar la invitación de la feria, el Ayuntamiento de Manuela Carmena encargó a Paco de Blas Zabaleta la coordinación general del proyecto que se desarrollaría en Guadalajara. Su trayectoria como director cultural del Instituto Cervantes en diversas ciudades del mundo lo avalaba para desempeñar la labor que entonces se le encomendaba: confeccionar un programa transversal que explicase qué era Madrid en 2017 (García Naharro, 2019).

El resultado de aquello fue un programa literario y artístico que contó con infinidad de actividades dispares, que, sin embargo, compartían todas ellas una propuesta argumental conjunta: apostar por un relato netamente urbano en toda la amplitud de su significado. No en vano, a ello contribuyeron desde la intervención urbana del colectivo Boa Mistura o los coloquios entre escritores, académicos y artistas españoles y mexicanos hasta muestras artísticas como la anteriormente mencionada, confeccionada a partir de los fondos del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid: una selección de pinturas, fotografías y dibujos con las que se dio forma a una de las dos grandes exposiciones del programa de Madrid y que, en su caso, abarcaba cronológicamente desde los años setenta hasta la actualidad. No obstante, tal y como dejan ver las palabras de Paco de Blas que abren este artículo, con ella se pretendía, en realidad, reflejar un poco la singularidad de las artes plásticas del Madrid de los años setenta y ochenta: un tiempo concreto en el que, a nivel plástico, mientras todo el mundo estaba en la abstracción o en un cierto expresionismo, en la capital se hacía la figuración de los Carlos Franco, Rafael Pérez-Mínguez, Guillermo Pérez Villalta, Carlos Alcolea, etcétera, artistas de la llamada nueva figuración madrileña y conocidos, en los setenta, con el apelativo de los «esquizos de Madrid», quienes, en su apuesta por la renovación, incorporaron a su pintura ingredientes propios de la cultura de masas (Escribano, 2009). Desde ahí, y corriendo parejos a las intensidades posmodernas de la época, algunos de ellos, como el propio Hermínio Molero, darán (literalmente) el salto a la escena de la nueva ola. Así lo hará también esta exposición adentrándose de lleno en «Los años de la movida» (y su repercusión posterior) a partir de trabajos de creadores como Ceesepe (Carlos Sánchez Pérez), Miguel Trillo o el Hortelano, artistas de renombre a los que ahora se daba voz para, a través de sus obras, hablarle de Madrid al público mexicano, interpeándolo en nombre de la ciudad que fascinó al mundo.

En el fondo, esa era la finalidad y de ahí, quizá, también lo explícito del nombre de la exposición: «Pongamos que hablo de Madrid». Hablamos, por tanto, de una muestra que, como hiciera la canción de Joaquín Sabina que le da título, pretendía retratar a Madrid a partir de un compendio de creaciones plurales y fragmentarias con las que poder mostrar, en este caso, una parte de la idiosincrasia madrileña y de la particular mitología de Madrid, marcada por ese instante estelar de fascinación internacional que fue la movida. Quizá por ello, y jugando un poco a ser aprendices

de mitólogos, en estas páginas se aportarán algunos brochazos para tratar de descifrar el mito del Madrid (pos)moderno a través de su significante mítico: la movida madrileña, todo un fenómeno sociocultural que, si bien hoy parece haber perdido parte de su esplendor, se mantiene, sin embargo, con vida a fuerza de aniversarios, celebraciones y exposiciones (Sánchez, 2007; Fouce, 2007; VV. AA., 2013; Sycet, 2014; Fernández-Santos, 2019; VV. AA., 2020).

De esa vida, decía Roland Barthes (1915-1980), va a nutrirse el mito que, como tal, no se define tanto por el contenido de su mensaje como por la forma en que se articula y por cómo se trabaja para comunicarlo, después, de una forma apropiada, una forma que, si bien hace que el *sentido* (es decir, su historia, su sistema de valores, etcétera) se aleje, no termina nunca por suprimirlo; lo mantiene, en cambio, con vida a modo de «reserva instantánea de historia, como una riqueza sometida» de la que poder alimentarse (Barthes, 1999, p. 113). Precisamente por ello, al convertirse en significante mítico, la movida madrileña ha sido, en buena medida, despojada también de su historia para devenir en esa «historia que ha sido contada de mil maneras –dirá Fernando Castro Flórez (2016, p. 144), el curador de la exposición– y, seguramente, todas dicen la verdad porque no son otra cosa que testimonios de cómo se lo pasaban en el seno de la fiesta».

GUADALAJARA-MADRID, DICIEMBRE DE 2017

«El arribo de la cultura madrileña –escribía el presidente de la FIL, Raúl Padilla López, sobre el programa de Madrid como ciudad invitada de honor– contempla también dos grandes exposiciones en el Museo de las Artes y el Instituto Cultural Cabañas» (FIL, 2017, p. 3). Así, a kilómetros de distancia del epicentro del espectáculo (o, lo que es lo mismo, del pabellón de la ciudad invitada de honor, ubicado entre el salón Jalisco y el salón Guadalajara, dentro del recinto de la Feria del Libro), la presencia de Madrid en la FIL Guadalajara 2017 se extendió también (entre otros emplazamientos) al Museo de las Artes (MUSA) de la Universidad de Guadalajara y al Hospicio Cabañas, este último, un edificio emblemático de la ciudad de Guadalajara, declarado Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO en 1997.

Años antes, entre los días 18 y 19 de julio de 1991, en el recinto del Hospicio se celebraría también la Primera Cumbre Iberoamericana, que contaría con dignatarios de la talla de Fidel Castro, Carlos Menem o Alberto Fujimori. Por parte de España,

estuvieron presentes tanto el rey, Juan Carlos I, como el presidente del Gobierno, Felipe González. Para entonces, hacía ya casi una década de la victoria, por mayoría absoluta, del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) en las elecciones legislativas de 1982, mismo año en que Elena Asins (1940-2015) mostraba su obra en Madrid, en el salón del Reposo, y Ceesepe, Ouka Leele y Mariscal hacían lo propio en Barcelona, en la galería René Metrás (Escribano, 2009, pp. 443-444).

Nombres ilustres de otro tiempo, algunos de ellos se recuperaron en aquellos meses finales de 2017 para dar contenido a las muestras artísticas trasladadas desde Madrid para ser expuestas en México. Así, por ejemplo, mientras la obra de la madrileña Elena Asins viajaba –por primera vez– fuera de España para exponerse en el MUSA de la Universidad de Guadalajara², en el Hospicio - Instituto Cultural Cabañas se instalaba la exposición «Pongamos que hablo de Madrid» –abierta al público desde el 24 de noviembre de 2017 hasta el 18 de febrero de 2018–, una muestra que se abría invitando al espectador a adentrarse en «El mapa y el territorio» de Madrid de la mano de dos de los objetos artísticos del madrileño Fernando Bellver: *Grabado de Madrid* (1997) y *Dibujo de Madrid* (1998), dos obras de gran tamaño que descomponen el plano de la ciudad entre edificios, parcelas, objetos cotidianos y gatos negros. Esta planimetría acotará el espacio urbano por el que discurrirá la exposición, cuyos edificios más emblemáticos –el edificio Metrópolis, las torres Kio, la puerta de Alcalá, etcétera– cobrarán protagonismo en las secciones «Instantáneas metropolitanas» y «La ciudad hiperrreal», con piezas de José María Sicilia, Christo (Vladimirov Javacheff) (1935-2020) o José Manuel Ballester, situadas, sin embargo, en salas al otro lado del patio central del Hospicio Cabañas.

Esos iconos urbanos quedarán atenuados en favor de la iconografía del mundo cotidiano, teñida ahora de color, que impregnará el breve (pero intenso) paseo por «La estética de los esquizos», orquestado en torno a obras de Carlos Franco, Guillermo Pérez Villalta, Chema Cobo, Carlos Alcolea o Rafael Pérez-Mínguez. Este último, además, figurará también en la sección temática de «Los años de la movida» con su icónico cartel para el concierto de Almodóvar, McNamara, Dinarama + Alaska en Rock-Ola (1983). Pero, no solo él, también Sigfrido Martín Bugué o Herminio Molero –con su inolvidable *Serie rock* (1967-1968)– figurarán mezclándose con trabajos de Javier Mariscal, Alberto García-Alix o el Hortelano.

Este pasaje de la exposición constituía, sin duda, su núcleo duro,³ en un ejercicio de expansión de la movida y sus motivos más allá de sus límites naturales para acabar contaminando, así, todo el imaginario de este –podríamos decir– «Madrid figurado». Recuperamos aquí, conscientemente, el eslogan que dio título a la exposición con la que, a finales de los años noventa, el Ayuntamiento de Madrid –en aquel entonces, con José María Álvarez del Manzano como alcalde– reunió en Roma a los artistas madrileños Fernando Bellver, Ouka Leele y Sigfrido Martín Begué para ofrecer, en palabras de la comisaria de la exposición, Catalina Romero de Ávila (1999, p. 15), «la imagen de una ciudad dinámica, colorista y amable, eligiendo para ello tres artistas que [...] son fiel reflejo de este espíritu».

Estos tres artistas, no obstante, también estuvieron presentes en la exposición de Guadalajara, como también lo estuvo el Hortelano (en Romero de Ávila, 1999, p. 20), quien, en las postrimerías del siglo xx, recordaba así el día que Ouka Leele «paralizó en Madrid la plaza de Cibeles para hacer *Rappelle-toi, Barbara*» (1987):

Fue una locura total. La policía paraba el tráfico, la gente nos insultaba por el atasco, mientras Ouka Leele subida en una grúa enorme disparaba sin parar dando órdenes por un megáfono. Yo, el fauno, casi me rompo la cabeza resbalando, pero todo acabó bien, como siempre, y esta ha sido la única vez en mi vida que me he bañado plácidamente en la Cibeles (hacía mucho calor) escoltado por la policía. Un detalle curioso es que, al final, no aparece la torre de Valencia (detrás de la puerta de Alcalá), un mamotreto horroroso, que la artista «enterró» sabiamente bajo la pintura demostrando un gran gusto ecológico.

«Utilicé al Hortelano y a Poch (el cantante de Derribos Arias) como modelos», recuerda Ouka Leele, quien consiguió que el entonces alcalde de Madrid, Juan Barranco, le parase el tráfico durante varias horas para inmortalizar a su Cibeles: «En los ochenta se podían hacer esas cosas» (Ordovás y Godes, 2020, p. 53). Con sus imponentes medidas (150 x 190 cm), la fotografía pintada a mano con acuarela de *Rappelle-toi, Barbara* (1987) fue también la encargada de abrir en 2017 al visitante mexicano la senda que le adentraría en el lenguaje pop del universo de la movida.

Emplazada en pleno centro de Madrid y vista a través de la mirada de Ouka Leele, la fuente de Cibeles –situada junto al

edificio de Correos, hoy, curiosamente, sede del Ayuntamiento de Madrid– pasaba a convertirse en un emblema del Madrid (pos)moderno: una ciudad distinta, vista ahora como la cuna de la nueva ola cultural que se gesta y florece en sus calles llevando por bandera la banalización de la política, la sublimación de lo estético y el disfrute juvenil de los placeres de una vida alejada de cualquier «rollo horrible» (García Naharro, 2011). Y es que, si en 1978 Madrid era, para Ceesepe, tan solo «un pedazo de tierra con muchos bloques de cemento»,⁴ sin embargo, a través de las serigrafías de su serie *Madrid y sus personajes* (1996), expuestas en la muestra del Hospicio Cabañas, la ciudad se vuelve, en cambio, un espacio de «erotismo intenso, bullicioso, comunicable, público y festivo» (Morales, 1983, p. 60).

En cualquier caso, y como en toda exposición que se precie, se trataba de un Madrid artificial y, por tanto, construido a base de imágenes lúdicas y edulcoradas que, sin embargo, forman ya parte no solo de esta muestra expositiva sino del acervo cultural que nos ha legado la movida madrileña, un fenómeno sociocultural que, más allá de su relato narrado en reportajes y documentales en prensa, radio y televisión, cuenta ya con numerosos trabajos que han tomado a sus protagonistas, así como a su entorno urbano y su producción impresa, musical, artística y cinematográfica, como objeto de reflexión (Márquez, 1981; Imbert, 1990; Gallero, 1991; Vilarós, 1998; Fouce, 2002; Tango, 2006; Pérez-Mínguez, 2006; Pérez Manzanares, 2008; García Naharro, 2013; Nichols y Song, 2014; García Naharro, 2015; Val Ripollés, 2017; Ordovás, 2017).

No obstante, si en los últimos años se han intensificado tanto la crítica desmedida al esplendor de la movida (Lenore, 2018) como el interés por las décadas previas de búsquedas contraculturales y prensa *underground* (Labrador, 2017; Valencia-García, 2018; Costa, 2018; Moreno y Cuevas, 2020), no se ha incidido tanto, quizá, en el encaje o la articulación de los discursos –narrativos, pictóricos o cinematográficos– de la época con su posterior recepción y despliegue en las prácticas mundanas de aquellos jóvenes que, interpelados por el discurso acéfalo de la movida, reclamaron para sí la noche como tiempo de acción y la calle como espacio de actuación, todo ello, además, en un momento de efervescencia de estéticas y sensibilidades subculturales, que después cada cual adaptaba, como podía, a su personalidad y sus circunstancias vitales (García Naharro, 2012).

Y es que, más allá de los rostros conocidos que brillaban sobre el escenario –aquellos, por ejemplo, que Miguel Trillo (2006) retrata en su «Pop purrí: la nueva ola madrileña en vivo, 1979-1984» y que forman parte, también, de la exposición del Hospicio Cabañas– quedan, sin embargo, muchos otros por retratar: personajes secundarios, actores y actrices de reparto de ese espectáculo que acabó siendo la movida madrileña. Estos rostros mudos, sin altavoces mediáticos, quizá se parecían más a los que el propio Miguel Trillo retrató entre el público de aquellos conciertos del circuito de la nueva ola y que plasmó, después, entre las páginas de los seis números de *Rococó*, cuyos originales han estado expuestos desde finales de julio hasta finales de octubre de 2020 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.⁵

MADRID-MADRID, SEPTIEMBRE DE 2020

Recordemos, no obstante, que la materia prima de la que están hechos estos análisis –es decir, desde el argot y la indumentaria juvenil hasta las fotografías, pinturas, carteles, etcétera– es la misma de la que se va a apropiarse el mito, reduciéndola, en su caso, simplemente a una función significativa. Con ese desplazamiento, el significante –es decir, esa suma de materiales diversos que conforman y constituyen hoy la imagen y el concepto de la movida– ejerce de término inicial del sistema mítico que edifica los contornos y sustenta los cimientos del Madrid (pos)moderno: una ciudad que, captada por el mito, se vuelve irresistible y fascinante, una ciudad sin disonancias ni atentados, conflictos laborales, enfermedades o adicciones. Se trata de una ciudad, por tanto, bonita y libre ya del tópico del asfalto porque es, precisamente ahí, en las calles, donde «ves gente y es donde más te puedes divertir» (Olvido Gara «Alaska» en Maillo, 1979, p. 15). Así, de ese modo, es como el Madrid (pos)moderno –el significado del mito– se manifiesta a través del significante (la movida) postulando, de inmediato, esa lectura o, lo que es lo mismo, ese *sentido* que, sin embargo, cautivo ya del mito, ha perdido la riqueza de su propia historia (Barthes, 1999, pp. 111-113).

«Puede decirse –escribía Barthes (1999, p. 114)– que el carácter fundamental del concepto mítico es el de ser *apropiado*», adaptado, diríamos, a un determinado consumo. Este proceso de apropiación es el que obliga también al mitólogo –o a sus aprendices– a entender cómo el mito mismo se plasma o se inscribe en determinados productos que buscan, a su vez, a un consumidor específico: el lector de mitos (Barthes, 1999, p. 120). En nuestro

caso, aquel dispuesto a ver en la movida la *presencia* misma del Madrid que fascinó al mundo:

Cada vez son más los viajeros que no se conforman con contemplar los monumentos y los escaparates de las ciudades que visitan, y quieren adentrarse por barrios y espacios que se encuentran fuera de las guías y al margen de los tours operators convencionales [...]. Y para quienes buscan itinerarios fuera de lo habitual, Madrid ofrece uno muy singular: la ruta de la movida (Ordovás y Godes, 2020, p. 9).

Así comienza *Guía del Madrid de la movida* (2020), un volumen colorista de casi trescientas páginas con el que los periodistas Jesús Ordovás y Patricia Godes invitan al lector a conocer lo que hicieron los jóvenes de la década de los ochenta a través del rastro dejado en la geografía urbana madrileña: una guía profusamente ilustrada con fotografías y planos de las distintas zonas de Madrid –Sol - Gran Vía, Barrio de las Letras, La Latina, Lavapiés, Chueca y alrededores, Malasaña y alrededores, Moncloa y Chamberí, Barrio de Salamanca, Prosperidad, La Elipa, Ventas y «La Conce», Barrios del Sur– por las que discurrirían «las vivencias de aquella juventud desatada» (Ordovás y Godes, 2020, p. 11).

No abordaré ahora el análisis de las potencialidades de este tipo de productos impresos (García Naharro, 2020), me ceñiré tan solo a hojear sus páginas y a recorrer algunos de los escenarios de esta ciudad de papel que arranca en la zona Sol - Gran Vía o «el centro de la movida». De los conciertos de la sala El Sol al bar Chichote –tomado por Almodóvar y su *troupe*–, pasando por el estudio de Ceesepe o la pintada en el muro de Kaka de Luxe, llegamos al hotel Palace, ya en el Barrio de las Letras, donde el órgano oficioso de la movida, es decir, la revista *La Luna de Madrid*, despidió el año 1983 con una fiesta «posmoderna». El universo de los discos y los fanzines, la cara más *underground* de la movida, queda, sin embargo, en el Rastro, en la zona de La Latina.

Del local Paraíso en la calle Primavera de Lavapiés y la galería Moriarty, en la zona de Chueca y alrededores, pasamos a Malasaña, «el epicentro de la Movida», el barrio de las Costus y de bares como la Vía Láctea o el Penta. En la zona de Moncloa y Chamberí queda la Escuela de Caminos del emblemático concierto homenaje a Canito –cuyo cuarenta aniversario motiva, también, el monográfico de esta revista–, mientras que el emplazamiento de la redacción de la revista *La Luna de Madrid* o de galerías de arte como la galería Sen o la galería Fernando Vijande

–donde Andy Warhol inauguró su exposición «Pistolas, cuchillos y cruces» (1983)– en el Barrio de Salamanca nos recuerda que algunas de las instancias de consagración de la movida eran de buena cuna. No obstante, según la *Guía del Madrid de la movida*, «la cuna de la movida» se sitúa en el barrio de Prosperidad, con su ateneo y su «templo de la Moviada», la sala Rock-Ola.

Sin embargo, más allá de los locales de ensayo en Quintana y en La Elipa de los Burning, en el Madrid de los barrios del Sur dicen que ya «se respira otra movida». Bien es cierto que, en aras de atender a la diversidad musical del Madrid de la época, esta guía sí da cuenta de estos barrios –situados a las afueras, también, del propio volumen–. Sus itinerarios urbanos y sonoros son los que suelen quedar ausentes en las retrospectivas de la movida, como ausentes están, también, en las rutas finales escritas aquí, respectivamente, por «el mayor referente internacional de la movida madrileña», Pedro Almodóvar, y por «la reina de la movida», Alaska: dos emblemas de la movida madrileña y de ese Madrid colorido y (pos)moderno de los Ouka Leele, Manolo Campaamor o Fabio McNamara, cuyos recuerdos, presentes también en las páginas de esta guía, redundan en recorridos reconocibles y repetidos en torno a los mismos espacios de ocio y focos creación artística, donde se forjan, a su vez, los patrones socioculturales de la llamada juventud (pos)moderna, esa juventud que, dicen, un día hizo de la capital de España la «ciudad enana más alta del mundo» (Casani y Tono, 1983, p. 7).

Quizá por ello, y «a ojos del consumidor de mitos», aquella imagen idílica del Madrid (pos)moderno condenaría también a la movida a funcionar, en la actualidad, como ese significante instrumental destinado a *fundar* esa fascinación. En otras palabras, la forma en que se nos muestra la movida madrileña estaría motivada por el concepto mismo de Madrid que representa un Madrid juvenil, festivo, nocturno y lleno de vida, convertido hoy en la foto fija del Madrid de los ochenta. Este retrato edulcorado de la ciudad, si bien homogeneiza, naturaliza y despolitiza su imagen, no por ello cancela la realidad de aquel Madrid, pues, «por más paradójico que pueda parecer, el mito no oculta nada: su función es la de deformar, no la de hacer desaparecer» (Barthes, 1999, p. 115). Será, por tanto, labor del buen mitólogo comprender o calibrar el grado de deformación que hay en el significante mítico de la movida para así, entendiendo la impostura, poder descifrar el mito y devolver la densidad histórica a aquella ciudad compleja que aún se oculta tras las luces del Madrid (pos)moderno.

CODA

«No es el desencanto ahora el síntoma –escribía en 2018, en su coda, a modo de inicio, Teresa Vilarós– sino la depresión; y la oxiconona, su droga». Hoy, sin embargo, en las postrimerías del 2020 e inmersos, como estamos, en el oleaje de una pandemia, los síntomas se recrudecen mientras la carrera por la vacuna –esa *otra* droga– no ha hecho más que comenzar. «Malos tiempos para la lírica», dirían algunos; otros, en cambio, preferimos desearte, querido lector/a, lo que aquel ilustre madrileño (de adopción, como lo acaban siendo todos) a quien, paradójicamente, la modernidad dio de lado: «Que el fin del mundo te pille bailando».

Investigación efectuada en el marco del proyecto «Ferias del libro como espacios de negociación cultural y económica» financiado por la Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, Fondo Alemán de Investigación), número de proyecto 317687246.

NOTAS

- ¹ Entrevista con Paco de Blas en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, realizada el 25 julio de 2017.
- ² Elena Asins. *Fragmentos de la memoria* (4 de noviembre de 2017 - 25 de febrero de 2018). Exposición comisariada por Belén Díaz de Rábago y Carmen Fernández Aparicio y organizada por el Ayuntamiento de Madrid y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS).
- ³ Amplificado, después, ya en Madrid, con el ciclo de conferencias *Otras movidas: revisiones del arte y la cultura madrileña contemporánea (7 de marzo - 4 de abril de 2019)*, celebrado en el Museo de Arte Contemporáneo. Todo ello, como complemento de la exposición «Pongamos que hablo de Madrid» que, en diciembre de 2018, se instaló en el museo con vocación de permanencia, enmarcándose, entonces, dentro de las actividades realizadas con motivo del centenario del nacimiento del alcalde Enrique Tierno Galván (1918-1986).
- ⁴ Entrevista de Estrella L. M. a Ceesepe en *Star*, 37 (1978).
- ⁵ PHotoEspaña | Miguel Trillo. La primera movida. En línea: <<https://www.circulobellasartes.com/exposiciones/photoespana-miguel-trillo-la-primera-movida/>> (Consultado el 24 de septiembre 2020).

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. *Mitologías*, Siglo XXI, México, 1999.
- Casani, Borja y Tono Martínez, José. «¿La posmodernidad?», *La Luna de Madrid*, 1, 1983, pp. 6-7.

- Castro Flórez, Fernando. «Madrid *relaxing cup of coffee* o la búsqueda de la imagen perdida», *Philosophical Readings*, 8.3, 2016, pp. 142-152.
- Costa, Jordi. *Cómo acabar con la contracultura: una historia subterránea de España*, Taurus, Barcelona, 2018.
- Escribano, María (comisaria). «Los esquizos de Madrid: figuración madrileña de los setenta», Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2009.
- Fernández-Santos, Elsa (comisaria). «Vicios modernos: Ceesepe, 1973-1983», La Casa Encendida, Madrid, 2019.
- Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL). *Programa general de actividades 2017*, Universidad de Guadalajara/FIL, Guadalajara, 2017.
- Fouce, Héctor. *El futuro ya está aquí: música pop y cambio cultural en España (Madrid, 1978-1985)* (tesis), Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2002.
- , *Modernos, urbanos y hedonistas. Una exposición para entender la movida madrileña* (exposición comisariada por Héctor Fouce), Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura y Deportes, Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas, 2007.
- Gallero, José Luis. *Solo se vive una vez: esplendor y ruina de la movida madrileña*, Ardora, Madrid, 1991.
- García Naharro, Fernando. «Diálogo de discursos en el periodo de la transición a la democracia», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 51, 2011, pp. 435-453.
- , «Cultura, subcultura, contracultura: movida y cambio social (1975-1985)», *Coetánea: III Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo* (coordinado por Carlos Navajas Zubeldía y Diego Iturria-

- ga Barco), Universidad de La Rioja, Logroño 2012, pp. 301-310.
- «La construcción de la imagen de la mujer en el discurso de la movida. Movida y cambio social (1975-1985)», *Claves del mundo contemporáneo. Debate e investigación: actas del XI Congreso de la Asociación de la Historia Contemporánea* (coordinado por Teresa María Ortega López y Miguel Ángel del Arco), Comares, Granada, 2013, pp. 1-11.
 - «Miradas al cuerpo en la revista *La Luna de Madrid*», *Las diosas. Actas VII Congreso Internacional de Análisis Textual*, Asociación Trama y Fondo, Madrid, 2015. En línea: <http://www.tramayfondo.com/actividades/vii-congreso/las_diosas/downloads/garcia-naharro-fernando.pdf> (Consultado el 28 de septiembre de 2020).
 - «El contenido de la forma. Madrid como ciudad invitada de honor en la FIL Guadalajara 2017», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 41, 2019, pp. 109-132.
 - «Branding like a City. Barcelona and its Literature at the Buenos Aires Book Fair», *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 11.2, 2020, pp. 1-34.
 - Imbert, Gérard. *Los discursos del cambio: imágenes e imaginarios sociales en la España de la transición (1976-1982)*, Akal, Madrid, 1990.
 - Labrador, Germán. *Culpables por la literatura: imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Akal, Madrid, 2017.
 - Lenore, Víctor. *Espectros de la movida: por qué odiar los ochenta*, Akal, Madrid, 2018.
 - Maillo, José Antonio. «Esta es la *new wave* madrileña», *Star*, 50, 1979.
 - Márquez, Fernando. *Música moderna*, Nuevo Sendero, La Banda de Moebius, Madrid 1981.
 - Morales, Gregorio. «La erótica de Madrid», *La Luna de Madrid*, 1, noviembre de 1983, p. 60.
 - Moreno, Manuel y Cuevas, Abel. *Todo era posible: revistas underground y de contracultura en España, 1968-1983*, Libros Walden, Madrid, 2020.
 - Nichols, William J. y Rosi Song, H. *Toward a Cultural Archive of the Movida: Back to the Future*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison/Teaneck, 2014.
 - Ordovás, Jesús. *Esto no es Hawaii. La historia oculta de la movida*, Efe Eme, Madrid, 2017.
 - Ordovás, Jesús y Godes, Patricia. *Guía del Madrid de la movida*, Anaya Touring, Madrid, 2020.
 - Pérez Manzanares, Julio. *You are a star. Costus biografía: kitsch, movida, ochentas (y otros mitos typical Spanish)*, Neverland, Madrid, 2008.
 - Pérez-Mínguez, Pablo. *Mi movida: fotografías, 1979-1985*, Lunwerk, Madrid, 2006.
 - Romero de Ávila, Catalina. *Madrid figurado: Ouka Lele, Sigfrido Martín Begué, Fernando Bellver*, Ayuntamiento de Madrid / Instituto Cervantes, Madrid, 1999.
 - Sánchez, Blanca (comisaria). *La movida* (catálogo), Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid, Madrid, 2007.
 - Sycet, Pablo (comisario). *Blanca Doble. El mundo y la colección de Blanca Sánchez Berciano* (catálogo), Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2014.
 - Tango, Cristina. *La transición y su doble: el rock y Radio Futura*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006.
 - Val Ripollés, Fernán. *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en la transición (1975-1985)*, Fundación SGAE, Madrid, 2017.
 - Valencia-García, Louie Dean. «Tintin in the *Movida Madrileña*. Gender and Sexuality in the Punk Comic Book Zine Scene», *European Comic Art*, 11.2, 2018, pp. 12-33.
 - Vilarós, Teresa. *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Siglo XXI, Madrid, 1998 y 2018.
 - VV. AA. *El papel de la movida: arte sobre papel en el Madrid de los ochenta*, Museo ABC, Madrid, 2013.
 - VV. AA. *La movida: crónica de una agitación*, Fundación Foto Colectania, Barcelona, 2020.

DESCIFRANDO la movida en cuarenta canciones

Cuando, en el primer dossier dedicado a la movida publicado en esta revista, el periodista y crítico cultural Rafael Escalada (2003, p. 7) afirmaba tajantemente que él figuraba entre los que podían «confirmar aquel apogeo de Madrid» –a pesar del desinterés en hablar de ella que había encontrado en Santiago Auserón, Alaska o Jaime Urrutia, del desdén de Nacho Canut (2003, p. 13) y de la bofetada que suponía el título del artículo de Pedro Almodóvar (2003, p. 41) en el dossier, «La movida no existe»–, seguro que no imaginaba que seis años después, en la sección especial que le dedicó a este fenómeno cultural el *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, los ecos de aquel ninguneo no se hubieran apagado.

En «La movida como debate», uno de los artículos de dicha sección, Jorge Marí (2009, p. 127) exponía cómo treinta años después de su inicio no se había alcanzado «un acuerdo ni un entendimiento preciso sobre qué cosa fue la movida, cuáles fueron sus rasgos definitorios, sus límites, sus contribuciones, su legado». Tras desgranar las tensiones y paradojas existentes entre las diversas visiones de este complejo fenómeno –incluidas las celeberrimas opiniones de Almodóvar (2003, p. 41) negándole el estatuto generacional y de «movimiento artístico»–, acababa proponiendo que «frente a la (tal vez) estéril pregunta “¿Qué fue la Movida?”, se puede plantear el estudio de qué discursos se han generado en torno a dicho término y qué formas de interacción se han establecido entre ellos» (Marí, 2009, p. 129).

Es fácil coincidir con Marí (2009, pp. 129 y 130) en que la adopción del término *movida* a principios de los ochenta

para designar el cambio cultural que sucedió en España desde la muerte de Franco hasta mediados de los ochenta ha de ser consciente de que se trata de un término «marcado» e «instrumentalizado a partir de ese momento por discursos culturales diversos y puestos al servicio de intereses personales e institucionales». Sin embargo, cuesta aceptar la renuncia a tratar de explicar e ilustrar lo que fue y lo que simbolizó, máxime si consideramos que la movida madrileña constituye una «metáfora del cambio cultural» ocurrido en España entre 1975 y 1985 (Fouce, 2000, p. 268).

Defendiendo la necesidad de producir trabajos que analicen los usos y discursos interesados de la *movida*, no creo para nada «estéril» el debate sobre qué fue, ni las críticas sobre su verdadero alcance. Y es que, a pesar del elevado número de eventos y publicaciones que han aparecido sobre este fenómeno cultural, como advierten Nichols y Rosi (2014, p. 6), predominan las aproximaciones biográficas y memorias, las visiones politizadas y las rememoraciones públicas interesadas que entorpecen más que ayudan a su comprensión. Por ello, resulta imprescindible seguir analizando los productos artísticos (canciones, cómics, películas, fotografías, poemas...) generados durante una época en la que, como ha señalado Héctor Fouce (2000, p. 267), la juventud española surgió por primera vez como «grupo social diferenciado, con sus propias prácticas, valores y símbolos, con su propia cultura», una cultura que tanto él como García Naharro (2012) consideran como subcultura por constituir una diferente articulación dentro de una cultura dominante.

Cuatro décadas después de dos acontecimientos de gran valor simbólico para la denominada *movida* (el concierto homenaje a Canito, celebrado en la Universidad Politécnica de Madrid el 9 de febrero de 1980, y la apertura de la sala Rock-Ola el 31 de marzo de 1981), este artículo tratará de descifrar las principales claves de la subcultura juvenil a través de un corpus representativo de cuarenta canciones. Lo hará analizando en qué medida sus discursos ratifican las que son, para los principales teóricos, las señas de identidad de la movida: la pérdida de importancia del compromiso político de padres y hermanos mayores, la vivencia hedonista del presente y el culto a la apariencia, a lo estético (Imbert, 1990; Fouce, 2000, 2002 y 2009; García Naharro, 2012).

SELECCIÓN Y ANÁLISIS DEL CORPUS

Grupo musical	Tema(s)
Kaka de Luxe	Rosario (1978), Viva el metro (1978) y Pero qué público más tonto tengo (1978)
Burning	¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este? (1978)
Orquesta Mondragón	Muñeca hinchable (1979)
Paraíso	Estrella de la radio (1979) y Para ti (1979)
Radio Futura	Enamorado de la moda juvenil (1980), Yvonne (1980), Divina (1980) y Escuela de calor (1984)
Nacha Pop	Chica de ayer (1980) y Antes de que salga el sol (1980)
Mamá	Chicas de colegio (1980)
Los Zombies	Groenlandia (1980)
Ejecutivos Agresivos	Mari Pili (1980)
Alaska y los Pegamoides - Alaska y Dinarama	Horror en el hipermercado (1980), Bailando (1982), Perlas ensangrentadas (1983), Ni tú ni nadie (1985) y A quién le importa (1986)
Los Secretos (antiguo Tos)	Déjame (1981)
Siniestro Total	Ayatollah! (1981)
Tino Casal	Champú de huevo (1981)
Tequila	Salta (1981)
Mecano	Hoy no me puedo levantar (1981) y No me enseñen la lección (1982)
WAQ	Ladrones de juguetes (1982)
Rubí y los Casinos	Me he enamorado de un fan (1982)
Parálisis Permanente	Quiero ser santa (1982) y Autosuficiencia (1982)
Fahrenheit 451	Ojos a tu alrededor (1982)
Aviador Dro	Nuclear sí, por supuesto (1982)
Golpes Bajos	No mires a los ojos de la gente (1983)
Las Vulpess	Me gusta ser una zorra (1983)

Almodóvar y McNamara	Me voy a Usera (1983) y Voy a ser mamá (1983)
Loquillo y los Trogloditas	El ritmo del garaje (1983)
Gabinete Caligari	Cuatro rosas (1984)
Los Nikis	El imperio contrataca (1985)

El número de canciones seleccionadas no responde únicamente al deseo de honrar la efeméride ni de limitar un corpus muy extenso, imposible de analizar en una decena de páginas. Al constituir una muestra representativa de los temas más populares de la movida, que aborda sus variadas estéticas y géneros musicales, aspira a poder trazar una visión de conjunto de sus principales temas, valores, imaginarios culturales y discursos que complementa, matiza o corrige el análisis de Fouce (2002, pp. 214-307) en el capítulo cuarto de *El futuro ya está aquí: música pop y cambio cultural en España (Madrid, 1978-1985)*, su brillante tesis doctoral.

A la hora de elegir las canciones, se ha partido de listas votadas por el público o realizadas por expertos musicales (RTVE, Los 40 Principales...), que se han enriquecido con otras de los grupos presentes en los conciertos que comenzaron a popularizar la movida (como el mencionado homenaje a Canito o el de Primavera, celebrado en la Escuela de Arquitectura el 23 de mayo de 1981) y de los que tocaron en la mítica sala Rock-Ola. Además, se ha tratado de incluir una mayor cantidad de letristas y grupos importantes en los circuitos culturales del momento, ya fuera tanto por su carácter pionero como por su participación en varios grupos: Kaka de Luxe, Alaska, Santiago Auserón, Pedro Almodóvar y Fabio McNamara, Fernando Márquez el Zurdo... En el afán por hacer una lista lo más representativa posible, se han añadido composiciones de grupos de fuera de Madrid –como Siniestro Total, Orquesta Mondragón, Loquillo y los Trogloditas o Las Vulpess–, que reflejan cómo este fenómeno juvenil se reprodujo en mayor o menor medida en varias urbes del país. También se han valorado éxitos comerciales del momento, como «Mari Pili» de Ejecutivos Agresivos (canción del verano de 1980), e incluso canciones de Mecano, un grupo que, aunque Fouce (2002, p. 19) señale que no pertenece «al entorno», si atendemos al papel en el grupo de Nacho Cano, conectado con actores preeminentes de la movida madrileña, sí que lo hace.

No hace falta ser crítico musical para darse cuenta de la pluralidad de estéticas y géneros musicales presentes en los veintiséis grupos elegidos, que abarcan desde el *punk* de Kaka de Luxe hasta el electropop de WAQ o Aviador Dro, pasando por el *glam rock* de un grupo como Burning –uno de los pocos representantes del rollo o de la nueva marea rockera madrileña considerados en los álbumes recopilatorios de la movida– o por el rock de Tequila, cuya discutible presencia se justificará más adelante. Sin embargo, lo primero que se debe destacar de esta lista es que temas como «No me enseñen la lección», de grupos *a priori* tan convencionales como Mecano, comparten el mismo mensaje de rebeldía que canciones como «Rosario», de Kaka de Luxe. La repetición constante en la letra de Nacho Cano de un «no» dirigido hacia los adultos –representados en la figura del profesor o intelectual, trasunto del «viejo progre» que diría Casani (en Fouce 2002, p. 33)– no se diferencia demasiado de la disparatada incitación a matar al padre «con una lata» e irse de casa del irreverente Kaka de Luxe.

Sin ánimo de minimizar la importancia de las estéticas y géneros musicales de los distintos grupos de la movida, ni las variadas influencias musicales externas (*glam rock, punk, gothic rock, new wave, cold wave...*), expuestas magistralmente por Héctor Fouce (2002, pp. 45-71), aún faltan análisis discursivos de sus canciones más representativas que pongan el foco en los valores y características de esta subcultura juvenil. Resulta además obvio que ello no impedirá analizar el culto a la apariencia y a lo estético que propuso la movida, ni destacar la influencia de los nuevos referentes culturales procedentes del mundo de la música anglosajona. Para demostrarlo, basta con examinar la letra de «Enamorado de la moda juvenil», con su canto desenfadado a las «rebajas» y a las prendas «de ocasión», o de «Divina», una versión de «Ballrooms of Mars», de T. Rex, con referencias a David Bowie y que homenajeaba a Alaska, elogiando sus «manos de metal» y «pegatinas en el culo», para insertarla en la tradición de dos de los grandes referentes del *glam rock* británico. Para cerrar el círculo de este culto a la imagen, valga recordar que Alaska y Dinarama cantarían años después «Rey del *glam*» (1983): un homenaje a la estética andrógina, con pendientes, pantalones ajustados, maquillaje y pelucas, legada a los jóvenes de la movida por Bowie y T. Rex: «Con tu tacón de aguja, los ojos pintados, / dos kilos de rímel, muy negros los labios, / te has quedado en el setenta y tres con

Bowie y T. Rex. / Hombreras gigantescas, *glitter* en el pelo, / esmalte de uñas negro, leopardo y cuero, / te has quedado en el setenta y tres con Bowie y T. Rex. / Eres el rey del *glam*, nunca podrás cambiar, / ajeno a las modas que vienen y van / porque tú, tú, eres el rey del *glam*».

Las letras de muchas canciones de Radio Futura y de Alaska –pero también las de Tino Casal; piénsese en las alusiones al maquillaje, «tinte de pelo» o los «tacones» de la ex del enunciador en «Champú de huevo»– exaltan la importancia de la apariencia proponiendo un estilo de vestir muy diferente al de hermanos mayores o padres, procedente de los imaginarios culturales hegemónicos de la época, los de las islas británicas. Por tanto, a pesar del evidente papel que tuvieron los conciertos en directo; las exposiciones fotográficas de Miguel Trillo, Alberto García-Alix y Ouka Leele; las revistas y los fanzines –en los que la imagen era fundamental– y programas de televisión como *Popgrama* (1977-1981), *La edad de oro* (1981-1983) o *La bola de cristal* (1984-1988), el nuevo culto juvenil a la apariencia también puede rastrearse a través de las letras de las canciones.

EROTISMO Y REBELDÍA COMO GRANDES TEMAS

El análisis discursivo de la selección muestral revela como dato más significativo que más de la mitad de las canciones se sitúa en dos grandes ejes temáticos: uno relacionado con el erotismo y el otro con la oposición al mundo de los adultos y sus sistemas de valores (con la particularidad de la inolvidable «Me gusta ser una zorra», de Las Vulpess, imposible de ubicar en uno solo de ellos al hacer de la sexualidad un instrumento de provocación a los valores dominantes).

Esto viene a confirmar la tesis de la pérdida de importancia del compromiso político entre los jóvenes de la movida y que su música supuso una reacción de rechazo a los cantautores (Imbert, 1990; Fouce, 2002 y 2009). De hecho, las canciones que contienen un mensaje de crítica en clave política o social como «Viva el metro» de Kaka de Luxe, «Ayatollah!» de Siniestro Total, «Nuclear sí, por supuesto» de Aviador Dro, «Ladrones de juguetes» de WAQ y «El imperio contrataca» de Los Nikis están revestidas de un toque paródico que desviste de seriedad a lo tratado: el aumento de precios del transporte público; el fanatismo religioso de origen islámico auspiciado por Jomeini; los efectos medioambientales causados por la

energía nuclear (en plena polémica por la entrada de España en la OTAN); la desigualdad económica y el nacionalismo español. Al respecto de la canción de Los Nikis, conocidos por letras satíricas como «La amenaza amarilla» (1981), la parodia resulta tan sutil para algunos que esta «gracieta escolar» –palabras de su bajista Joaquín Rodríguez (Lenore, 2016)– fue convertida por la ultraderecha de los años noventa, y en nuestros días por ciertos seguidores jóvenes de VOX, en un himno nacionalista (Prieto, 2019).

Del mismo modo, la vivencia hedonista del presente caracteriza un buen número de estas canciones, incluidas algunas de las que se han situado en el cuadro dentro del eje temático de la oposición al mundo de los adultos. Es el caso de «El ritmo del garaje», donde Loquillo critica la mirada reprobatoria de los padres de su novia y su deseo de que tuviera un «novio más formal», pero les repite alegre y machaconamente a modo de *leitmotiv*: «Porque yo tengo una banda de *rock'n'roll*». Además, lo hace pronosticándoles que «cualquier noche» les «aullarán» su canción los gatos del callejón, en una estrofa en la que el músico se identifica con estos animales callejeros, asociados con la nocturnidad y la libertad. También «Salta» de Tequila –un grupo de *rock* que no suele ser considerado de la movida por aquellos críticos que la caracterizan por su escaso carácter contestatario, pero que, al igual que Burning, sirvió de puente e inspiración a muchos grupos de esta– es una canción con una temática y un discurso emblemáticos en este sentido. No en vano, asocia las ganas de disfrutar la vida de los jóvenes con «las chicas de la esquina que ríen con picardía», a las que el cantante promete darles lo que piden («y hasta ahí puedo leer», como diría Mayra Gómez Kemp, el icono del famoso concurso televisivo de la época, donde Tequila se dio a conocer). Y a este guiño erótico se añade la censura de los adultos a su actitud feliz y desinhibida («Pasa la gente y me mira mal»), reivindicando su indiferencia hacia ellos («Pero no me importa, a mí me da lo mismo»).

Aparte de los temas de estos dos grupos de *rock*, «Bailando» de Alaska y los Pegamoides, «Hoy no me puedo levantar» de Mecano y «Me voy a Usera» de Almodóvar y McNamara son ejemplos del culto al hedonismo imperante en las canciones de la movida. En estos tres casos el placer se asocia con salir de fiesta, una actividad que se relaciona directamente

con el consumo de alcohol o drogas. Descubrimos así que Alaska, además de bailar, se pasa «el día bebiendo / la coctelera agitando / llena de soda y vermú», que los chicos de Mecano tienen resaca tras un fin de semana de fiesta bebiendo alcohol («champán») y «fumando» cigarrillos y una conversación entre Almodóvar y McNamara en plena borrachera contando que se mueren de ganas de ir a Usera a por «un pico de caballo».

Erotismo	Oposición a los adultos y sus valores
¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este? (1978), Muñeca hinchable (1979), Para ti (1979), Enamorado de la moda juvenil (1980), Yvonne (1980), Chica de ayer (1980), Antes de que salga el sol (1980), Chicas de colegio (1980), Mari Pili (1980), Champú de huevo (1981), Salta (1981), Me gusta ser una zorra (1983), Escuela de calor (1984) y Cuatro rosas (1984)	Rosario (1978), Salta (1981), No me enseñen la lección (1982), Quiero ser santa (1982), Autosuficiencia (1982), Ojos a tu alrededor (1982), El ritmo del garaje (1983), No mires a los ojos de la gente (1983), Me gusta ser una zorra (1983), Voy a ser mamá (1983), Ni tú ni nadie (1985) y A quién le importa (1986)

En todo caso, si hay algo que resalta de esta lista es que más de un tercio de las canciones elegidas, entre las que aparecen varias de las más populares de la movida –como «Chica de ayer», «Enamorado de la moda juvenil», «Escuela de calor» o «Cuatro rosas»–, hacen del erotismo su tema central. Esto no ha sido suficientemente destacado en los principales análisis de la música de este fenómeno (Fouce, 2002; Ureño, 2003). Aunque Fouce (2002, p. 243) señala en su tesis que en los temas de la movida «la vivencia del amor va íntimamente ligada al deseo, [...] está mucho más ligado al sexo y al erotismo» que en las canciones de los cantautores de la década anterior, solo le dedica al tema tres líneas de sus nueve páginas de conclusiones (Fouce, 2002, p. 314). A pesar de afirmar que es «una parte sustancial de la cultura del exceso», lo sitúa al mismo nivel que las drogas o el alcohol, algo que el análisis discursivo de las letras de los cuarenta temas que he analizado niega: solo siete se refieren al alcohol y tres a otro tipo de drogas, y en muchos de estos casos se trata de menciones esporádicas y no muy relevantes.

Por el contrario, al calor (nunca mejor dicho) de los primeros años de democracia, de los conciertos y de los bares de copas, las siempre recurrentes letras sobre el amor se tiñen de alusiones eróticas. Dejan de ser norma canciones como «Déjame», «Me he enamorado de un fan» o «Groenlandia», que hablan de una búsqueda del ser amado o del despecho sin contener alusiones sexuales. Ahora, desde el pop para adolescentes de temas como «Para ti» o «Chicas de colegio» hasta el *punk* de «Me gusta ser una zorra» de Las Vulpess, pasando por el *comedy rock* de «Muñeca hinchable» de Orquesta Mondragón, las canciones exhiben un destacable contenido erótico. No hay duda. La movida se destaca.

«Quítate el cinturón y la tarde es de los dos» canta Radio Futura en «Enamorado de la moda juvenil», demostrando que su enamoramiento feliz y desenfadado tiene un único final posible y que ese es también «el futuro» que «está aquí». Las canciones del grupo de Santiago Auserón están cargadas de alusiones sexuales: «Móntate en el coche, vamos a Avignon» (no creo que haga falta explicar para qué), le dice a esa desconocida enganchada al «ron» en «Yvonne»; mientras que, en «Escuela de calor», el cantante se pasa toda la tarde excitado con los cuerpos de las chicas que «desnudan sus cuerpos al sol» en las piscinas y que le animan a venir a su lado a comprobar el tejido de su ropa, pero sin dejarse tocar. Resulta significativo que esta canción sobre el calentón de un protagonista masculino aparezca encabezando varias listas de éxitos de la movida hechas años después y que otra fuera la canción del verano de 1980: «Mari Pili», de Ejecutivos Agresivos. Para terminar esta glosa de la importancia del erotismo en las canciones de Radio Futura, cabe señalar que incluso en «Divina» –su versión de «Ballrooms of Mars» que no he incluido, aunque podría hacerlo, entre las catorce canciones de la lista de arriba– se encuentra una probable alusión al sexo cuando en la tercera estrofa se canta: «David Bowie lo sabe y tu mami también, hay cosas en la noche que es mejor no ver».

El sexo es una constante en las canciones de la movida, no solo en las de Radio Futura. En «¿Qué hace una chica...?» de Burning, «Chica de ayer» y «Antes de que salga el sol» de Nacha Pop y «Cuatro rosas» de Gabinete Caligari se dibujan escenarios parecidos, con menciones explícitas a la búsqueda de un compañero sexual (caso de la canción de Burning o «Antes de que salga el sol») o celebraciones del sexo, ya consumado o por consumir

(«Cuatro rosas» y «Chica de ayer»). «Hay cuatro rosas en tu honor / dentro del vaso que te doy / dos son por gemir / y dos por sonreír», canta sin ambages Jaime Urrutia con Gabinete Caligari, grupo insignia del *rock* torero. Pero es que Antonio Vega y Nacha Pop no le van a la zaga en «Antes de que salga el sol»: «Esta noche estoy sintiendo la ansiedad / de besar tu dulce cuello sin parar, / de tenerte entre mis brazos / y verte desfallecer, / esperando que regreses / antes del amanecer. / [...] Desconfía de tu amigo nena. / No tramosches con tu amigo nena».

Si en el tema de Gabinete Caligari la relación entre sexo y alcohol es explícita, no lo es en el de Nacha Pop. Tampoco aparecen las drogas ni el alcohol en temas como «Chicas de colegio» y «Para ti», en los que ni la noche ni los bares aparecen como el marco del disfrute hedonista del presente, pero que rezuman erotismo. La sexualización de las colegialas del barrio de Gaztambide (Madrid) en la canción de Mamá, «algo sudorosas» con el uniforme pegado y «la carpeta en el pecho protegiendo su pudor», es tan evidente como en el tema de Paraíso, donde se canta a un adolescente de quince años que vive su despertar erótico: «Para ti [...], que descubres los secretos de tu cuerpo [...], que calculas un placer remunerado [...], que no desprecias ningún plato lindo, para ti, que aún careces de prejuicios bobos [...], que te llevas a las nenas de calle, para ti, en cuyo placer aún hay ambigüedades». De paso, el Zurdo consigue, de manera sutil, incluir en una canción pop para adolescentes un escondido alegato contra la heteronormatividad.

Continuando el recorrido por las canciones de la muestra que hacen del erotismo su tema principal, en «Champú de huevo» Tino Casal reinterpreta el tema del orgullo del hombre engañado que no piensa darle otra oportunidad a su expareja. Eso sí, ahora, al contrario que en «Déjame», esta es un(a) exprostituto/a, se explicita que el abandono es por alguien más alto y que «me dejas hecho polvo con tu sexy-ficción». Más trasgresora resulta «Muñeca hinchable» de Orquesta Mondragón, donde Gurruchaga, Haro Ibars y Cresencio Ramos escribieron una letra que narra de forma lasciva y divertida el acto sexual con este juguete erótico. Por último, «Me gusta ser una zorra» de Las Vulpess, una versión libre de «I wanna be your dog» de The Stooges, es un auténtico ejemplo de empoderamiento sexual femenino, un alegato a favor del disfrute de una vivencia desinhibida de la sexualidad. «Prefiero masturbarme yo sola en mi cama / antes de acostarme con quien me hable del mañana», clamaron

las integrantes de este cuarteto de mujeres en un hito en la historia del *punk* (¿y del feminismo?) español.

Con la canción de Las Vulpess empezaré el análisis del que, atendiendo a la muestra elegida, sería el segundo gran tema musical de la movida: la oposición al mundo de los adultos y de sus valores. En este caso, como se ha comentado, se trata de un trasgresor ejemplo del rechazo a la visión de la sexualidad hegemónica entre los adultos de la época, que la ligaba necesariamente al amor y no al disfrute, así como de una reivindicación de la masturbación femenina, tema tabú para las mujeres de por entonces.

Pocos grupos han sido tan subversivos como este cuarteto de Bilbao, limitándose los más osados a dejar patente la oposición a los valores de sus mayores sin ofrecer propuesta contracultural alguna. Es el caso de Almodóvar y McNamara, cuya sátira de la maternidad en «Voy a ser mamá» podía leerse como una crítica al sector católico conservador que se oponía a la contracepción y al aborto en la España de los ochenta («no quiero abortar / rechazo la espiral / tiene derecho a vivir / le llamaré Lucifer»), pero que, al contener un maravilloso dislate como propuesta educativa («le enseñaré a criticar / le enseñaré a vivir de la prostitución / le enseñaré a matar»), opaca cualquier lectura seria de su mensaje. La España católica más conservadora fue también objeto de crítica en «Quiero ser santa» de Parálisis Permanente (escrita con Alaska), una sátira de las numerosas beatas que había aún en el país.

Lo más habitual fueron las canciones que visualizaban el enfrentamiento con los adultos, ya sea con la figura paterna («Rosario»), con la de los padres de la novia («El ritmo del garaje»), con la del profesor («No me enseñen la lección») o, simplemente, con todo aquel que tratara de poner coto a la libertad juvenil («Ni tú ni nadie» y «A quién le importa»). Lo resume perfectamente Alaska en «A quién le importa», una canción que puede decirse que clausura simbólicamente la movida en 1986: «Mi destino es el que yo decido / el que yo elijo para mí». Lo hace remarcando el principal aporte de este fenómeno sociocultural: la toma de conciencia de la juventud española de formar un grupo diferenciado, quizás heterogéneo, quizás individualista, pero en cualquier caso completamente ajeno al de los adultos.

No todos los grupos y canciones de la movida fueron tan enérgicos como Alaska a la hora de autoafirmarse en su rechazo a las críticas de los adultos y oponerse al control social que es-

tos trataban de imponer a los jóvenes. «No mires a los ojos de la gente» de Golpes Bajos y «Ojos a tu alrededor» de Fahrenheit 451 escenifican la sensación de las parejas de jóvenes de ser espiadas por una sociedad amenazadora, llena de ojos que «mienten», «intentan separarnos» o que están «a tu alrededor», «vigilándonos», pero, en vez de rebelarse o pasar del asunto, como hacen los protagonistas de las canciones de Alaska, los suyos reaccionan con pavor, quedándose en casa o escondiéndose. Cabe resaltar que en el caso del tema de Fahrenheit 451 es la relación sexual entre los jóvenes lo que les hace ocultarse, en otra nueva muestra de la importancia del erotismo o de la sexualidad (o de la denuncia de su represión) como gran tema musical de la movida.

Por último, el rechazo al mundo de los adultos en «Autosuficiencia» de Parálisis Permanente llega hasta el punto de provocar que el protagonista de la canción decida acabar encerrándose en sí mismo y en sus lecturas, en una actitud de aislamiento y pasotismo («encerrado en mi casa / todo me da igual / ya no necesito a nadie / no saldré jamás»), que llega hasta la automutilación («y me corto con cuchillas de afeitar»).

CONCLUSIÓN Y DESIDERATA

Aunque, como se reclama en *La movida: una crónica de los ochenta*, esta no fue solo música y aún quedan pendientes estudios rigurosos sobre muchas de sus producciones culturales, como el cómic de la época (Lechado et alii, 2005, pp. 187-191), no es menos cierto que «entre las prácticas culturales que la movida adopta la música tiene una importancia especial, ya que articula muchas otras: el diseño, la moda, los lugares de encuentro, el argot...» (Fouce, 2000, pp. 267-268). Por ello, espero que este análisis de cuarenta de sus canciones más célebres contribuya a que los futuros trabajos sobre la movida atribuyan la importancia que merece al erotismo y a la oposición juvenil al sistema de valores de los adultos existente en sus producciones culturales.

BIBLIOGRAFIA

- Almodóvar, Pedro. «La movida no existe», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 636, 2003, pp. 41-49.
- Escalada, Rafael. «El nacimiento de la movida madrileña», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 636, 2003, pp. 7-14.
- Fouce, Héctor. «La cultura juvenil como fenómeno dialógico: reflexiones en torno a la movida madrileña», *CIC*, 5, 2000, pp. 267-276.
 - , *El futuro ya está aquí: música pop y cambio cultural en España (Madrid, 1978-1985)* (tesis), Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2002.
 - , «De la agitación a la movida: políticas culturales y música popular en la transición española», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 13, 2009, pp. 143-153.
- García Naharro, Fernando. «Cultura, subcultura, contracultura: movida y cambio social (1975-1985)», *Coetánea: III Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo* (coordinado por Carlos Navajas Zubeldia y Diego Iturriaga Barco), Universidad de La Rioja, Logroño, 2012, pp. 301-310.
- Imbert, Gérard. *Los discursos del cambio: imágenes e imaginarios sociales en la España de la transición (1976-1982)*, Akal, Madrid, 1990.
- Lechado, J. M. y Lechado García, J. M. *La movida: una crónica de los 80*, EDAF, Madrid, 2005.
- Lenore, Víctor. «Cómo triunfar en la música sin tener ni puta idea de tocar», *El Confidencial*, 23 de enero de 2016. En línea: <https://www.elconfidencial.com/cultura/2016-01-23/como-triunfar-en-la-musica-sin-tener-ni-puta-idea-de-tocar_1139731/>
- Marí, Jorge. «La movida como debate», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 13, 2009, pp. 127-141.
- Nichols, William J. y Rosi Song. «Back to the Future: Toward a Cultural Archive of la Movida», *Back to the Future. Toward a Cultural Archive of la Movida*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison/Teaneck, 2014, pp. 1-15.
- Prieto, Carlos. «Seremos de nuevo un imperio: Vox y la batalla por el himno de Los Nikis», *El Confidencial*, 5 de marzo de 2019. En línea: <https://blogs.elconfidencial.com/cultura/animales-de-compania/2019-03-05/vox-nikis-abascal-imperio-contraataca_1863058/>
- Ureño Peña, Germán. «Movida, carnaval y cultura de masas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 636, 2003, pp. 15-129.

Entre EUFORIA y ABURRIMIENTO: la *poesía dislocada* de la movida

Al querer explicar en el extranjero lo que fue la movida, se corre el riesgo de caer en una cadena de palabras asociadas –fiesta, exceso, ruptura, juventud, música, droga, euforia, cine, fotografía, pintura...– para hablar de un movimiento que se entiende como absolutamente autóctono sin serlo, puesto que todas esas palabras –incluso juntas– se daban ya fuera de España. Y es que, ciertamente, lo autóctono fue absorber las tendencias musicales y estéticas extranjeras y pasarlas por el filtro de lo castizo en un contexto tan particular como la desconcertante transición democrática,¹ tras casi cuarenta años de dictadura. Lo que movilizó a ese pequeño grupo inicial de jóvenes, a esa nueva ola, fueron las ansias de vivir aquí y ahora con la mayor celeridad posible –ya que el presente es efímero– y de vivir amnésicos con respecto al pasado –puesto que aquella había sido la lucha de sus hermanos mayores, «los poetas progres»– y, lo más importante, aferrados a la certeza de que el futuro no existe.

En esa explosión cultural que tocó casi todas las artes, cabe preguntarse por qué parece tan difícil mencionar escritores del movimiento, ¿no se generó literatura? La movida sí se ha narrado *a posteriori* en libros como *Corre, rocker: crónica personal de los ochenta* (2000), de Sabino Méndez, o en las novelas de Luis Antonio de Villena *Madrid ha muerto* (1999) y *Malditos* (2010); sin embargo, el propio movimiento artístico madrileño, enclavado en un ambiente poético que va de los supuestos novísimos a los poetas de la experiencia, parece ajeno al ámbito literario, hecho aún más sorprendente si se piensa que los protagonistas de la inicial nueva ola beben de las mismas fuentes que los primeros, aquellos poetas que empezaron a escribir en los alrededores del sesenta

y ocho –los aquí llamados «hermanos mayores»–, y comparten juventud con los segundos, aquellos que escriben versos en los ochenta. Será quizá que la pregunta está mal planteada: ¿La movida realmente no generó literatura o más bien podría pensarse que produjo una *poesía dislocada*, un acto literario difícil de enmarcar?

La amnesia con respecto al pasado es una manera de romper con el bagaje estético e ideológico de los hermanos mayores, aquellos que aún esperan que en la transición se produzca la utopía que los movilizaba y unía en la lucha antifranquista. No obstante, esta demarcación de los jóvenes de la nueva ola no implica deshacerse de aquellos poetas. De hecho, es revelador que una de las revistas más emblemáticas de la movida, *La Luna de Madrid*, publicara en su primer número textos de Leopoldo María Panero, Luis Antonio de Villena, Vicente Molina Foix y Eduardo Haro Ibars, junto con propuestas tan representativas del movimiento madrileño como textos de Pedro Almodóvar, retratos de Pablo Pérez Mínguez, letras de canciones de Siniestro Total, Ramoncín, Glutamato Ye-Yé, Golpes Bajos, Los Zombies... (García-Torvisco, 2012, pp. 371-372). Además, se tiene constancia de que existieron numerosas colaboraciones entre los poetas y los músicos. J. Benito Fernández (1999, p. 246) resalta la amistad entre Panero y Santiago Auserón –miembro de Corazones Automáticos primero, de Radio Futura después y, posteriormente, Juan Perro– y los proyectos entre ambos, algunos exitosos y otros sin concluir, en los que Panero traducía poemas de sus ídolos, a los que ponía música Auserón. Como dato adicional, Fernández (1999, p. 339) subraya incluso que el cantante, en su primer disco en solitario, compone un tema a partir del poema de Panero «Spiritual I» y de una traducción que hacen juntos de un texto de Erza Pound, uno de los escritores más admirados por los hermanos mayores.

De igual manera, Sabino Méndez (2010, pp. 29-30) resalta que la amistad entre Villena y Javier Gurruchaga –cantante del grupo Orquesta Mondragón– también los llevó a diversas colaboraciones. De hecho, otros escritores como Luis Alberto de Cuenca, cuando ya estaba afianzándose como poeta de la experiencia, y Haro Ibars escribían letras para Orquesta Mondragón. Por lo tanto, a pesar de las diferencias, estos intercambios existen. De hecho, dos de estos poetas, el propio Haro Ibars y Xaime Noguero, que por edad y trayectoria pertenecen a la generación anterior, se convierten sorprendentemente en padrinos tácitos de la movida, en hermanos mayores aceptados y admirados.

Si la convivencia y colaboración son posibles, por otro lado, la ruptura con los padres y hermanos mayores es evidente y se observa incluso en la labor de los letristas. Diferenciarse de los primeros –niños, jóvenes y adultos durante el franquismo– y de los segundos –jóvenes poetas utópicos, ansiosos por ver caer el régimen y construir un futuro mejor basado en todos los valores que el antifranquismo sostenía² es la mayor marca de rebeldía de los jóvenes de la movida. Recuérdese la emblemática canción de Kaka de Luxe «Rosario» (1978): «Rosario se ha escapado, se ha ido de su casa / ha matado a su padre con una lata», letanía que se repite cambiando simplemente de protagonista –de «Rosario» a «Bernardo» y luego a «Olvido» – para terminar preguntando al oyente: «¿A qué estás esperando para irte de tu casa?, puedes matar a alguien con una lata». La misma ruptura es la que busca Mecano³ en «No me enseñen la lección» (1982): «El clan familiar está contra ti. Ellos ven que tú no eres muy normal. Y gritas: “No, no, no, no me enseñen la lección”», grito que se convierte en estribillo repetitivo y concluye: «Que no tengo ganas de aprenderlo todo».

Del mismo modo que se distancian ideológica y artísticamente de los hermanos mayores, descreen de sus ídolos y se declaran iconoclastas. Germán Labrador Méndez (2017, p. 581) señala un hecho representativo: tras el asesinato de John Lennon en 1980, la editorial La Banda de Moebius, manteniendo la idea de colaboración artística entre poetas y jóvenes de la movida, decide publicar un homenaje al cantante reuniendo textos de miembros de todas las generaciones, «desde históricos sesentayochistas hasta los grupos de la nueva ola, entre poetas, dibujantes, músicos y escritores. [...] Pero los más irreverentes serán los representantes de la nueva música –el Zurdo, Glutamato Ye-Yé o Aviador Dro–, despiadados hasta con la memoria de la contracultura y el patriarca Lennon. No podían soportar su amor por las flores». En efecto, el homenaje de quienes lo habían admirado no es más que burla de los más jóvenes, determinados en la amnesia del pasado y, por definición, iconoclastas con respecto a toda la cultura anterior.

Diferenciarse de los hermanos mayores también pasa por alejarse de sus textos, aquellos escritos vanguardistas que exponen todo el pasado poético europeo, textos que condensan la Modernidad por medio de citas de otros autores y referentes simbólicos para, inicialmente, reaccionar estéticamente contra la dictadura. En efecto, recurriendo a la vivencia estética de los

autores extranjeros de la ansiada Modernidad, pueden alejarse metafóricamente de España. Según esta hipótesis, eje de *Culpables por la literatura* (2017) de Labrador Méndez, los poetas hipercultos que se dan a conocer en los últimos años del régimen recurren a las corrientes de vanguardia con el mismo impulso que había movilizadado en el pasado a los escritores vanguardistas europeos: rebelarse estéticamente contra el sistema imperante. Y, en este caso:

[...] *La estética antifranquista no quería oponerse solamente a la cultura del régimen, sino al régimen mismo, a su forma de organizar cuerpos, espacios y lenguajes, y a las formas de vida que se vehiculaban en el proceso. Las vanguardias «emergentes» no solo se enfrentaban contra las corrientes artísticas oficiales, sino contra una más amplia «poética del Estado» que se expresaba de forma dominante en el No-Do, los tachados de pintadas, los periódicos, los uniformes de policía, las cabinas de teléfonos y los cánones de belleza. El «franquismo» era también un orden de representación asociado con todo tipo de manifestaciones propias de «la vida cotidiana»* (Labrador Méndez, 2017, p. 272).

Partiendo de esta hipótesis, se podría suponer que los protagonistas de la movida buscan alejarse, por lo tanto, de una estética rebelde que no les pertenece, puesto que, recordemos, consideran que su lucha no es la de sus hermanos mayores. Si esa poesía nacida antes de la transición y aún presente condensa el mundo poético de la Modernidad, no es difícil pensar que los jóvenes del movimiento cultural madrileño se alejen de todo el imaginario poético europeo que les precede. ¿Dónde buscar, entonces, la poesía de la movida si en la oposición con los hermanos mayores hipercultos se pierde no solo la poesía contemporánea sino todo el canon europeo? Probablemente, habrá que separarse de la idea tradicional de literatura y buscar una *poesía dislocada*.

Acerca de la relación con el texto literario de los jóvenes de la movida, Haro Ibars, como su primer padrino tácito, en una entrevista realizada en 1984, comenta:

[...] *Desde pequeños se nos ha hecho odiar el texto escrito. Se ha ligado literatura con trabajo, con estudio, con algo ingrato, con mazacotes de bachillerato. Se ha fomentado el odio al hecho literario..., cosa que no creo que pase en otros países... Y al final aquí también se odiará la imagen porque ya la están uniendo a las clases, al estudio, etcétera. Harán que odiamos toda la cultura...*

Parece erróneo, entonces, buscar en los diferentes formatos literarios el aspecto poético de la movida si los jóvenes madrileños, escolarizados durante la dictadura, rechazan cualquier ámbito cultural al ligarlo al hastío. La asociación inmediata del texto escrito con el aburrimiento, la seriedad o incluso el oficialismo es lo que intenta interrumpir el otro padrino tácito de la movida, Noguerol, cuando en la presentación de su libro *Extraños en el escaparate* (1980) invita a participar a los grupos de moda, al igual que ya pasaba en las exposiciones de pintores y dibujantes de la movida como Ceesepe y el Hortelano. Haber integrado una presentación literaria en la fiesta madrileña llama la atención y provoca, ante todo, sorpresa, como podemos leer en el artículo que días más tarde escribe José Manuel Costa (1980) en *El País*: «Porque allí se estaba presentando un libro que no se presentó, o la cultura olvidándose un poco de sí misma. Entre cubata y cubata y con interés variable discurrió lo que, en principio, estaba condenado a la rigidez». Queda claro que hasta entonces el texto literario estaba directamente asociado a la seriedad, y una presentación atípica se consideraba, por lo tanto, acultural.

En la entrevista antes citada, Haro Ibars da dos claves que nos permiten seguir indagando en la poesía de la movida y tildarla de *dislocada*. La primera es su propio intento de escribir versos que pudieran calar en el mundo de la movida con su libro *Empalador*, que describe con las siguientes palabras: «Un experimento de libro de poesía barato ilustrado por dos dibujantes conocidos: Agust y Ceesepe; cada poema llevaba una ilustración y la poesía era tan ilustrativa como los dibujos. Trataba de llegar a un público lector de cómics y de *Star* en ese momento» (Haro Ibars, 1984). Según Haro Ibars, el libro, inicialmente previsto para 1980, no se publicó debido al fracaso de la editorial La Banda de Moebius. Ahora bien, el texto de *Empalador* fue recuperado por Huerga y Fierro Editores en 2001, ya sin las ilustraciones que lo acompañaban. Se trata de un texto hermético de difícil comprensión, con claros rasgos vanguardistas, influencia *beatnik* y referencias literarias propias de los escritores modernos –véase incluso que el poema de título en inglés «The Fearless Vampire Killers» empieza con una cita de Rimbaud, en francés (Haro Ibars, 2001, p. 67)–; por su hermetismo, parece difícil pensar que, si hubiera salido a la luz, hubiese calado entre los protagonistas de la movida. No obstante, es interesante señalar que para que la poesía llegara a los jóvenes madrileños y, más concretamente, a un público lector de cómics, Haro Ibars desea colaborar con los dibujantes de

moda, como Noguerol había hecho con los músicos del momento. En estos formatos de expresión, se encuentra quizá el filón literario *dislocado* que nos ocupa.

Otra clave que la entrevista nos ofrece es el hecho de que el autor considere que los poetas contemporáneos –los hermanos mayores que empezaron a escribir en la dictadura pero que aún producen– no escriben más que para otros poetas, sin buscar ampliar el círculo de lectores. De manera retrospectiva, Juan Carlos Abril (2014) habla incluso de una elección elitista del lector:

El culturalismo implicaba una serie de textos que presuponian a un lector hiperculto, el cual conocía los códigos en los que se desarrollaba ese texto, y a través de ellos podía desentrañarlos. Dicho con otras palabras, las referencias que citaba o a las que aludía eran indispensables para entender el texto, con lo que el procedimiento intertextual se convertía más bien en una suerte de proceso en el que había que conocer la fuente que precedía al texto, para comprender al texto mismo.

Por lo tanto, partiendo de la idea de que los jóvenes de la movida madrileña quieren diferenciarse de sus hermanos mayores, sería lógico pensar que sus indagaciones poéticas buscarán llegar a un receptor amplio. En definitiva, el texto escrito tradicional no corresponde con la estética de la nueva ola; la rigidez y el oficialismo, por lo tanto, tampoco. La poética naciente buscará, por oposición, construir una comunicación no elitista con su interlocutor y rechazará el pasado desde un punto de vista ideológico y estético; y, según los padrinos de la movida, el ámbito musical y las viñetas –estas últimas relegadas al mundo infantil hasta la llegada de la transición– podrían ayudar a acercar el verso a la juventud madrileña. ¿No será más bien, entonces, en el propio escenario y en el propio cómic donde se encontrará esa *poesía dislocada* o, incluso, en la combinación de ambos?

En un artículo que recorre la historia del cómic *underground* desde el final de la dictadura hasta mediados de los años ochenta, Pablo Dopico (2014, p. 346) señala que, en 1976, Olvido Gara, cuando aún no se había conformado como Alaska ni existía Kaka de Luxe, «ya frecuentaba el Rastro madrileño y otros ambientes de la prensa marginal local. Dado su buen dominio del inglés y sus nuevas inquietudes, los creadores de *Bazofia* le propusieron traducir al castellano varias historietas de Robert Crumb», probablemente el mayor representante del cómic *underground* estadounidense. De hecho, cuando nace el

grupo musical Kaka de Luxe, empieza a publicarse, a la par, un fanzine con el mismo nombre que reúne textos y dibujos de los músicos y de otros jóvenes relacionados con el ambiente marginal que se estaba gestando en Madrid, inicialmente por imitación del *punk rock* británico-estadounidense contemporáneo y del cómic de EE. UU. Son Ceesepe y Alberto García-Alix –posterior fotógrafo de la mayoría de los retratos de los protagonistas de la movida que hoy se conservan– quienes, desde principios de 1976, «agrupados bajo el nombre de la Cascorro Factory, en un castizo homenaje a la Factory warholiana, lanzaban los *Comix Piratas*, que reproducían obras de los maestros del *underground* estadounidense, y vendían, junto a otros fanzines, en un puesto que tenían en el Rastro» (Dopico, 2014, p. 325). Por lo tanto, los grupos musicales emergentes y las viñetas marginales se forjan y expanden al unísono.

Es interesante, y revelador para el tema que nos ocupa, observar el impulso poético que movilizaba a los jóvenes madrileños vinculados con el mundillo de la movida: Servando Caballar (2013, 0'20"-1'22"), músico de Aviador Dro y Sus Obreros Especializados –una de las primeras bandas musicales del *underground* de la capital–, en una entrevista de Vorágine TV, cuenta los inicios del grupo: sus amigos y él tenían un local en el barrio de La Prosperidad, en el que escribían y publicaban fanzines con artículos y poesías gráficas –es decir, fundamentalmente vanguardistas–, pero muy pronto se dieron cuenta de que ese no era el modo de expresión que correspondía con la búsqueda de una estética propia e innovadora. Y, sobre esa idea, decidieron subirse al escenario como grupo musical. El acto literario que inicialmente los impulsa se traslada, por lo tanto, de la creación poética sobre papel al concierto. Esa *dislocación* se observa con mayor fuerza en la función de los letristas de la movida, pues muchos colaboran en los fanzines y se autoproclaman escritores –aunque, cuidado, «quieren ser letristas profesionales y no poetas» (Méndez, 2010, p. 33), matiz fundamental en la diferenciación con sus hermanos mayores– encargados de buscar una retórica individual para cada grupo que, además de identificarlos a la hora de defender esa retórica en el escenario, «se complementara con las emociones que el diferente sonido del grupo de cada cual quisiera provocar» (Méndez, 2010, p. 33).

No obstante, el acto poético en la movida no se limita a la labor de los escritores y dibujantes de cómics, a los letristas y a los creadores musicales.

Recordemos que los hermanos mayores hipercultos viven por y para la poesía, y su modo de comunicación y elección del receptor están íntimamente relacionados con la capacidad de este para compartir su amplia cultura. Las relaciones entre los poetas son, por lo tanto, retroalimenticias: producen para leerse, pues solo ellos se comprenden. Como ejemplo, mencionemos algunas declaraciones de la antología de José María Castellet –tan emblemática como vituperada por restrictiva– *Nueve novísimos*, en la que, entre otras claves, Pere Gimferrer (en Castellet, 1970, pp. 155-158) hace un recorrido por su vida para demostrar que el hilo conductor siempre ha sido la literatura; Félix de Azúa (en Castellet, 1970, pp. 137-140) relata cómo el conocimiento literario lo salvó del aislamiento social al llegar a Madrid, pues solo tuvo que acercarse con un libro de Lezama Lima bajo el brazo a un grupo de jóvenes a quienes escuchaba regularmente hablar a lo lejos de literatura, grupo en el que fue instantáneamente integrado; y Guillermo Carnero (en Castellet, 1970, p. 217), en el poema «Gato escaldado del agua fría huye» resalta la intensidad de las relaciones literarias con otros poetas: «Neuróticos, ingenuos, amigos míos todos, / cuánto me hacéis sufrir, cómo os he amado. / Tan pocos años hace / de aquellas borracheras salpicadas / de pretensiones ontológicas, / de las colillas, las conversaciones / interminablemente literarias [...]».

Si estos poetas hermanos mayores se dirigen a un público muy limitado y selectivo, por oposición, los jóvenes de la movida buscarán entrar en contacto con los interlocutores a través de la distribución de fanzines y de los conciertos, retando a los receptores incluso de una manera provocadora para, juntos, llegar al *acto poético dislocado*; recordemos la canción de Kaka de Luxe «Pero qué público más tonto tengo», en la que Alaska enardece el ánimo de los fanes: «Decididamente, no sé por qué aguanto a esta gente, que la tengo enfrente. Y qué maldita la gracia que me hace seguir en esta palestra aguantando a un montón de bobos, a un montón de lelas [...]. No os pienso seguir la corriente, no os ponéis calientes [...]». Kaka de Luxe no es una excepción. De hecho, parece acertada la hipótesis de Labrador (2017, p. 583) acerca de los conciertos de Aviador Dro, que podría extenderse a todos los grupos de la movida, pues todos ellos buscaban la «construcción de un espacio colectivo, ritual, donde la experiencia estética se comprende como construcción de placer, de vida, como socialización comunitaria a través de la estética».

Y esa comunión con el público se da en buena parte a través de la *performance*, con todo lo que esto implica: la creación de personajes, por medio de disfraces en algunos casos o simplemente maquillajes y peinados extravagantes en otros y, en todo caso, una propuesta propia de cada grupo y diferente en cada concierto. El trabajo de interpretación, por lo tanto, no está solamente vinculado con la voz y los instrumentos musicales, sino también con el personaje excéntrico que representan sobre el escenario. El aspecto físico estridente es tan característico del arte de la movida que incluso los letristas lo recogen en sus textos; pensemos, por ejemplo, en la emblemática canción de Mecano «Maquillaje» (1982).

La *performance* y su creación de personajes se encuentran muy presentes desde los inicios del movimiento. De hecho, en los albores de la nueva ola, Noguerol, que colaboraba y se iba de gira con Cucharada, monta un espectáculo poético con una fuerte dosis de *performance*: el bajista estaba disfrazado de religiosa y el cantante de tío Sam; y, en determinado momento, alguien desde el público disparaba y mataba al vocalista. Lo más interesante es percibir el altísimo interés que este acto teatral provoca en Vigo, pues allí se encontraban los futuros integrantes de Siniestro Total, que quedaron absolutamente fascinados con el espectáculo, decidiendo incluso empezar a componer bajo esta influencia (Labrador, 2017, p. 227). La *performance*, por su naturaleza inmediata y efímera –propia de la definición del presente que el movimiento de la nueva ola quiere explorar– y su gran impacto en el público, resultará sumamente atractiva y, junto a la labor de los letristas, los redactores de fanzines y escritores de cómics, conformará la *poesía dislocada* de la movida.

Así como los hermanos mayores buscaban la obra perfecta, el saber literario condensado en el poema máximo que perseguían toda la vida, los jóvenes de la movida viven con la certeza de que el futuro no existe y su finalidad es atrapar el presente efímero; su arte, por lo tanto, responde a la necesidad de vivir deprisa, reinventarse en cada concierto, buscar la euforia momentánea, montar y deshacer grupos con la misma facilidad, desafiar incluso las coordenadas espacio-temporales para vivir aún más intensamente –y de ahí que la droga fuera en muchos casos la protagonista de la fiesta–. Consecuentemente, los jóvenes de la nueva ola no tendrán tiempo de formarse, de mejorar la técnica vocálica, el trazado en el papel, el manejo del instrumento musical, la letra de las canciones o de elaborar *performances* complicadas, ni, por

supuesto, tampoco interés; y su técnica poética será ir creando y desarrollándose como artistas sobre la marcha.

En efecto, Javier Furia, músico de Radio Futura, confiesa en un documental de 2010 la poca profesionalidad de los miembros de la movida y, sobre todo, el hecho de que eso no fuera un freno sino un impulso: «Yo creo que las cosas empiezan así: tú quieres hacer algo y lo haces, luego ya, a lo largo de tu vida, ya verás si sirves o no sirves para ello, ¿no? Pero, en principio, tú te lanzas» (Furia, 2010, parte 1, 8'34"). En el mismo documental, el Hortelano (2010, parte 1, 8'53"), pintor y dibujante de cómics de la movida, dice: «Había mucha gente que empezó a tener un grupo de música y no tenía ni idea de tocar, aprendía sobre la marcha. La misma Alaska no tenía ni idea de tocar la guitarra, hacía como que ponía las posturas de la guitarra, pero era un paripé». Más adelante, Furia (2010, parte 2, 9'35") comenta que los conciertos que aparecen en las películas de Almodóvar no se diferenciaban de un concierto normal, no había guion ni estructura precisa: «Los rodajes eran una fiesta. Solo teníamos que ir a tocar y a divertirnos, y Almodóvar grababa lo que le apetecía». El cine de la movida, por lo tanto, responde a los mismos parámetros que la música y la *performance*. De igual manera, los jóvenes del movimiento no contemplan el esmero en la edición de los fanzines y en las técnicas narrativas y pictóricas, puesto que, como recalca Dopico (2014, p. 339), lo importante era crear, aunque no se hubiera aprendido a hacerlo:

Este nuevo espíritu se reflejaba en los fanzines de esta cambiante ciudad, influidos por el punk y la new wave, que desembarcaban en España a través de fanzines ingleses como Punk Lives y Sniffin Glue, autoeditados por artistas jóvenes que saltaban al mundo de la creación llenos de ideas, sin preocuparse por la técnica y los medios utilizados. Lo importante era comunicar algo y lo de menos cómo decirlo. Con la música como temática principal, nacen nuevos ejemplos de autogestión, de la filosofía del «hazlo tú mismo» [...].

Con esta mentalidad, estos jóvenes tenían capacidad para decidir sobre su papel en el nuevo arte sin frustraciones, puesto que podían pasar de ser dibujantes a vocalistas o actores sin necesidad de conocer el campo, con la simple idea de no aburrirse y experimentar en otro terreno. La posibilidad de reinventarse, por lo tanto, forma parte intrínseca de la nueva ola madrileña. Recuérdese la emblemática película de Almodóvar *Pepi, Luci, Bom*

y otras chicas del montón (1980) y, en particular, el personaje de Pepi: sus padres deciden dejar de enviarle dinero para que «busque un trabajo y madure». A partir de ese momento, el espectador ve a una joven radiante que solo tiene que decidir qué oficio hacer para poder dedicarse a ello. Comienza siendo publicista porque, según dice, es creativa; cuando empieza a aburrirse, decide ser escritora; después cineasta... La necesidad de cambio y de experimentación se observa también en el personaje de Bom, a quien se ve maquillada y vestida de forma muy distinta en cada escena y a quien se oye repetir sucesivamente que se aburre y necesita renovarse, que sucedan eventos nuevos. En definitiva, la velocidad de cambio va ligada a la necesidad de explotar el presente, lo que permitirá a los jóvenes de la movida experimentar con las diferentes formas artísticas.

En este contexto de celeridad, excentricidad y euforia, el texto literario tradicional, asociado al aburrido sistema educativo y asimilado a la historia de la literatura –y, por lo tanto, al pasado–, se considerará obsoleto. En cambio, el impulso poético se *disloca* y salta al mismo tiempo al escenario, al cómic y al fanzine. Los músicos, los letristas, los creadores de *performances*, los dibujantes y los escritores de fanzines forman una amalgama poética en rapidísima evolución, en absoluta efervescencia y en efímera movida.

NOTAS

- ¹ Como resalta Joaquín Ruano (2015, pp. 445-446), los límites cronológicos del periodo transicional resultan ambiguos, pues cada disciplina –la politología, los estudios históricos o los culturales, entre otros ámbitos de investigación– tiene en cuenta una delimitación temporal diferente. No obstante, en este artículo, siguiendo la opinión del historiador Javier Tusell (2005, pp. 277-334), me referiré a la *transición* como el periodo comprendido entre la muerte de Francisco Franco (1975) y la victoria electoral del Partido Socialista Obrero Español (1982).
- ² Para más información, véase Germán Labrador Méndez (2017).
- ³ Entre los críticos, hay divergencia de opiniones sobre la pertenencia de Mecano a la movida madrileña por su estilo pop. Sin embargo, no todos los grupos asociados al movimiento se inscriben en la corriente *punk rock*. Sostengo que la ideología que une a las diferentes estéticas, la excentricidad y la búsqueda artística similares son suficientes para observar la presencia de Mecano en el contexto de la movida.

BIBLIOGRAFÍA

- Abril, Juan Carlos. «El mercado de la poesía de la experiencia», *Tonos Digital, Revista de Estudios Filológicos*, 26, enero de 2014.
- Carballar, Servando. «Entrevista (Aviador Dro)», *Vorágine TV*, 2013.
- Castellet, José María. *Nueve novísimos*, Barral Editores, Barcelona, 1970.
- Costa, José Manuel. «Antipresentación poética de Xaime Noguero», *El País*, 28 de junio de 1980.
- Fernández, J. Benito. *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*, Anagrama, Barcelona, 1999.
- Furia, Javier. *La movida madrileña: la mirada cautiva* (documental), Universidad politécnica de Valencia, Campus de Gandía, 2010.
- García-Torvisco, Luis. «La Luna de Madrid: movida, posmodernidad y capitalismo cultural en una revista feliz de los ochenta», *MLN*, 127.2, marzo de 2012, pp. 364-384.
- Haro Ibars, Eduardo. «Empalador», *Obra poética*, Huerga y Fierro Editores, Madrid, 2001 (1980), pp. 53-139.
–, Entrevista por Borja Casani y José Tono Martínez, *La Luna de Madrid*, 5, mayo de 1984, pp. 10 y 12. En línea: <<http://papelesdedoncogito.blogspot.com/>> (Visitado el 8 de agosto de 2020).
- Labrador Méndez, Germán. *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Ediciones Akal, Madrid, 2017.
- Méndez, Sabino. «La poesía eléctrica», *Litoral. Rock Español: Poesía e Imagen*, 249, 2010, pp. 18-41.
- Ruano, Joaquín. «El vampiro del desencanto. Los paraísos artificiales en la poesía española de la transición», *Tropelías, Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 23, 2015, pp. 444-460.
- Tusell, Javier. *Dictadura franquista y democracia, 1939-2004. Historia de España* (vol. 14), Crítica, Barcelona, 2005.

Por Pedro Javier Millán Barroso

La bola de cristal, evidencia TRANSMODERNA de una transición doble

Éramos un equipo con ganas de hacer una televisión diferente y creo que en eso Lolo Rico fue sabia a la hora de hacer un programa diferente, donde se tratase al público infantil y juvenil, no como tonto, sino como lo que en principio puede ser y debe ser: inteligente y normal; con propuestas atrevidas.

JAVIER GURRUCHAGA (Suárez, 2015, 23'15'')

La bola de cristal fue un programa de Televisión Española que se emitió los sábados por la mañana desde el 6 de octubre de 1984 hasta el 10 de septiembre de 1988. «Creo que fuimos muy conscientes de que era una maravilla, que tenía muchísimo futuro y que no solamente era creativo, sino también, y fundamentalmente, formativo y educativo», recordaba su directora, Lolo Rico, en una de tantas entrevistas que le hicieron al cumplirse treinta años del estreno (Villarreal, 2014).

Lo cierto es que, por motivos diversos, incluido el incorporar conscientemente las estéticas asociadas a la movida –es inolvidable el aspecto *afterpunk* de la presentadora, Olvido Gara «Alaska»–, este programa caló hondo en dos generaciones de la España ochentera: la de muchos niños y adolescentes, y la de sus padres. Nótese que llegaron a tener audiencias de más de cinco millones de espectadores en un programa matinal de sábado.

Como miembro niño que fui de aquel público –disfruté *La bola* entre mis cinco y mis nueve años–, quisiera aportar en las próximas líneas algunas ideas que ayuden a comprender por qué caló tanto aquel programa en la memoria individual y colectiva. «Solo estuvo en antena cuatro años, pero dejó una huella imborrable en una generación de humanoides a los que se les erizan

los budios con tan solo recordar su sintonía», rezan las palabras de presentación del programa monográfico que dedicó *Cachitos de hierro y cromo* –también de TVE– a *La bola de cristal* en junio de 2019. Recuerdo nítidamente lo repleto que estaba el salón de actos de la Facultad de Ciencias de la Información de Sevilla cuando, en abril de 1998, siendo yo estudiante de primer curso de Comunicación Audiovisual, se celebró el I Seminario de Comunicación y Memoria, dedicado a *La bola de cristal. Televisión y creación*. Por entonces, todavía no se habían cumplido diez años desde la cancelación del programa, pero la ovación al proyectarse su cabecera estuvo al nivel del regreso de *Star Wars* a los cines.

La bola sigue siendo un referente de nuestra cultura televisiva y de un espíritu renovador que quiso utilizar la televisión pública para inculcar la importancia de la cultura, del compañerismo y de la autonomía crítica. En palabras de la realizadora Matilde Fernández Jarrín:

El gran acierto de La bola, y eso se le debe a Lolo Rico indudablemente, que fue quien se la inventó e inventó esos electroduendes, [...] es tratar a los niños como personas; como personas pequeñas, pero como personas y no como idiotas, que hasta entonces a los niños se les había tratado como si fueran lerdos. [...] Y luego, cómo se les fomentó la idea de estudiar, la idea de leer, de no ser burro, de que era importantísimo ser culto... Eso, hasta entonces, ningún programa infantil lo había abordado de esa manera, con divertimento y todo, con risas y diversión (Suárez, 2015, 27'35").

Contenidos, los de *La bola*, bien elaborados y con formas transgresoras ante una tradición adocenada que venía definiendo –y hoy define– la programación televisiva infantil y juvenil. En este sentido, también es obligado mencionar otros programas coetáneos que jalonaron la programación de TVE para los más jóvenes, como *La cometa blanca*, también dirigida por Lolo Rico entre 1981 y 1983, y el *El planeta imaginario*, a cargo de Ángel Alonso entre abril de 1983 y agosto de 1986. Si al desocupado lector le apetece conocer o recordar estas joyas televisivas, puede encontrarlas en el repositorio de TVE «A la carta».

LA BOLA DE CRISTAL ANTE LA MOVIDA

A estas alturas, adentrarse en los debates sobre si la movida fue un movimiento claramente diferenciado o apenas una corriente dispersa, acerca de su carácter contracultural o subcultural y otros asuntos afines se nos antoja poco operativo, cuando no es-

téril. Evocando al obsesivo Procusto, aquel personaje mitológico empeñado en adecuar las proporciones de sus huéspedes a las dimensiones exactas de su lecho, abundan aportaciones de índole bibliográfica, hemerográfica y audiovisual que se decantan en un sentido u otro y que pretenden sustentar sus tesis sobre algunos matices conceptuales y testimonios particulares que rara vez se pueden generalizar, cuando no en apreciaciones personales de los propios autores, lo que impide obtener postulados estables.

En efecto, si ya cuesta reducir al solo término de la *movida* una manifestación sociocultural tan puntual como diversa, tan vigorosa como efímera, tan localizada en ciertos lugares de ciudades tan dispersas por la geografía española..., más llamativo aún resulta que se le atribuyan tantos protagonistas y de tantos ámbitos creativos cuando la mayoría no siente haberlo sido, pues ni siquiera percibieron aquellas experiencias suyas de juventud como parte de un hito perfilado ni de una manifestación creativa estructurada.

Sea como fuere, lo cierto es que la estética y los contenidos de *La bola de cristal* se quisieron hacer eco de aquella nueva ola que había eclosionado hacía bien poco a la luz de la democracia. Y así lo recuerda su propia directora, ya anciana, en el documental *Lolo Rico: la mirada no inventada*, que le dedicó Julio Suárez en 2015:

[...] Aunque digan que fue una transición modélica, pasamos mucho miedo; la gente comprometida tuvimos mucho miedo y hubo mucha violencia contra nosotros. Y, de repente, aquello parece que se abrió. Empezaron a salir por las calles gente vestida muy rara y en unas motos extrañas..., y resulta que hacían unos cuadros no sé qué..., y que en el Retiro actuaban y decían no sé qué cosas... Y así la Movida no fue política, fue posmodernismo, y allí no había interés político ninguno, pero sí nos produjo la sensación de que «¡Caray, pues somos libres, esto es de verdad!» (Suárez, 2015, 19'5").

Sí existe acuerdo en que esa corriente que alguien llamó la *movida* fue una tendencia juvenil insólita para aquella España de neonata democracia, una exaltación dionisiaca y hasta grotesca de la libertad política recién alcanzada, al amparo –para muchos, fingido– de un nuevo partido gobernante que, ayudado por la prensa, ensalzó y hasta encumbró como artistas a meros aficionados y principiantes para exportar la imagen de un progresismo que todavía no podía trascender al grueso social. En resumen, «elogiar a la *movida* como herramienta para el reciclaje político acelerado. Alaska como icono de consenso democrático» (Prieto, 2013), en

vista de que «lo viejo ya no funciona, lo nuevo está aprendiendo a cómo funcionar y entonces hay un agujero negro en el que hay una generación que encuentra su hueco», según el periodista e historiador Héctor Fouce en el documental *Malasaña 80 Music Bar* (Castro, 2020, 8'10").

En cualquier caso, parece que son inherentes a la movida las visiones encontradas sobre sus dimensiones, implicaciones y protagonistas, acaso porque esta corriente fue, en sí misma, diversa y revulsiva. Por ejemplo, algunos subrayan que el de Vigo fue un aporte equiparable al de Madrid, mientras que otros lo consideran residual y artificial –una especie de sucursal para público capitalino–, e incluso hay quienes subrayan que su legado fue nefasto para la siguiente generación musical viguesa, tal como afirmó sin tapujos Iván Ferreiro, exlíder del grupo gallego *indie* Los Piratas, a propósito de la conocida banda *punk* Siniestro Total. Invitamos a que el lector curioso compruebe las palabras exactas de Ferreiro en el documental *A Caixa Negra: la movida viguesa de los 80. Madrid se escribe con V de Vigo* (Montenegro y Reixa, 2009, 0'42"). La voz narradora del mismo documental sintetiza: «Las opiniones de los que no vivieron directamente la movida son bastante más críticas que las de sus protagonistas. Se debaten entre la ligera nostalgia y el leve desapego, aunque cabe una tercera vía, más radical, la negación: por no haber, no hubo ni movida» (3'44") (T. del A.). Pero es que, si contrastamos las múltiples facetas y manifestaciones de la movida con la definición de *movimiento* –«Desarrollo y propagación de una tendencia religiosa, política, social, estética, etcétera, de carácter innovador» (DLE)–, comprendemos que difícilmente se la puede considerar tal cosa porque un rasgo distintivo de ella fue, precisamente, la diversidad, una diversidad que *La bola de cristal* quiso, pudo y supo incorporar aun siendo un programa de corte infantil y juvenil; tal vez «[...] como hacía tantos guiños a los adolescentes y a los adultos, *La bola* tenía tanto o más público adulto que infantil», sugiere su realizadora (Suárez, 2015, 28'17").

El documental *Rock-Ola, una noche en la movida* (De Prada, 2009, 2'55") recoge muy valiosos testimonios que atestiguan el carácter polifacético e indefinible de la movida. Por ejemplo, para el fotógrafo Alberto García-Alix, «fue un viento, un viento que no se basaba en un manifiesto cultural, no era un movimiento político ni nada. Solamente era un viento... Y, además, un viento juvenil... Todos éramos jóvenes», a lo que añade la fotógrafa y pintora Ouka Leele: «Una pasión por hacer cosas, nadie nos pagaba por

hacerlo, no era ni un negocio ni nada, era una explosión de necesidad de hacerlo». Por su parte, el periodista musical Fernando Martín considera que «la movida fue un momento irreplicable de la cultura española [...]. Cuando hoy la gente pretende decir que no existió, es que no la vivió», mientras que el cantante Ramón J. Márquez «Ramoncín» no duda al señalar que «la movida es una marca y, como es una marca que ha dado dinero, pues ha habido muchos medios que han seguido utilizándola, muchos periodistas [a los] que les ha venido bien para escribir no sé qué libro, no sé qué historia...».

En efecto, en el concepto de la movida convergen anónimas experiencias lúdicas de juventud con inquietudes y concreciones creativas muy diversas –musicales, literarias, fílmicas, pictóricas, fotográficas...– que, a la luz de tiempos más libres, quiso la industria cultural aglutinar en torno a un mismo marchamo, bajo el paraguas de un mismo *cliché* –según el término teórico-crítico de Adorno y Horkheimer–, para poder regular mercantilmente aquella ola amorfa, esencialmente heterogénea e impredecible, indefinida e indefinible, que surgió en «una época de muchísima sinergia, de muchísima complicidad y de mucha curiosidad», según el escritor Carlos Osorio (Castro, 2020, 14'48"). Así pues, no cabe duda de que el carácter ecléctico de los contenidos y de las fórmulas discursivas de *La bola de cristal* son hoy testimonio y legado propio de un espíritu que, poco a poco, fue sucumbiendo ante el creciente atemperamiento sociopolítico. Así lo evocan en el programa monográfico de *Cachitos de hierro y cromo*: «*La bola* mostraba un país donde resonaban los ecos del cambio político, social y cultural de los ochenta. Sus mensajes contribuyeron a forjar el espíritu crítico, el pensamiento independiente, el activismo político de miles de niños que cada semana asistíamos a clases aceleradas de antibelicismo, anticapitalismo y altermundismo» (12'21").

LA BOLA ANTE LA TRANSICIÓN POLÍTICA ESPAÑOLA

Fue la década 1975-1985 un período de excepcional incertidumbre sobrealimentada por el espíritu hedonista propio de la juventud. La película *El futuro* (López Carrasco, 2014) plasma, desde una mirada ya distanciada, aquel espíritu de mezcla capaz de combinar en un mismo espacio ingredientes diversos: culturas pop diferentes, varias corrientes de opinión política, desempleo, consumo de drogas; un ambiente fruto de una apertura política esperada y quizá, en ciertos aspectos, más brusca de lo que se nos cuenta.

El calado de la movida en la memoria colectiva, sobre todo en la de una generación nacida en la década de los sesenta y los primeros setenta, tuvo mucho que ver con una libertad de expresión que, reprimida durante décadas, casi de golpe se vio liberada y gozó de inusitado libre albedrío durante cierto tiempo, pero pronto acabó controlada por unos dirigentes que, aunque demócratas, acabaron tildados de puritanos y de carcas desde las esferas más progres. Pensemos que en la sola década que abarca la transición política española tuvieron lugar la disolución del régimen franquista –muerte del dictador en noviembre de 1975–, la reforma política que condujo a la proclamación de la Constitución democrática de 1978, un temible golpe de Estado en 1981, la entrada de España en la OTAN en 1982 y el plebiscito que la refrendó en 1986.

Por la trascendencia que tuvo en el devenir de la movida en general y de *La bola de cristal* en particular, merece la pena subrayar que esta última votación aconteció bajo el gobierno de Felipe González, secretario general de un partido, el PSOE, alineado en primera instancia con otros de izquierda más extrema para rechazar una alianza que, a su entender, entrañaba acuerdos vinculantes con gobiernos capitalistas liberales como el de Ronald Reagan. Las implicaciones de este acuerdo diplomático condujeron al principio del fin de una corriente social que pronto dejó de tener un apoyo político –luego mediático– que, según no pocos autores, había formado parte de una maniobra de permisividad controlada para lograr el beneplácito de las izquierdas: «Aunque ahora es considerado uno de los mejores programas de la historia de TVE, se canceló de mala manera [...] y sus últimos meses fueron tortuosos, por los desencuentros entre el equipo de *La bola*, la dirección de TVE y el PSOE» (Prieto, 2018).

En cualquier caso, las histriónicas teselas creativas que componían aquel mosaico musical, literario, artístico y cinematográfico de la movida dejaron de ser encumbradas por los medios desde la segunda mitad de los ochenta, así que las industrias culturales también dejaron de interesarse por la mayoría de ellas. *La bola de cristal* tampoco tardaría en caer, pues las instancias políticas necesitaban limar las asperezas que generaban sus críticas nada veladas contra el modelo socioeconómico al que España se estaba incorporando. «¡Viva el mal! ¡Viva el capital!», solía proclamar la malvada bruja Avería en plena sección infantil de los Electroduendes para que, minutos después, el títere de Felipe González conversara con los de Margaret Thatcher y Ronald Reagan.

Esto, por cierto, conectaba con las asombrosas marionetas de *Spitting Image*, programa satírico emitido entre 1984 y 1994 por la cadena británica ITV y del que ahora existe una versión actualizada. «¿Te acuerdas de la nariz de Felipe González, que le iba creciendo, le iba creciendo...? Si nos pusiéramos a poner narices hoy, no daríamos abasto», recuerda Lolo Rico antes de relatarnos cómo fueron censurados *Los pepones*, una versión española del programa británico (2015, 39'30"). Tengamos en cuenta que en el equipo creativo de *La bola* intervenían simpatizantes y militantes del Partido Comunista, según señala el guionista Carlos Fernández Liria:

La verdad es que fue un milagro, un milagro debido a una coyuntura extraña de azar, por el cual fue posible colar en un programa de la primera cadena de Televisión Española, durante cuatro años, un programa de varias horas cuyos guionistas eran de extrema izquierda (24'02"). [...] Estaban [los padres] alucinando con ese programa porque ellos sí que reconocieron lo que estaba ocurriendo ahí; entre otras cosas, que se estaba explicando el libro primero de El capital en dibujos animados, por así decir (29'45").

En efecto, «[...] había tal ansia de libertad por parte de los que hicimos *La bola*, y tal ansia de libertad por parte de los que recibieron la *La bola*, que aquello fue un momento idóneo» (19'02"), por lo que, cuando uno de los guiones fue objeto de censura explícita, Lolo Rico presentó su dimisión y el programa se terminó cancelando. Recuerda ella que sus superiores ya le habían rogado extraoficialmente no mostrar contenidos en contra de la OTAN, lo cual respetó casi por completo y todo siguió adelante, pero ese conato de censura sí se concretó cuando, en 1988, eliminaron sin su permiso un *sketch* acerca de las escuelas privadas y públicas: «Entonces, yo comprendí lo siguiente: si yo paso por esta, esto no va a ser la primera [única] vez, esto va a seguir así. Se han terminado los momentos buenos y entonces yo voy a tener que obligar a mi equipo a cortar, y yo no voy a obligar a nadie a cortar. ¿Qué me queda? La puerta, marcharme... Y me fui» (Suárez, 2015, 44'06").

LA BOLA ANTE LA TRANSICIÓN CULTURAL DE OCCIDENTE

En 1962, Thomas Kuhn señaló acertadamente que los cambios de paradigma no ocurren de manera brusca, sino como fruto de

incorporaciones teóricas y revisiones conceptuales progresivas que, en cierto momento, producen una revolución científica, la cual no siempre elimina los postulados anteriores, pero sí los desplaza para que predominen los nuevos. Si estos solapes ocurren en el terreno de las verificaciones y las refutaciones en que operan las ciencias experimentales, tanto más se comprende que las coexistencias de modelos socioculturales puedan ser muy duraderas, entre otros motivos porque sus apariciones y desvanecimientos son difícilmente fechables; y siempre suponiendo que se puedan reconocer con cierta claridad los rasgos definitorios de cada uno.

Sucede así con la *transmodernidad*, noción que Rosa María Rodríguez Magda ideó en conversaciones con Jean Baudrillard y que luego acuñó en *La sonrisa de Saturno* (1989). En *El modelo Frankenstein* (1997) desarrolla el concepto y apunta hacia la hibridación como rasgo definitorio de lo transmoderno, elaborando un compendio teórico sobre sus orígenes y perspectivas en el volumen monográfico *Transmodernidad* (2004). Ciertamente es que diversos autores vienen manejando esta noción desde otros ámbitos y con enfoques diferentes, como el de Enrique Dussel (1999) desde el discurso emancipador de las culturas americanas, pero nuestra autora prefiere restringir su uso de la transmodernidad al ámbito occidental y como término para nombrar un nuevo paradigma definido por la convergencia actual de la modernidad y de la posmodernidad revisadas.

Evocando a la criatura del famoso doctor de la romántica Mary Shelley (1823), considera Rodríguez Magda que el nuevo entorno incorpora los aspectos más positivos y rechaza los menos ventajosos de sus precedentes. Por ejemplo, el espíritu transmoderno recupera la confianza en los grandes relatos (Lyotard, 1979) de la modernidad occidental, tales como el pensamiento ilustrado y los avances técnicos que dieron pie a la Revolución Industrial, pero también incorpora aquellas posturas posmodernas que, reacias a las verdades absolutas, dieron pie a discursos tan revisionistas como la teoría crítica, las vanguardias y las culturas pop.

Según he apuntado, considera Rodríguez Magda que el rasgo predominante de la transmodernidad es la hibridación, en sentido dual: por un lado, simbiosis entre la modernidad y la posmodernidad y, por otro, las resultantes manifestaciones culturales que se articulan sobre la reutilización y el reciclado de elementos anteriores para recombinarlos y generar otros nuevos. En este sentido, la misma autora especifica que las diversas manifestaciones

transmodernas pueden explicarse a partir de otros tres aspectos más concretos e interrelacionados: la contingencia, la ausencia de unidad derivada de ella y la virtualidad como una manifestación actual de ambas que está mediada por el progreso tecnológico digital. La primera, en términos generales, se refiere a que las manifestaciones de la cultura occidental tienden a ser fragmentarias y efímeras, lo cual adquirió forma en las décadas posmodernas por excelencia –los sesenta y los setenta– y se magnificó en unas estéticas de lo improvisado, breve, fortuito, inconexo e impuro –respecto a los cánones tradicionales– que fraguaron en las culturas pop de la movida, pero cuyo desarrollo actual se arraiga en los entornos digitales del nuevo milenio. Señala Rodríguez Magda (2004, pp. 180-181): «La imagen y la imaginería ficticia usurpa la realidad, crea un imaginario, una memoria que cada vez es más difícil distinguir de la historia, entendida esta como los hechos ocurridos, [...] creando una hibridación de límites mucho más confusos que los propiciados por la creación literaria o fílmica tradicional, pues lo que se tambalea es la distinción entre lo real y la ficción cuando la imagen autónoma se constituye en criterio hegemónico».

En cualquier caso, en contra del moderno interés por lo racional, canónico y unitario, el gusto contemporáneo se viene recreando en combinar y recombinar elementos, algo que han llevado al extremo las culturas pop al hibridar, guiadas por los parámetros mercantiles de la industria cultural, fórmulas creativas tenidas por «altas» con otras «bajas», al fusionar sus géneros y al insertar elementos de unas obras en otras. Todo ello se evidencia en lo usual de términos como *ready made*, *collage*, *kitsch*, *sample* y el más reciente *meme*.

En *La bola de cristal*, con aquella conciencia posmoderna que ya daba paso a lo transmoderno, abunda la diversidad de formatos artísticos y de sus códigos correspondientes, algo bastante arriesgado para el público general de la época, aunque se antoja menos peliagudo ante una audiencia infantil y juvenil todavía sin moldear por las convenciones estilísticas. Se ponía en juego un denso diálogo en el que la única pauta de unidad, lo único verdaderamente esperable era, precisamente, la fragmentación discursiva, aquella falta de uniformidad expresiva que generó una apertura receptora sin precedentes en nuestra televisión, lo que encaja perfectamente con la noción de contingencia. Pero *La bola* ya no era tan posmoderna sino transmoderna, entre otras razones porque sus creadores no se podían amparar en la diso-

lución radical de las fronteras discursivas y estéticas para poder expresarse de manera tan abierta y variable que el público no los entendiera, pues sería inadmisibles en la industria mediática. Al contrario, deseaban hacerse entender por toda su audiencia e instruirla, entre otros asuntos, acerca de los grandes saberes y tradiciones occidentales, pero desde el ángulo renovador que le ofrecía la combinación de los incipientes avances electrónicos con las estéticas de lo fragmentario y artísticamente impuro que ya habían asentado las artes posmodernas. Hibridación, en definitiva, entre un relato racional y su expresión con unas fórmulas diversas y creativas que solo eran concebibles en aquel momento de libertad mediática que disfrutó *La bola de cristal*. ¿Acaso no era tan instructivo como revisionista que una rana, tras el beso de la doncella, la premiase recitando las leyes gravitacionales de Newton en vez de convertirse en príncipe? Pura hibridación entre la fantasía tradicional y los saberes científicos, al compás de una incipiente transmodernidad de la que ya se empezaba a tomar conciencia. Precisamente, en el último programa de *La bola* (16'11") se rememoró la presentación de Ducky Donald como:

[...] Una polifacética figura, una auténtica personalidad controvertida y muy, muy polémica, que ha ido ascendiendo en los campos más variopintos de esta, nuestra sociedad, que casi podríamos denominarla como neoposmoderna. Diseñador de modas atrevido y revolucionario, político, cineasta, filósofo, escritor, hombre de costumbres yuppies, desencantado ya de la generación del sesenta y ocho. Ideología propia. [...] Anarquista de corazón, pero socialdemócrata de razón. Libertario en sueños, aunque decididamente partidario del liberalismo cuando se despierta.

Palabras que sintonizan con las de Rodríguez Magda (2004, pp. 122-123) sobre el nuevo paradigma transmoderno: «[...] Urge volver al criterio, al valor, al sujeto, incluso tal vez a la realidad... [es decir, a la ratio moderna], pero asumiendo las aportaciones posmodernas, creando a partir de ellas, trascendiéndolas, no retornando atrás. [...] Urge instalarse en la transmodernidad, una situación vital, estética y teórica que retome los retos pendientes de la modernidad asumiendo las críticas posmodernas».

Eso es exactamente lo que propugnaba *La bola de cristal*: ensalzar las bondades de los hallazgos tecnológicos, de la alta cultura y de la razón crítica, pero sin renunciar, en ningún caso, a la libertad creativa. En otras palabras, de la movida se incorporó el espíritu de renovación y de diversidad, aquella libertad de expre-

sión posfranquista que, al amparo de las estéticas transgresoras posmodernas, combinó el compromiso político con inculcar valores humanos, integró la enseñanza de la tradición cultural y de asuntos tecnológicos y científicos, dio voz a nuevos artistas y a otros consagrados, desde la cantante de folk infantil Rosa León hasta el *heavy metal* de Los Tigres... Señala, pues, Lolo Rico: «*La bola* hizo un género de revolución, un tipo de revolución, una revolución en la que había una ideología claramente marxista, había una estética claramente de la movida y había un equipo maravilloso» (Suárez, 2015, 22'10").

Pero sí renunció *La bola* a aquel absoluto relativismo estético de la movida y a aquella resultante permisividad por la que podía prevalecer la novedad creativa sobre la ejecución aceptable. Fue un programa atrevido e innovador, pero siempre manteniendo un criterio creativo bien arraigado en el conocimiento de las corrientes artísticas de todos los tiempos y que observaba la factura técnica deseable en un medio de comunicación nacional. La misma cabecera de los primeros programas y el cierre del último evidencian que el equipo creativo y técnico de este programa estaba muy al corriente de la preocupación posmoderna sobre la confusión –hibridación– de los límites entre lo real y lo aparente; asunto que nos ha llegado desde la tradición clásica mediante jalones como el Barroco y el Romanticismo. Así pues, el recorrido inicial de un niño hasta el corazón de un plató, así como la panorámica final desde lo representado hacia el equipo del programa, expresan unas transiciones entre el mundo empírico y el relato construido que, acaso, se inspiraron en tres señeras películas muy recientes entonces: *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1985), donde Carlos Saura mostró todo el artificio creativo teatral y cinematográfico para evidenciar dicha confusión de límites.

Como otro rasgo transmoderno, el respeto en *La bola* por los saberes científicos no impidió rechazar ese discurso tecnócrata moderno que habían reavivado los avances de la electrónica. Tanto es así que no dudaron en proponer a los telespectadores un reto que todavía recordamos: «Tienes quince segundos para imaginar algo... Si no se te ha ocurrido nada, a lo mejor deberías ver menos la televisión». Es más, las invitaciones a leer eran muy frecuentes y podemos destacar, entre otras, la que se infería cuando un simpático perro, tras jactarse de su libertad para ir a donde quisiera y hacer lo que le apeteciera sin ser reprendido, nos aconsejaba: «Si quieres ser como yo, aprende a ladrar y no leas nunca».

En línea con su discurso integrador de diversas manifestaciones culturales, *La bola de cristal* presentaba un eclecticismo basado en fragmentos audiovisuales recontextualizados. En efecto, Rodríguez Magda (2004) destaca la cita como un elemento expresivo que, al ser recurrente en las últimas décadas y potenciar la fragmentación discursiva, demuestra la predisposición creativa transmoderna hacia la mencionada ausencia de unidad. La autora no delimita dicho concepto de cita, pero las acertadas concreciones de Genette desde la transtextualidad (1989) nos permitirían clasificar debidamente las innumerables referencias literarias, musicales, cinematográficas y plásticas que, combinadas con otras de carácter científico, político y antropológico, recorren las 176 entregas de *La bola de cristal*.

La labor del documentalista Paco Quintanar fue fundamental para recuperar ese sinfín de imágenes procedentes de archivos televisivos y cinematográficos e insertarlas en los contextos más insospechados. También son memorables los pasajes mitológicos de la sección «El librovisor», donde Pedro Reyes y Pablo Carbonell encarnaban a personajes de la tradición clásica bajo la mirada atónita de Alaska. Varios de estos *sketches* están recogidos en el programa recopilatorio del 15 de enero de 1986, como un hilariante Polifemo vestido a lo *cyberpunk* y un Hércules que trataba de superar sus doce pruebas con un marcado acento andaluz.

Y es quizás en esta asunción de la no originalidad donde reside de la mayor originalidad de la cultura posmoderna. Aun cuando ello no deja de ser un ejemplo de cómo transformar la necesidad en virtud. Pues no debemos olvidar que citamos porque nos encontramos ante una cultura exhausta, que ha sustituido el carácter de originalidad de la obra de arte, que definía la época moderna, por la producción en serie, por la necesidad de una producción masiva (Rodríguez-Magda, 2004, p. 112).

Así pues, aunque se puede afirmar sin recelo que, en una milagrosa coyuntura de libertad política y escaso control mediático, *La bola de cristal* se hizo eco del espíritu libertario y ecléctico de la movida y nos presentó a muchos de sus iconos, es necesario señalar que la más señera aportación de este programa no consistió tanto en inmortalizar aquellos rostros de lo creativo y lo contestatario y aquellas apariencias extravagantes y estrafalarias, sino en dar testimonio de que se puede hacer televisión formativa, informativa y entretenida –los tres pilares en que deberían apoyarse los medios generalistas– sin acudir a fórmulas trasnochadas y tra-

tando a la audiencia infantil y adolescente como individuos –y no masa– capaces de entender, desde sus capacidades y perspectivas particulares, mensajes complejos con varios niveles de lectura y que apelen a dimensiones del mundo adulto, en consonancia con la actual línea creativa de los estudios Pixar.

Desde su espíritu renovador y educativo, un programa como *La bola* se había emancipado de los parámetros del ocio televisivo habitual, lo que estaba en consonancia con el cambio de rumbo que había efectuado el ocio tradicional al surgir la movida. Los bares «[...] ya no son un sitio donde la gente va a beber, sino son un sitio donde la gente va a hacer más cosas. [...] Había música, había pintura, se estaba moviendo algo» (Castro, 2020, 8'40"). Durante aquella «década prodigiosa» de transición política entre la dictadura y la democracia, aquella explosión nacional de libertad expresiva había confluído, sin saberlo, con el arranque de otra transición, esta de ámbito internacional, desde lo posmoderno hacia lo transmoderno. Los ambientes de la movida, donde se podía acceder a materiales internacionales hasta entonces inalcanzables –sobre todo musicales–, propiciaron la convivencia y progresiva hibridación de perfiles sociopolíticos muy diversos, favoreciendo la incorporación de nuestro país a corrientes socioculturales populares de miras mucho más amplias y heterogéneas.

Desde su posición privilegiada, *La bola de cristal* fue una potente avanzadilla para divulgar este nuevo aire de renovación política y cultural por vastas zonas del país a las que nunca llegaría la movida de a pie. De hecho, podemos afirmar que tuvo un indudable valor formativo sin estar clasificada como programa educativo. Según se la recuerda en *Cachitos de hierro y cromo*: «*La bola* mostraba un país donde resonaban los ecos del cambio político, social y cultural de los ochenta. Sus mensajes contribuyeron a forjar el espíritu crítico, el pensamiento independiente, el activismo político de miles de niños que cada semana asistíamos a clases aceleradas de antibelicismo, anticapitalismo y altermundo» (12'22").

En definitiva, ante aquella doble transición hacia la democracia y hacia la transmodernidad, «*La bola de cristal* tuvo mucho que decir y lo dijo, y hubo quien tuvo muchas ganas de escuchar y escuchó. Y eso es todo» (Lolo Rico, en Suárez, 2015, 45').

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Aranzábal, Beatriz. *De un tiempo libre a esta parte (una adolescencia musical)*, Beatriz Alonso Aranzábal, Madrid, 2015.
- Castro, Juanjo. *Malasaña 80 Music Bar*, Juanjo Castro, Madrid, 2020.
- De Prada, Antonio. *Rock-Ola. Una noche en la movida*, Producciones Quito, España, 2009.
- Dussel, Enrique. *Posmodernidad y transmodernidad. Diálogos con la filosofía de Gianni Vattimo*, Universidad Iberoamericana (Plantel Golfo Centro), Puebla, 1999.
- Kuhn, Thomas. *Estructura de las revoluciones científicas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000 (1962).
- Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna*, Cátedra, Madrid, 2000 (1979).
- López Carrasco, Luis. *El futuro*, Ion de Sosa Filmproduktion, Elamedia Estudios, Encanta Films, 2013.
- Montenegro, Luis. *A Caixa Negra: La movida viguesa de los 80. Madrid se escribe con V de Vigo*, Televisión de Galicia, 2009. En línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=lsG18al0E48>>.
- Prieto, C. «La movida fue un movimiento aburrido y mesiánico», *El Confidencial*, 6 de diciembre de 2013. En línea: <https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-12-06/la-movida-fue-un-movimiento-aburrido-y-mesianico_62938/>.
- , «Matar a la bruja Avería. Así rompió el PSOE 'La bola de cristal'», *El Confidencial*, 12 de agosto de 2018. En línea: <https://www.elconfidencial.com/cultura/2018-08-12/bola-cristal-rtve-psoe-felipe-gonzalez-pilar-miro_1603243/>.
- Rodríguez Magda, Rosa María. *La sonrisa de Saturno*, Anthropos, Madrid, 1989.
- , *El modelo Frankenstein (de la diferencia a la cultura post)*, Tecnos, Madrid, 1997. En línea: <<http://rodriguezmagda.blogspot.com/2009/01/el-modelo-frankenstein-de-la-diferencia.html>>.
- , *Transmodernidad*, Anthropos, Barcelona, 2004.
- Suárez, Julio. *Lolo Rico: la mirada no inventada*, LGC Films, España, 2015.
- Televisión Española. *La bola de cristal*, 1, 6 de octubre de 1984. En línea: <<https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-bola-de-cristal/bola-cristal-primer-programa/4948439/>>.
- , *La bola de cristal*, 50, 15 de febrero de 1986. En línea: <<https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-bola-de-cristal/bola-cristal-15-02-1986/4333111/>>.
- , *La bola de cristal*, 176, 25 de junio de 1988. En línea: <<https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-bola-de-cristal/bola-cristal-ultimo-programa/4951098/>>.
- , «La bola de cristal», *Cachitos de hierro y cromo*, 18 de junio de 2019. En línea: <<https://www.rtve.es/alacarta/videos/cachitos-de-hierro-y-cromo/cachitos-hierro-cromo-bola-cristal/5286206/>>.
- Villarreal, Antonio. «¡Anodos, cátodos y circuitos, este fue mi programa favorito!» (entrevista a Lolo Rico), *Sinc*, 4 de octubre de 2014. En línea: <<https://www.agenciasinc.es/Reportajes/Anodos-catodos-y-circuitos-este-fue-mi-programa-favorito>>.

Por Fernando Iwasaki

No soy capaz de NEGAR que no debo decir que rechazo admitir que no me puedo levantar

*Mis amigos, borrachos distinguidos.
Cerdos de las granjas epiciúreas,
melancólicos a fuerza de placer.
Gente muy marcada de apellidos,
genios y figuras,
balas rasas menos conocidos en sus casas,
que en el fondo de la barra del burdel.*

BERRÍO, «Mis amigos», 1971

Vaya por delante que no he nacido en España y que jamás he vivido en Madrid, lo que significa que mi visión de la movida será más perpleja que sociológica. Sin embargo, estoy persuadido de que la movida fue un fenómeno tan madrileño, que le resultaba igual de ajeno a un murciano que a un guayaquileño, y que a lo lejos daba lo mismo contemplarlo desde Cochabamba que de Villafranca de los Barros. De hecho, cuando llegué a Sevilla en 1985 y pregunté por las discotecas liberales, los hoteles por horas y los clubes de intercambio de parejas, mis nuevas amistades me respondieron muy ofendidas que la diferencia entre Madrid y Sevilla era «como de aquí a Lima». Y yo me alegré, porque precisamente venía de Lima.

En efecto, mi primera percepción de que algo había cambiado en España a partir de 1975 la tuve en mi colegio masculino de curas limeño porque, apenas murió Franco, los hermanos maristas más jóvenes abandonaron la congregación y regresaron pitando a España, donde las películas del Raphael seminarista y Marisol recorriendo Río de Janeiro fueron reemplazadas por unos filmes interpretados por desarropadas actrices de nombres

eslavos como Nadiuska o Mozarowsky. Así, hasta Lima llegaban los rumores de que los españoles se gastaban pequeñas fortunas viajando a Francia para ver *El último tango en París* (1972), película que no solo ha envejecido mal sino donde ni siquiera se hacía el amor bien. Es decir, tranquilos, disfrutando y sin agobios. No creo que pueda demostrarlo, pero sospecho que lo que entonces gustaba en la España del destape era el sexo urgente, clandestino y pecaminoso, a punto de ser interrumpido, tal como lo recuerda Manuel Jabois (2011, p. 182):

Yo era un fan tranquilo de Ozores y de ese humor tan atropellado suyo, que si los huevos fritos y el cura, en ese disparate verborrico que me paralizaba en el sofá. Yo en el fondo soy también fan de aquel cine español del destape que veía a finales de los ochenta en ciclos que me aturdían un poco. Las bragas altas y las carreras por los pasillos, los señores en calzoncillos y medias hundiendo sus cabezas en las tetas de las macizas y los encuentros y desencuentros de cuernos y demás, con aquellos guiones terribles y todo lo cutre flotando alrededor, componían un cuadro bellissimo, que era el cuadro de la España de entonces: alocada y medio febril, con prisas por follar.

Si Manuel Jabois nació apenas en 1978, quiere decir que el destape y la movida no formaron parte de sus vivencias, sino más bien de su educación sentimental durante los años noventa. Me interesa hacer hincapié en esta perspectiva porque una cosa es considerar la movida como fenómeno contracultural y otra muy distinta como *paideia* o modelo educativo de las generaciones siguientes, «puesto que el desarrollo social depende de la conciencia de los valores que rigen la vida humana» (Jaeger, 1985, p. 4).

Mi hipótesis es que los protagonistas de la llamada movida madrileña tuvieron ambiciones más performativas y exhibicionistas que morales y pedagógicas, pero la traslación de sus filias, fobias y fantasías en canciones, películas, novelas y otros formatos plásticos se convirtieron en antimodelos apenas salieron fuera de la burbuja endogámica nocturno-madrileña donde tenían algún sentido. Pienso –por ejemplo– en el siguiente pasaje de *Patty Diphusa* (1991) de Pedro Almodóvar (1998, pp. 22-23), donde la protagonista ha salido de una galería de arte y quiere ir a la fiesta del artista de la exposición:

Se acercaron dos chicos. «¿Te llevamos a la fiesta?». Les dije que bueno, pero que antes me dejaran vomitar un poco, allí mismo. Después de vomitar me sentí mucho más tranquila. Con la cale-

facción del coche me quedé roque en seguida. Iba tan pa'llá que ni siquiera me fijé en ellos [...]. A veces UNA se olvida de que es una BOMBA y de que con una BOMBA COMO YO ciertos hombres olvidan los buenos modales [...]. Quiero decir que cuando me metí en el coche me dormí y que cuando me desperté no estaba en un lujoso chalet de Puerta de Hierro, sino en la Casa de Campo, tirada en el suelo, con el modelo hecho un guiñapo como si fuera una cantante punk, y un RABO atacando mi CLÍTORIS dormido. No di un grito porque no soy tan ñoña, pero mentalmente me formulé las típicas preguntas de «¿dónde estoy?», «¿qué hago aquí?», etcétera. Como toda respuesta recibí una hostia y un saludo tipo «no te hagas la inocente. Vomitaste solo para provocarnos. Puta». Siempre es halagador ver a dos hombres «ciegos de deseo» por ti, pero no conozco que tuve miedo.

Mientras uno me FOLLABA, el otro me pellizcaba los PECHOS como para cerciorarse de que eran auténticos. A pesar de las circunstancias hice acopio de todo mi charm y les dije que haríamos todo lo que quisieran, que no se preocuparan. Pero mi buena educación les sacó todavía más de quicio. Como no soy morbosa, y además no era la primera vez que me violaban, no pienso contar todo con pelos y señales.

La escena anterior es igual a muchas que podríamos encontrar en otras tantas novelas, películas, canciones o cómics de los años del destape y la movida, aunque leídas hoy se nos antojen gratuitas e innecesarias, como esta interpretación de la pederastia formulada por el poeta Luis Antonio de Villena (1995, p. 60), autor de *Madrid ha muerto* (1999), responso pagano de la movida:

[Un pederasta] no es un raptor ni un monstruo maldito. Frecuentemente es un añorante. Un ser que echa en falta un mundo mejor, un mundo armónico, primaveral, fuerte, nuevo y digno; un ser que tiene nostalgia de la beatitud, y profundo, poderoso anhelo angélico. Si el poeta stilnovista buscaba la donna angelicata, en casi idéntico sendero, en casi igual platonismo, el pederasta busca un ragazzo angelicato, al puer divinus. Adonis cuya sangre brota flores, dulce boca del garzón de Ida, osado, bélico Patroclo, el ardiente y suave Cipariso... El pederasta es un peregrino querubínico.

En realidad, ni Almodóvar quiso banalizar las violaciones ni Villena quería promover la pederastia porque ambos se limitaron a compartir sus quimeras e instigaciones en un contexto y un mo-

mento en el que todo parecía permitido y al mismo tiempo suponía ser transgresor, sofisticado y progresista, tras cuatro décadas bajo una dictadura mojigata y pezuñenta. La escritora Marta Sanz (2018, p. 118) –universitaria durante la movida– ha sido clara y rotunda al respecto:

[...] Lo que pasa no es que Almodóvar esté haciendo apología de la violación (esa sería la lectura literal, perezosa y castradora a la que estamos hoy acostumbrados), lo que pasa es que Almodóvar, a través de ese personaje, esa situación y esas palabras, expresa su deseo de salir de la caverna de represiones en la que estuvimos encerrados durante cuarenta años. Expresa el ansia de libertad sexual y depura, de sus demonios de suciedad y sus inhibiciones, el concepto de sexo. La hipérbole es la figura retórica con la que el director dice una cosa a través de otra: una cosa que no podemos decodificar sensatamente si no tenemos en cuenta la historia del texto almodovariano, las coordenadas discursivas e históricas en las que esa obra se ha construido.¹

Sin embargo, a mí me gustaría añadir que esas «coordenadas discursivas e históricas» eran más susceptibles de ser dilucidadas por los mismos protagonistas y actores secundarios de la movida porque en el interior de la propia España, y sobre todo en América Latina, no existían ni los códigos ni las referencias que les permitieron a los madrileños decodificar semejantes hipérboles. Por decirlo en términos de Giorgio Agamben, la movida se *consagró* a *profanar* todo lo *sagrado*, ya se tratara de la tradición, la familia o la religión, del cuerpo, la inocencia o la convivencia civil:

La profanación implica, en cambio, una neutralización de aquello que se profana. Una vez profanado, aquello que no estaba disponible y se hallaba separado pierde su aura y es restituido al uso. Ambas son operaciones políticas, pero la primera tiene que ver con el ejercicio del poder, al que garantiza imprimiéndole un modelo sagrado; la segunda desactiva los dispositivos del poder y restituye al uso común los espacios que aquel había confiscado (Agamben, 2005, p. 101).

Sin embargo, fuera de la burbuja endogámica nocturno-madrileña de la movida, aquellas *profanaciones* –que no eran más que disfuerzos y bravatas– desasosegaron incluso a observadores progresistas recién llegados a Madrid,² mientras influían de forma impredecible en los imaginarios y la educación sentimental del resto del país. Y conste que todavía no hemos glo-

sado ninguna obra donde se pueda apreciar la imagen de las mujeres que crearon algunos cineastas, cantautores o novelistas de la movida, quienes entronizaron la persuasión de que las mujeres libres, valientes y modernas eran las que se entregaban a una sexualidad sin prejuicios ni compromisos ni explicaciones, como en «La mujer que yo quiero» (1971) de Joan Manuel Serrat, «Una de dos» (1984) de Luis Eduardo Aute o «Medias negras» (1990) de Joaquín Sabina, por no hablar de otros temas interpretados por bandas como Nacha Pop («Chica de ayer»), Beirut la Noche («Ella se hizo monja») o Los Ilegales («Eres una puta»).

Hoy no faltará quien asegure que sus letras no son políticamente correctas, pero el caso es que en los ochenta sí lo eran porque entonces lo correcto era evitar que las mujeres fueran ñoñas o estrechas, aunque para eso hubiera que echarles droga en los cubatas para rotularles las nalgas, como en el videoclip de «Escuela de calor» de Radio Futura.³ Sin duda se trataba de otra hipérbole, pues recurro de nuevo a la autoridad de Sanz (2016, p. 10), quien, en un lúcido y divertido ensayo sobre la educación sentimental de las jóvenes que nacieron en los sesenta, reconoció que «mi pubertad coincidió con la pubertad de un país con el que compartí la alegría, pero también el miedo» y fue capaz de reconstruir los modelos de masculinidad que dentro de aquella burbuja hechizaron a su generación: «Como consecuencia de toda esa vorágine refrita, nos gustaban los hombres malos, los donjuaneros, los poetas, los niños problemáticos, los huerfanitos, los desapegados, los que montaban en moto, los esnifadores de pegamento y todo bicho viviente al que pudiéramos redimir» (Sanz, 2016, p. 83).⁴

No obstante, a las treintañeras de la movida sus contemporáneos no siempre les agradecieron la valentía con que arrojaron su travesía de la noche por garitos como El Sol, La Carolina, Markee o Rock-Ola:

Están las antiguas y las modernas, o las antiguas que fueron modernas, reinas de la divinidad y del petardeo de los años ochenta que han tratado de adaptarse malamente a los claroscuros de los noventa, sufriendo la angustia de las primeras arrugas y con el corazón y el pelo quemados en mil batallas. Ejercen de patético ejemplo a las nuevas generaciones que, como ellas, ansían llamar la atención buscando la identidad en el disfraz. Se disputan el monopolio de la imaginación, a la caza de una distinción que se escapa en cualquier descuido, la muy bribona, dejando el terreno abonado para el ridículo.

Habiendo vendido su alma, tienen un nosequé de naturaleza vampírica, no solo en su aspecto, sino también en su predisposición a chupar ideas allá donde se les presente la ocasión, bebiendo como descosidas de las revistas extranjeras, o de las invenciones de sus rivales para, según ellas, adaptarlo todo a su estilo.

Suelen ser una verdadera lata, con su mirada inexpresiva, cristalizada por la sensibilidad adquirida. Los peinados estratosféricos o revueltos, las pelucas de tonos chillones, las cabezas rapadas, los tatuajes en pechos, piernas, brazos, culo y espalda, los anillados y piercings en las orejas, narices, lenguas, ombligos o clítoris las convierten en una fauna variopinta y tremebunda que adorna el escenario del hastío urbano y que, en realidad, esconde a seres de fragilidad inerme que se ocultan tras los ornamentos de una audacia ficticia. Son sirenas que hacen sus números buscando una atracción difícil y que adoptan una altiva indiferencia, añorando para sus adentros el pueblo del que en mala hora salieron (Berlanga, 1998, pp. 177-178).

No le retaceo importancia a la movida, pero estoy persuadido de que consistió en una extensa *performance* contenida en una gran pompa –como *La bola de cristal* presentada por Alaska– que duró lo que tardaron sus protagonistas en hacerse mayores, recibir distinciones y ser asimilados por el sistema.⁵ Para ellos fue una juer-ga memorable, pero no tengo claro lo que supuso para los demás españoles de todas las edades, porque la movida se concentró en dos o tres barrios de Madrid y su disfrute exigía dinero, noches libres y la menor responsabilidad posible. En realidad, quienes se lo pudieron permitir fueron quienes crearon y sostuvieron la movida: un fenómeno madrileño que no se extendió por España y que en América Latina provocó la misma perplejidad que nos produjo la letra de una canción de Mecano (1981):

*Hoy no me puedo levantar,
el fin de semana me dejó fatal.
Toda la noche sin dormir,
bebiendo, fumando y sin parar de reír.
Hoy no me puedo levantar.
Nada me puede hacer andar.
No sé qué es lo que voy a hacer.
Me duelen las piernas, me duelen los brazos.
Me duelen los ojos, me duelen las manos.
Hoy no me puedo concentrar,
tengo la cabeza para reventar.*

*Es la resaca del champán,
burbujas que suben y después se van.
Hoy no me levanto estoy que no ando.
Hoy me quedo en casa guardando la cama.
Hay que ir al trabajo, no me da la gana.*

En 1981, en Lima y recién cumplidos los veinte años, la letra de «Hoy no me puedo levantar» se me antojaba un capricho lisérgico, inverosímil y cachito obsceno porque en un país como el Perú nadie puede sustraerse de sus obligaciones, ya que ni siquiera nos drogamos para no tener que acostarnos, sino precisamente para poder levantarnos e ir a trabajar o a la universidad. Sin embargo, cuarenta años más tarde y en Sevilla desde hace treinta y cinco, advierto que a mucha gente se le irisa la mirada cuando escucha hablar de la movida, como si se tratara del «bien perdido» freudiano. Acaso el legado de la movida se reduzca a eso: a la extraña sensación de haber ligado con alguien que no recordamos en una fiesta en la que no estuvimos. Sé de lo que hablo porque los peruanos siempre soñamos que campeonamos en mundiales de fútbol a los que nunca fuimos. Si no tuviéramos esos delirios, ahí sí que no sería capaz de negar que no debo decir que rechazo admitir que no nos podríamos levantar.

NOTAS

¹ Sanz alude a una escena de violación de la película *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), de Almodóvar.

² El escritor Antonio Muñoz Molina comentó así –en 1993– la escena de una violación que contempló en el cine:

En una película, Kika, de Pedro Almodóvar, hace unas semanas, el público invitado presencia la escena larguísima de una violación. Un delincuente armado con una navaja irrumpe en la habitación de una mujer dormida, y cuando ella despierta la hoja afilada se le hinca en el cuello, y el asaltante, que parece provocar algunas simpatías entre el público, por las carcajadas con que este recibe sus interjecciones y exabruptos, está empezando a violarla. Entre el violador y la víctima, que parece asistir como algo distraída a su propia desgracia, hay un diálogo sainetesco interrumpido por jadeos y embestidas brutales, por la irrupción de un tercer personaje amordazado y atado que también levanta muchas risas y por la llegada, al final, de un par de po-

licias cómicos que hacen bromas mientras intentan sin demasiado empeño que el violador, un prodigio de potencia sexual que actúa en películas pornográficas con el ingenioso nombre de Paul Bazzo, deje inacabada su hazaña. El público, a estas alturas, ya está muerto de risa, y las réplicas finales se pierden entre los aplausos y las carcajadas.

Incapaz de reírme, nervioso, incómodo en la butaca, miro a mi alrededor y distingo en la penumbra caras de hombres y mujeres cultivados, muchos de los cuales detentan cargos políticos y prestigios intelectuales, y me da un poco de miedo tanta risa, un poco de miedo y algo de asco, como cuando en una reunión de personas educadas se cuenta un chiste de negros o de violadores y nadie, ni yo mismo, es capaz de callarle la boca al chistoso de turno.

No tengo seguridades, solo incertidumbres: no puedo razonar un argumento, sino atestiguar un rechazo íntimo y absoluto, un cansancio que en los últimos años me ha ido haciendo desertar de los cines, no por puritanismo sino porque la crueldad constante que ya

veo en torno mío me ha vuelto insoportable la exaltación obscena y sofisticada de la crueldad en la que parece haberse especializado ese arte. La literatura, la pintura, el mejor cine, con frecuencia son crueles, en la Iliada, en la Comedia de Dante y en las tragedias de Shakespeare hay carnicerías feroces, en los cuadros de Goya o de Francis Bacon se muestran en carne viva los límites peores del sufrimiento, en muchas películas imborrables suceden violaciones y crímenes. Pero en todas esas obras no solo hay crueldad: también hay, al mismo tiempo, horror mudo y sobrecogido ante ella y respeto hacia las víctimas.

³ Véase <<https://www.youtube.com/watch?v=LyCQvyrZzW0>>.

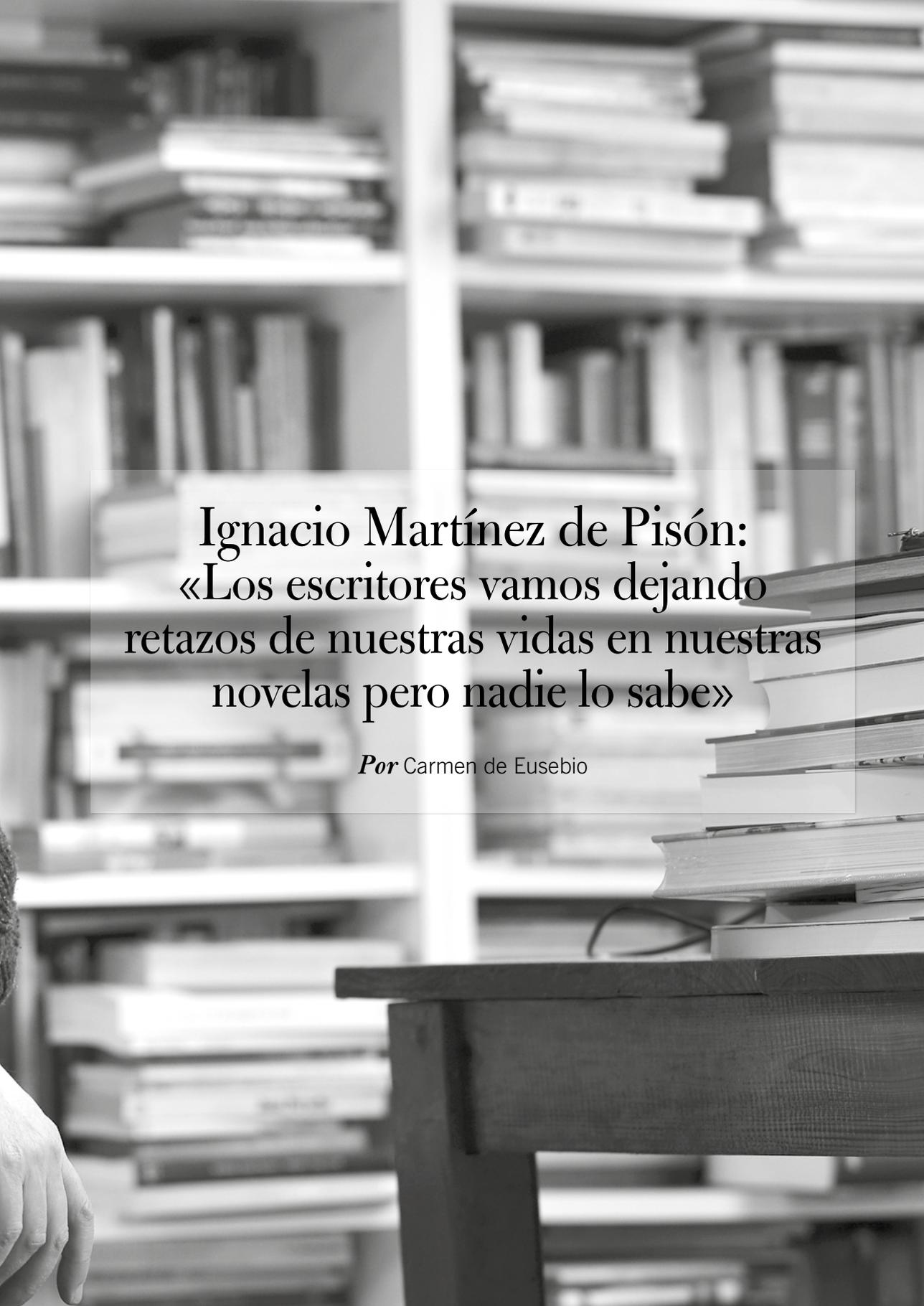
⁴ Acerca de su educación sentimental, Sanz ha escrito una maravillosa novela que enriquece y complementa el ensayo citado: *Daniela Astor y la caja negra* (2013).

⁵ El cineasta Pedro Almodóvar ganó un óscar por *Todo sobre mi madre* (1999) y otro por *Hable con ella* (2003), además de ser investido doctor *honoris causa* por las universidades de Harvard (2009) y Oxford (2016).

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Profanaciones* (traducido por Edgardo Dobry), Anagrama, Barcelona, 2005.
- Almodóvar, Pedro. *Patty Diphusa. Edición revisada y actualizada*, Anagrama, Barcelona, 1998 (1991).
- Berlanga, Jorge. *Un hombre en apuros: la odisea de un caballero moderno*, Temas de Hoy, Madrid, 1998.
- Jabois, Manuel. «Elogio de Antonio Ozores», *Irse a Madrid y otras columnas*, Pepitas de Calabaza, Logroño, 2011.
- Jaeger, Werner. *Paideia* (traducido por Joaquín Xirau), Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1985.
- Muñoz Molina, Antonio. «Relato de una violación», *El País*, 10 de noviembre de 1993.
- Sanz, Marta. *Éramos mujeres jóvenes: una educación sentimental de la transición española*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2016.
- —, *Monstruas y centauros: nuevos lenguajes del feminismo*, Anagrama, Barcelona, 2018.
- Villena, Luis Antonio de. «La pederastia», *Antibárbaros*, Renacimiento, Sevilla, 1995.





Ignacio Martínez de Pisón:
«Los escritores vamos dejando
retazos de nuestras vidas en nuestras
novelas pero nadie lo sabe»

Por Carmen de Eusebio

Ignacio Martínez de Pisón (Zaragoza, 1960) es autor de más de quince libros, entre los que destacan las novelas *La ternura del dragón* (1984), *Carreteras secundarias* (1996), *El tiempo de las mujeres* (2003), *Dientes de leche* (Seix Barral, 2008) –galardonada con el Premio San Clemente y el Premio Giuseppe Acerbi–, *El día de mañana* (Seix Barral, 2011) –por el que recibió el Premio de la Crítica, el Premio Ciutat de Barcelona y el Premio de las Leras Aragonesas–, *La buena reputación* (Seix Barral, 2014) –Premio Nacional de Narrativa y Premio Cálamo al Libro del Año–, *Derecho natural* (Seix Barral, 2017) y *Fin de temporada* (Seix Barral, 2020). También ha publicado los ensayos *Enterrar a los muertos* (Seix Barral, 2005) –que obtuvo los Premios Rodolfo Walsh y Dulce Chacón y fue unánimemente elogiado por la crítica en varios países europeos– y *Filek, el esfador que engañó a Franco* (Seix Barral, 2018), y el libro de relatos *Aeropuerto de Funchal* (Seix Barral, 2009). Su obra está traducida a una docena de idiomas.

***Fin de temporada* es la historia de dos adolescentes, Juan y Rosa, que van camino a una clínica abortista clandestina, pero un trágico accidente de tráfico cambiará para siempre la vida de Rosa. Lo primero que nos llama la atención en esta historia son los personajes. Nada en ellos destaca. Son personajes comunes y corrientes. ¿Qué interés subyace en la historia?**

Me gustan las historias protagonizadas por personajes comunes y corrientes, como tú dices. No faltan los géneros digamos «nobles» que se ocupan de los grandes personajes: las biografías, los tratados de historia. De las vidas de la gente común nos ocupamos los novelistas. Y no todos los novelistas. Solo algunos: solo aquellos que buscamos que el lector se identifique con los personajes, y se reconozca en sus sentimientos y emociones, que de vez en cuando descubra un pensamiento propio formulado con palabras ajenas. Cuando existe tal identificación, se produce un pequeño milagro: el novelista se ha acercado a una

verdad que le trasciende, una verdad que tal vez no sea universal pero que ha dejado de ser únicamente individual porque implica al menos a esa otra persona, a ese lector desconocido. Pero ya digo que no todos los novelistas buscan ni esa verdad ni ese milagro. Hay otros novelistas que no construyen su literatura a partir de esa relación con ese lector imaginario. De hecho, hay muchos novelistas que ignoran al lector, lo que viene a ser como ignorar la realidad de la sociedad en la que viven.

Después de veinte años huyendo, Rosa y su hijo Iván encuentran un lugar donde podrían empezar a llevar una vida estable, y eligen un *camping* junto a la central nuclear de Vandellós, Tarragona. ¿Por qué situarlos en un lugar como este para comenzar una nueva vida?

Una de las preocupaciones eternas del ser humano es la necesidad de arraigo, ese sentimiento de pertenencia que en un momento u otro de nuestras vidas se manifiesta de algún modo. Rosa es

una mujer que ha roto deliberadamente con su pasado y, por tanto, con sus raíces. Pero es también una mujer que, tras una fuga constante, necesita asentarse en algún sitio. Y lo intenta en un sitio que paradójicamente está marcado por la provisionalidad. Una localidad de veraneo que en invierno está casi vacía, un *camping* que en sí mismo es una imagen de lo temporal, lo no definitivo, un lugar además presidido por las dos grandes moles de las centrales nucleares, que intervienen como una especie de *memento mori*... Del mismo modo que ya hubo un accidente en una de ellas, podría haber otro que liquidara para siempre su forma de vida. Esa nueva vida que quiere inaugurar no puede ser más provisional. Y eso contrasta con el lugar del que procede, Plasencia, una ciudad histórica, monumental, cargada de pasado, que descubriremos de la mano de Iván, un chico que por la vida que siempre ha llevado ni siquiera se ha planteado esa necesidad de tener unas raíces en algún sitio. Todo en esa madre y ese hijo es inevitablemente paradójico.

Iván no había tenido sensación de orfandad hasta el momento en que encuentra una correspondencia dirigida a él y que su madre le había estado ocultando. Conocía de su padre lo que su madre le había contado, realmente poca cosa. Es en ese momento, al conocer a la familia de su padre y la forma en que murió, cuando reconoce la pérdida y, con ella, otra posible vida que nunca tuvo. ¿Ese conocimiento le cambiará la vida o solo le ayudará a entender la realidad?

Toda la historia gira en torno a una serie de preguntas. Una de ellas es: ¿pre-

ferimos saber aunque eso que sabemos pueda hacernos daño o preferiríamos no saber y seguir viviendo en un limbo indoloro? Se trata, en definitiva, de la pérdida de la inocencia. Más paradojas: un chico que nunca ha echado de menos a su padre, al que no ha conocido, empezará a echarlo de menos cuando descubra que en el mundo en el que su padre habría vivido no habría sitio para él y que, si él está ahora en el mundo, es solo porque su padre no está. Para un chico de veinte años como Iván, esa paradoja en la que nunca había reparado es algo que le sume en una especie de desconcierto existencial que no está preparado para gestionar. Pero eso también implica el descubrimiento de la complejidad del mundo, lo que a su vez le convierte en una persona más reflexiva, más madura, también más compleja. El viejo tema literario de la pérdida de la inocencia tiene el inevitable correlato del acceso a la madurez y, en cierto modo, a la sabiduría: *Fin de temporada* es también una novela de aprendizaje, una educación sentimental.

Usted perdió a su padre cuando era muy niño, tan solo tenía nueve años. ¿Esa herida solo cicatriza al escribir?

Esa es una de esas heridas antiguas que hace tiempo que perdieron el aguijón, la capacidad de causar dolor, pero que al mismo tiempo te acompañan toda la vida porque se producen en un momento clave de tu formación como persona y te marcan para siempre. Yo no sería el mismo si mi padre, en vez de morir con cuarenta y tantos años cuando yo tenía nueve, hubiera muerto con ochenta y tantos cuando yo era ya un adulto. Pero ya digo

que no hay ninguna herida real que tenga que cicatrizar. Es más bien una herida metafórica, y quizás por eso solo admita una cicatrización metafórica como la que puede proporcionar la literatura.

La relación entre padres e hijos es muy compleja. En el caso de Iván, sin él saberlo, lleva una vida de huida, una huida que su madre emprende desde el primer momento que decide tenerlo. Su intención es protegerlo de todos aquellos que ella piensa que le harán daño. Sin duda, esa sobreprotección pasará factura. La falta de amor, en muchas ocasiones, crea monstruos. ¿Y la sobreprotección? ¿Cuál es el problema de los afectos en esta relación?

Una de las imágenes icónicas de nuestra cultura es la de la Virgen María amamantando al pequeño Jesús. El cristianismo además no ha cesado de representar el momento en el que, treinta y tantos años después, esa misma mujer recoge a los pies de la cruz el cadáver de ese mismo hijo. Tal vez eso quiera decir algo sobre nosotros como sociedad, como comunidad que a lo largo de los siglos se ha expresado a través del arte religioso y la historia sagrada. No todas las culturas rinden ese homenaje a la maternidad, que constituye uno de los pilares tradicionales de nuestra civilización. Todo eso forma parte de nuestro imaginario colectivo, de un sustrato que sigue viviendo en nosotros aunque las formas de vida hayan cambiado y ni siquiera estén presididas por la religión. Y algo de ese sustrato se manifiesta en las historias de conflictos entre una madre y un hijo, como esta de Rosa e Iván, dos personajes que a veces se comportan como en

las tragedias clásicas, en las que salen a la superficie las pulsiones más primarias de la especie humana, ajenas al control y a las limitaciones que la sociedad se ha impuesto en su progreso. Es ahí, en ese terreno de los atavismos, donde ese amor materno amenaza con convertirse en un sentimiento dañino, nocivo, perjudicial.

LA FAMILIA ES ALGO DE LO QUE EN ALGUNAS FASES DE LA VIDA QUEREMOS HUIR Y A LO QUE EN OTRAS FASES ANSIAMOS REGRESAR PARA SENTIRNOS SEGUROS Y PROTEGIDOS

Una derivada de esa actitud de sobreprotección es el chantaje emocional. Iván, después de buscar y encontrar respuestas, decide quedarse con su madre para no ocasionarle más sufrimiento. Sin embargo, esto conlleva, entre otras cosas, el fracaso en su vida sentimental. ¿La familia puede volverse peligrosa? Hay una larga tradición, de Rimbaud a Gide y que llega a Cernuda, en la que la familia tiene una dimensión sórdida o peligrosa. ¿Qué piensa usted?

La familia como jaula, la familia como refugio. O lo que es lo mismo: la familia como algo de lo que en algunas fases de la vida queremos huir, y la familia como algo a lo que en otras fases ansiamos regresar para sentirnos seguros y protegidos. En esta novela he tratado de combinar ambos movimientos. Para Rosa, la familia es algo de lo que escapar. Para Iván, que en realidad nunca ha tenido más familia que su madre, la familia se



presenta en algún momento como una gratificante ensoñación de la que querría formar parte. Pero, sí, las historias de familia son en buena medida historias de fracasos sentimentales.

En *Fin de temporada* la relación filial es de madre e hijo, un patrón muy frecuente en la literatura. ¿Cree que son distintos los efectos en las relaciones de los padres con los hijos?

En cierta medida, *Fin de temporada* es una respuesta a otra novela mía de hace casi un cuarto de siglo, *Carreteras secundarias*. En esta eran un padre y un hijo adolescente los que huían de un pasado oscuro. Pero los conflictos que allí se planteaban eran, precisamente por tratarse de dos hombres, bien distintos. Conflictos de poder, una lucha soterrada

por cierto tipo de hegemonía, reproduciendo actitudes atávicas, como las de los machos de ciertas especies animales que se disputan el liderazgo de la manada. La relación que el padre y la madre establecen con los hijos está evidentemente marcada por la propia biología. El hijo formó parte alguna vez del organismo de la madre y durante un tiempo, digamos hasta el destete pero seguramente hasta bastante más tarde, se fue alejando de él de forma paulatina. Esa vinculación física no existe para el padre, que tiende a ver al hijo como alguien exterior, ajeno a su propio organismo.

En varias ocasiones, la pareja de novios, Iván y Céline, habla de *Nada*. ¿Qué función desempeña la novela de Carmen Laforet en la historia?

A unos chicos tan jóvenes como ellos la novela de Carmen Laforet les ofrece algunas claves para interpretar la vida. El contexto histórico de *Nada* es bien distinto del de los protagonistas de *Fin de temporada*. La España cainita y siniestra salida de la Guerra Civil se parece muy poco a la España de la transición en la que Juan y Rosa viven su noviazgo y, por supuesto, aún menos a la España europea y democrática de finales de los noventa en la que Iván y Céline viven su historia de amor. Al mismo tiempo que las referencias a *Nada* ayudan a entender la radical evolución de la sociedad española, advierten también sobre elementos que se mantienen a lo largo del tiempo: entre ellos, cierta dosis de violencia que parece estar implícita en las relaciones familiares. En la novela de Laforet hay personajes que se destruyen a sí mismos al tiempo que destruyen a sus parientes más próximos. Ese potencial destructivo no está ausente en las relaciones de algunos personajes de mi novela a los que también unen lazos de sangre.

La atención al niño, sobre todo en la literatura española, es escasa, salvo en la clásica, donde en realidad es siempre un pícaro. Sin duda ha cambiado nuestra percepción de la infancia en la realidad, pero ¿lo ve reflejado en la novela?

Como empecé a escribir muy joven y no tenía mucho conocimiento de la vida, mi primera novela, *La ternura del dragón*, tenía precisamente por protagonista a un niño. A los veintipocos años la infancia es una de las pocas cosas que conoces bien y tiene la ventaja de que la tienes muy cerca. Recuerdo que una de mis referencias literarias principales fue *Un mundo para*

Julius, de Alfredo Bryce Echenique, una excelente novela que tiene a un niño por protagonista. Pero es cierto que a medida que los escritores nos hacemos mayores el mundo de la infancia nos interesa cada vez menos como fuente de inspiración. A mí lo que me atraía era ese punto de vista infantil que podía mezclar y confundir la fantasía y la realidad. En ese sentido, mi otra gran referencia no era literaria sino cinematográfica: la película *El espíritu de la colmena*, de Víctor Erice.

LA AUTOFICCIÓN ME
INTERESA POCO, AUNQUE LAS
AUTOBIOGRAFÍAS, A LAS QUE
SOY MUY AFICIONADO, SIEMPRE
INCORPORAN UNA BUENA PARTE
DE FICCIÓN

Usted ha escrito con anterioridad sobre la familia y sus conflictos. La familia es uno de los grandes temas universales de la literatura, se ha escrito mucho y se supone que se seguirá escribiendo sobre las relaciones familiares. En los últimos tiempos se está escribiendo un número importante de publicaciones de autoficción. ¿Cree que pudiera ser la forma que se ha adoptado para amoldarse al tiempo presente?

La autoficción me interesa poco, la verdad, aunque las autobiografías, a las que soy muy aficionado, siempre incorporan una buena parte de ficción: las fantasías que el autor ha elaborado sobre sí mismo, las mentiras o medias verdades con las que en ocasiones modifica el pasado, los silencios sobre algunos rincones oscuros de su propia vida... Pero todo eso

forma parte del pacto que el autor establece con el lector, y no pocas veces tiene que venir un biógrafo para contradecir o matizar los recuerdos del propio escritor. En cambio, el pacto que el escritor de autoficción propone es una especie de patente de corso: ese que aparece en la novela es unas veces mi yo real y otras veces un yo inventado, así que no tengo ningún compromiso con la verdad y no tengo que rendir cuentas a nadie sobre lo que cuento o dejo de contar... Yo prefiero no mezclar. Los escritores vamos dejando retazos de nuestras vidas en nuestras novelas pero nadie lo sabe. No sé si algún día escribiré sobre mí mismo porque mi vida no es muy interesante. Pero, si lo hago, supongo que me atenderé a las convenciones del género autobiográfico.

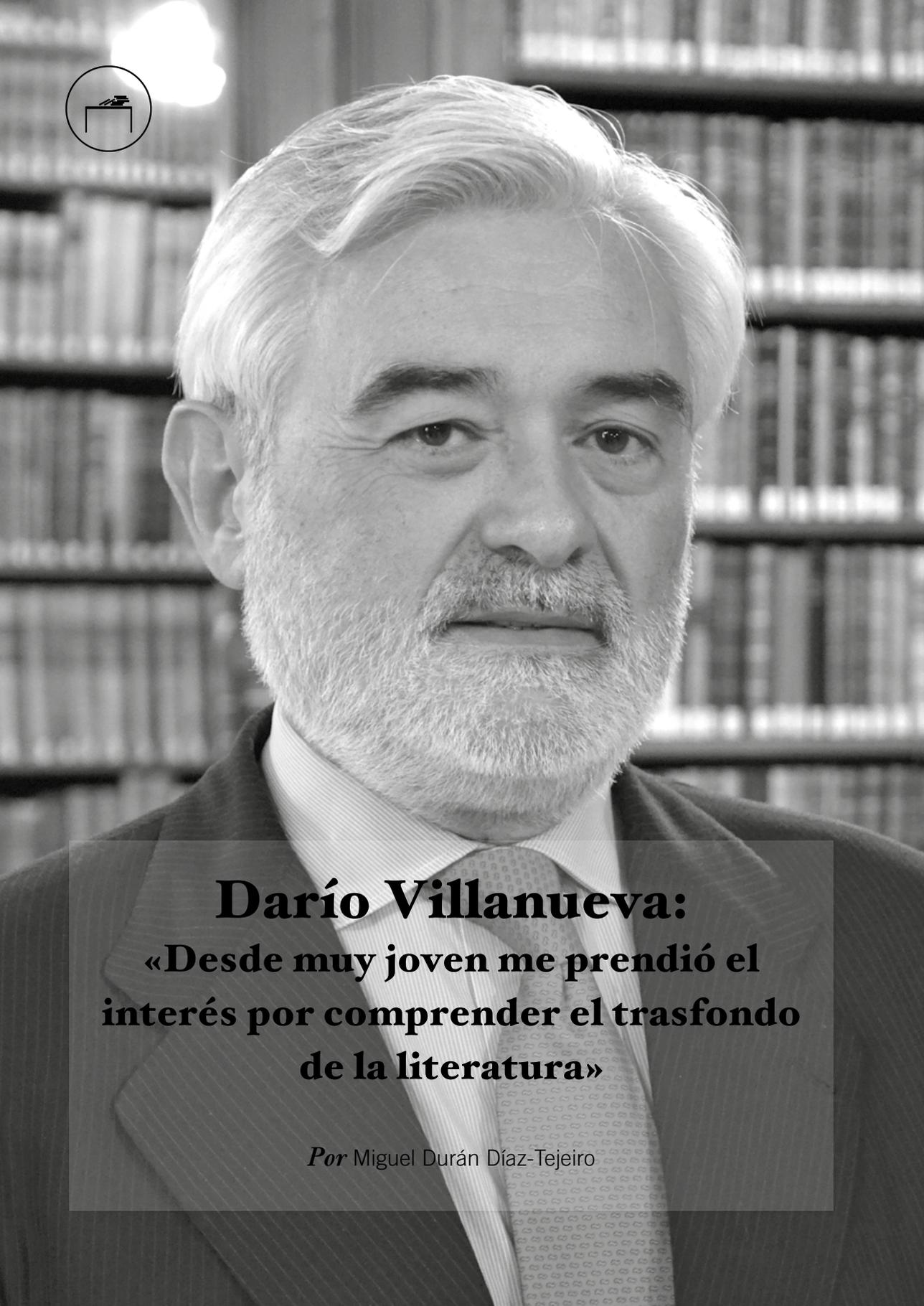
Díganos algo que le guste de la narrativa española actual y algo que le moleste o encuentre inviable. Es decir, aciertos y logros, aunque no mencione obras ni nombres.

Siempre he seguido con interés y curiosidad lo que escribían los novelistas más jóvenes que yo. Al igual que en los años ochenta, en los que empecé a publicar, conviven las tendencias más diversas,

lo cual es un síntoma de vigor y buena salud. Me gusta comprobar que la vieja tradición realista, que tantas veces se ha dado por muerta y enterrada, sigue viva y coleando. También, como en los ochenta, es una literatura que no se nutre únicamente de los antecedentes locales sino que más bien está abierta a todo tipo de influencias internacionales. El llamado «realismo sucio», que hace más de treinta años renovó la tradición narrativa norteamericana, sigue orientando a muchos de los novelistas y cuentistas españoles que ahora rondan los cuarenta años.

¿Cómo ha sido publicar un nuevo libro en estos momentos de pandemia?

Sé de algunos colegas a los que la pandemia bloqueó, al menos en un primer momento. Yo había terminado ya la novela y podría haberme entregado a un bloqueo más o menos voluntario. Pero, precisamente para huir de los fantasmas de la pandemia, me impuse el deber de escribir, que, al fin y al cabo, es crear mundos. Y en los mundos que empecé a crear existen problemas de todo tipo, pero no existe este coronavirus que nos ha amargado la existencia durante tanto tiempo.



Darío Villanueva:
**«Desde muy joven me prendió el
interés por comprender el trasfondo
de la literatura»**

Por Miguel Durán Díaz-Tejeiro

Darío Villanueva (Villalba, Lugo, 1950) es catedrático emérito de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Santiago y desde 2008 ocupa la letra D en la Real Academia Española. En homenaje a su jubilación, la Universidad de Santiago publica ahora su autobiografía intelectual, *De los trabajos y los días*, destinada a presentar «asuntos que a todos nos conciernen, y no solo a las personas de mi generación, sino también a las más jóvenes», como son sus teorías sobre el realismo literario, el proyecto de la plataforma lingüística digital Enclave RAE y la institucionalización de los estudios literarios comparatistas en España.

Junto a la faceta de filólogo, el libro perfila también la de un extraordinario gestor, «dos talentos poco frecuentes», según me cuenta su hermano, el novelista Xosé Manuel Villanueva. Fue rector de la Universidad de Santiago, donde con mandíbula de cristal enfrentó la burocratización del organismo, y capitaneó la Real Academia Española en los años más críticos para la institución. En 2014, tras ser designado director de la RAE, el crítico Francisco Rico dijo de él haberlo visto «crecer en prestigio y multiplicarse en saberes, hasta alcanzar una personalidad propia [...], sobre la base constante del humanismo clásico: la creencia en el valor formativo de la literatura y en su carácter insustituible para darnos la capacidad expresiva lingüística, que nos hace libres, cuando menos, de espíritu. Buen punto y buen día para la Academia».

A pesar de las circunstancias actuales, Darío Villanueva no ha dejado de acudir a su despacho en la facultad compostelana de Filología, donde recibe a sus estudiantes de posgrado. Su doctoranda Tahereh Arabsaeidi (Irán) lo define como un profesor extremadamente generoso, paciente y atento a las necesidades de los alumnos. Autor de prólogos y reseñas que ya exceden el medio millar, entre sus obras destacan *Estructura y tiempo reducido en la novela* (1977), *El polen de las ideas* (1991), *Teorías del realismo literario* (1992), *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual* (1991), *La poética de la lectura en Quevedo* (1995), *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca* (2008), *Lo que Borges enseñó a Cervantes* (2016) y *El Quijote antes del cinema: filmoliteratura* (2020). En marzo publica *Morderse la lengua*.

Profesor invitado en más de cincuenta países, dos ocasiones rector, exdirector de la RAE, asesor cinematográfico, editor y

secretario en distintas instituciones culturales; sostenía el ensayista mexicano Carlos Monsiváis que la autobiografía consiste en contar a *algunos* que se ha sido *alguien*. A lo largo de estos años, ¿quién ha sido Darío Villanueva?

Ante todo, un filólogo afortunado. Desde que empecé a trabajar en la universidad, hace cuarenta y ocho años, mi pasión por la literatura ha desempeñado un papel fundamental en mi vida. Me ha permitido estar en contacto con los alumnos, entablar amistad con gente de distintas partes del mundo y ejercer la misma profesión que mi mujer, Ermitas Penas. De modo que trabajo, amistad y familia han formado una piña.

El título *De los trabajos y los días* alude a una de las obras magnas del poeta Hesíodo. Usted se licenció en Filología Románica pese a la negativa de sus padres.

Fue sobre todo mi padre, magistrado, quien se llevó una gran decepción. Su deseo era que yo siguiera la carrera de Derecho. En los sesenta, Filosofía y Letras se consideraba una carrera que no permitía llegar a nada importante, incapaz de resolver la vida económica. Había incluso una actitud machista por la cual se decía que valía para las mujeres, pero no para los hombres. Sin embargo, mi padre no me sometió a ninguna presión para que yo cambiara mi tendencia.

¿Alcanzó a leer sus textos?

Los libros que publicaba siempre se los regalaba a ambos, y cuando murieron me hice cargo de su biblioteca. He comprobado que los ejemplares que les daba presentan signos de haber sido leídos por ellos.

A diferencia de otros filólogos, usted no ha publicado obra de ficción. ¿A qué cree que obedece su rechazo a la creación?

Yo lo veo todo como un proceso natural. Es cierto que en la época juvenil redacté algunos escritos e incluso algún relato fue premiado en certámenes universitarios. Sin embargo, nunca tuve la idea vocacional de ser escritor: yo era fundamentalmente un lector. Leía y admiraba a los escritores, y hacía esto como una expresión más de mi inclinación hacia la literatura. Desde muy joven me prendió el interés por comprender el fondo y el trasfondo de la lengua y la literatura. Este interés, que no es otro que la filología, se acabó convirtiendo en algo tan exigente que me absorbió por completo.

Para Carlos Fuentes, había obras críticas que podían situarse al mismo nivel que la obra literaria, pero no así para George Steiner. Mi idea es que la creación está en un nivel superior a la crítica, pues, como indica la propia palabra en griego, *poiesis*, crear significa construir de la nada. Por su parte, la crítica actúa como exégesis de una obra que existe. Pero con eso no quiero decir que no haya obras críticas que sean superiores a muchas obras literarias. Hay textos de ficción excelsos, pero también hay otros perfectamente prescindibles.

¿Publicamos demasiados libros?

Atravesamos el final de una época de siglos de creación, de forma que, como sostenía Gabriel Zaid, vivimos abrumados por la gran cantidad de escritura que hay sobre nosotros. En consecuencia, se ha exacerbado la posliteratura. Esta no es literatura en su sentido pleno, pues, como afirmaba Machado, la poesía es «palabra esencial en el tiempo», mientras que aquella, una vez se publica, desaparece por completo.

Niega que el filólogo sea producto de un proceso deliberado. No obstante, en *Curso de la literatura comparada*, usted afirma que existen factores determinantes en la vocación del comparatista.

Un comparatista no es el que quiere, sino el que puede. Claude Pichois citaba entre aquellos un bilingüismo congénito, estudios en el extranjero y una familia cosmopolita. George Steiner y Claudio Guillén son un caso muy ilustrativo de este paradigma. El primero nació en Viena en una familia judía y, a causa del nazismo, realizó un periplo intenso iniciado en París hasta ocupar sus cátedras en Oxford y Ginebra. Por su parte, Claudio Guillén, nació en París, hijo de una dama francesa de estirpe judía y del poeta Jorge Guillén, y terminó ocupando la dirección del departamento de Literatura Comparada de Harvard.

¿Es la herencia religiosa un factor igualmente determinante?

El valor cultural de la religión es muy importante. T. S. Eliot, uno de los grandes inspiradores de la Literatura Comparada, relaciona en todos sus ensayos el acopio cultural de las religiones con la creación literaria. Por otra parte, no conozco a ningún agnóstico más obsesionado por Dios que un judío. Es decir, que tanto Bloom como Steiner, que se declaran agnósticos, rezuman no solo una fraseología sino también una metodología hermenéutica

inspirada en el judaísmo. Ellos pertenecen, como aquellos que nos educamos en el cristianismo, a la religión del libro. Bloom defiende que la obra máxima es la Biblia y que luego hay una segunda que es la obra de Shakespeare: la Biblia laica. Esta cultura del libro marca extraordinariamente la interpretación del texto, habida cuenta incluso de la evolución representada por el laicismo, que fue fundamental.

Claudio Guillén situaba al comparatista en un lugar medio entre lo local y lo universal, y explicaba que su función consistía en detectar la tensión entre ambos polos, construyendo lazos, pero sin tomar partido. ¿En qué consiste la literatura comparada cincuenta años después?

Hace unos años, 2015, publiqué en inglés, junto con Haun Saussy y César Domínguez, un libro que aludía a esa pregunta y que en español se tradujo como: *Lo que Borges enseñó a Cervantes*. De acuerdo con nuestro planteamiento, los estudios comparatistas están basados en la idea de comparar una literatura con otras, así como con otras artes, de manera que de este análisis sobresalgan las particularidades que existen entre culturas distintas al mismo tiempo que aflora una suerte de universalidad de la naturaleza humana, más allá de las diferencias de nacionalidad, raza, género o religión.

Siendo presidente de la Asociación Española de Teoría de la Literatura, consiguió que el Consejo de Universidades creara el área de conocimiento Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Lo logró en un momento en que en Estados Unidos se proclamaba la desaparición de esta disciplina y la universidad española se burocratizaba.

Las dificultades internas del sistema universitario son siempre subsanables y se solucionan con decisión, ideas claras y apoyos. Y yo he tenido la suerte de disponer de ellos. Es cierto que en los últimos años se da una enorme burocratización que amenaza con apoderarse de la docencia y la investigación. No es coincidencia que, cuando fui rector de la Universidad de Santiago, una de las cosas que procuré resolver fue aquello. Paralelamente, ocurría un fenómeno inquietante y que se ha extendido sobre todo desde la universidad norteamericana, y es que en unos departamentos donde hubo grandes pensadores de la literatura, otros profesores en nombre del posestructuralismo, el multiculturalismo y el poscolonialismo comenzaron desde los años ochenta a negar el valor

objetivo y universal de los grandes textos literarios. A base de decir que el texto no remite a ninguna realidad ni posee una significación estable, acabaron por desmotivar a los administradores universitarios a la hora incluso de aportar recursos económicos a nuestras materias. Si los propios profesores de literatura pretenden deconstruirla, entonces, ¿para qué invertir dinero en ella?

Precisamente, en la época de mayor proliferación de los postulados posestructuralistas, usted se mantuvo en la retaguardia, junto a maestros ya consagrados como Carmen Bobes, Fernando Lázaro Carreter, Alonso Zamora Vicente o Claudio Guillén, y siguió fiel a los postulados de su tesis publicada en 1977, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, que sigue siendo un referente en la actualidad para los estudios literarios.

En aquellos años de efervescencia posestructuralista, empecé a leer a Foucault, Deleuze, Derrida, Lacan, y enseguida me di cuenta de que aquello era un fraude; un pensamiento que sometía a un principio de relativismo absoluto el valor de la palabra y la esencialidad del discurso. Por lo tanto, yo me situé en la línea de Steiner, Bloom y filólogos españoles como Claudio Guillén o Sobejano y tantos más entre los cuales hay figuras importantísimas, empezando por mi maestra Carmen Bobes.

La deconstrucción es...

La peste de los estudios literarios. Ha roto con la tradición filológica y abierto la caja de pandora de lo que se llaman los Estudios Culturales, que sitúan a la misma altura una danza prenupcial de Polinesia y la *Sinfonía n.º 8* de Beethoven. Esto resulta absurdo y un disparate evidente.

Un disparate fundamentado en dar visibilidad a minorías históricamente silenciadas y que los Estudios Culturales han presentado a menudo como la versión actualizada de las humanidades.

Visibilizar a las minorías es una causa muy legítima, pero debe tener su ámbito de aplicación en la legislación. Por otra parte, los Estudios Culturales están desplazando las disciplinas de lo que históricamente eran el *quadrivium* y el *trivium*, que son el fundamento de la formación intelectual, estética y moral proporcionada por las Humanidades. En este contexto, los que nos mantenemos en contra, estamos siendo sometidos a un ataque sistemático de descrédito en función de la corrección política, esa forma de

censura perversa que ha generado los *safe spaces*: recintos *seguros* para los universitarios que los alejen del debate académico de ideas controvertidas, y los infantilicen en vez de hacerlos madurar intelectualmente. Quienes la ejercen simulan estar en una situación de superioridad moral frente al resto de los mortales. No obstante, son personas que en sus comportamientos reales pueden actuar como quieran.

¿Qué opina del feminismo?

El feminismo es la revolución más importante y fructífera intelectualmente del siglo xx. Ahora bien, la lucha feminista no está en una cuestión literaria o lingüística, como es el lenguaje inclusivo o la arroba en vez de la letra *o*. Está en erradicar la ablación del clítoris, el ocultamiento del cuerpo de la mujer con el burka, la imposición de matrimonios decididos, la explotación sexual del cuerpo femenino de manera indigna.

Richard Rorty defendía que la verdad se construye por medio del lenguaje.

Pero ese planteamiento es totalmente falso. Es el mundo el que construye el lenguaje. Si el lenguaje construyera el mundo sería muy fácil arreglarlo: cambiando las palabras, cambiaríamos la realidad. Por ejemplo, retiramos la palabra *cáncer* y, como el lenguaje crea el mundo, la enfermedad desaparece. Esta es una idea de una simpleza absoluta. Es exactamente al revés: las palabras son el epifenómeno de las cosas. La prueba está en el hecho de que las cosas son las mismas, pero las palabras que las designan son distintas según la lengua. Es una idea que se repite como un mantra y que se debe desmontar, salvo que nos entreguemos a esa quiebra de la racionalidad que se está generalizando peligrosamente. Como dice el tango de Discépolo, «que falta de respeto, que atropello a la razón». Creer que las palabras crean la realidad es precisamente atropellar a la razón.

Francisco Ayala le dio a conocer la posverdad como «confusión mental que difumina los límites entre lo que es ficción y la realidad práctica». Luego de tantos años, ¿ha llegado a la conclusión de lo que es?

La posverdad consiste en contar una mentira muchas veces y conseguir que la gente se la crea. Lo hemos comprobado en los Estados Unidos y con los setenta millones de votantes que ha tenido Donald Trump. La prensa seria de EE. UU. ha calculado que, en

sus años como presidente, en sus tuits y declaraciones diversas, Trump ha emitido unas veinte mil mentiras o posverdades.

Junto a la posverdad, otra de sus grandes obsesiones de la posmodernidad ha sido la corrección política. En marzo publicará un libro sobre ambos temas, *Morderse la lengua*. ¿Cómo enfrentar este tipo de censura cuando resulta imposible delimitar el sujeto que la emite?

En efecto, la corrección política representa una forma de censura ejercida desde esa identidad gaseosa que es la sociedad civil. A diferencia de las censuras anteriores, como la franquista, esta vez no sabemos a quién protestar. Pero soy optimista porque está habiendo una reacción muy activa: la de no morderse la lengua. En julio, ciento cincuenta intelectuales firmaron una carta en *Harper's Magazine* denunciando la manera en que se están destruyendo carreras profesionales en base a acusaciones de machismo o racismo no fundamentadas, a lo que en inglés le han dado el nombre de «cancelación». A ese respecto me viene a la mente el famoso cuento *El rey desnudo*, un claro ejemplo de la situación actual. En el relato tanto el propio rey como los cortesanos admiten que va vestido con magníficos ropajes porque los sastres estafadores han dicho que la magia del atuendo consiste en que solo lo verán quienes sean hijos de sus padres y personas competentes en sus profesiones. Hasta que alguien, que no tiene nada que perder, dice sin complejos lo que está ocurriendo: *el rey está desnudo*. Y eso es lo que tenemos que hacer.

Ante este escenario desalentador, usted propone, en *Lo que Borges enseñó a Cervantes*, volver a una lectura más ingenua del texto que enfrente las *elucubraciones* de la deconstrucción.

Digo ingenua en el sentido de lectura desinteresada, que no busca la indagación que los críticos o los filólogos seguimos. Al principio de todo, tiene que predominar el placer de la lectura, que es lo que ha hecho posible la continuidad y la vigencia de la literatura. Por otra parte, la literatura está hecha con palabras, y eso quiere decir que la estructura lingüística de una obra literaria es fundamental y que hay una panoplia de instrumental analítico que viene de la lingüística para entender mejor lo que es la literatura. Eso es lo que se debe enseñar en las universidades.

Crítica que causas como el feminismo dominen en las humanidades. Sin embargo, ¿no era una finalidad política la que pro-

movió la institucionalización de la literatura comparada a comienzos del siglo XX?, ¿fortalecer el intercambio cultural entre países y evitar conflictos como la Primera Guerra Mundial?

Pensar que la literatura comparada podía tener un efecto de paz en el plano político no era solo una utopía, sino una idea absurda. Una disciplina académica no puede de ningún modo arreglar el mundo. Eso tiene que ver con otros fundamentos: la lucha por el poder, los intereses económicos, las propias pasiones inherentes a la condición humana... La literatura comparada nunca fue la solución de nada, sino que lo que hizo fue revitalizar el testimonio secular de la universalidad de la condición humana. Eso no quita que la persona que escuche esa llamada que se hace desde la literatura comparada actúe consecuentemente, después, de una manera más civilizada que aquel que organiza una guerra, una limpieza étnica o un terrorismo fundamentalista. La Alemania de los nazis era la nación más culta de Europa.

Afirmaba que el cosmopolitismo es un factor en la vocación del comparatista. ¿Le preocupan como filólogo las actuales derivas nacionalistas peninsulares?

Detrás de esta hostilidad hacia el español hay una quimera. El franquismo, que rechazaba las lenguas vernáculas, fue incapaz de acabar con el catalán, el euskera y el gallego aun siendo una dictadura. Es cierto que a veces parece como si se estuviese aplicando la política lingüística del franquismo contra el catalán, pero ahora contra el castellano. Yo sugiero que se repare en el éxito que tuvo Franco, para así vaticinar cuál es el éxito que les espera.

En su mandato al frente de la RAE, favoreció que el español incursionara en los estudios secundarios de China, cumpliendo con creces el sueño de Cervantes. ¿Qué cree que habría pensado el autor del *Quijote* en la situación actual?

Cervantes tenía una capacidad extraordinaria para comprender la realidad; es una de las personas más sabias que han existido porque rezuma humanismo, la comprensión integral de lo humano. En Cataluña es un hecho que existe un alto porcentaje de ciudadanos que tiene el español como primera lengua y el catalán como segunda, y viceversa. A mí, me ocurre algo parecido. Soy hijo de un asturiano y de una gallega, pasé mis primeros años en Asturias y cuando volví a Galicia en el colegio me llamaban el «asturianín» por el acento. Ahora me manejo y escribo en las dos lenguas. Y esto les pasa a millones de ciudadanos en todo el mun-

do. Es decir, las comunidades monolingües son minoría. Ya no hablamos de bilingüismo, sino de trilingüismo, cuatrilingüismo...

Fue elegido director con 28 votos de 35 votantes, un hecho insólito en la RAE, y, sin embargo, no optó a una segunda reelección.

Estaba cansado, no en el sentido de que me superasen el trabajo y las dificultades, sino porque no encontraba una satisfacción íntima ni moral que me animara a continuar. Además, cabe tener en cuenta que venía de ser secretario de la Academia durante otros cinco años. En consecuencia, preferí volver a unas condiciones en que yo fuera más dueño de mí mismo y pudiera vivir de una manera confortable. Dejar la dirección de la RAE es la mejor decisión que he tomado en mi vida. Algo distinto a cuando finalicé mi segundo mandato como rector en la USC. Entonces agoté mis ocho años, pero, aunque hubiera podido ampliarlos, no lo habría hecho porque creo que a los puestos de responsabilidad hay que ponerles límites. Estar demasiado tiempo montado en el caballo no es conveniente ni para el caballo..., ni para el jinete.

Anheló mayor soporte en los momentos más difíciles.

Ingresé en la Academia en junio de 2008 y en septiembre quebró el Lehman Brothers. Quiero decir con esto que yo me tragué como director toda la crisis económica, la cual significó una disminución del sesenta por ciento de los ingresos de la RAE. Supuso una lucha diaria por mantener una plantilla de 85 personas muy cualificadas que llevan toda la vida dedicadas a un trabajo muy específico que no se puede realizar en otra parte. En ese sentido, me fui con la tranquilidad de espíritu de que conmigo nadie perdió su trabajo y que conseguí mantener la nave a flote, sin endeudarse y en marcha.

Plantea Vargas Llosa citando a T. S. Eliot que no ve razón alguna por la cual «la decadencia de la cultura no pueda continuar y no podamos anticipar un tiempo, de alguna duración, del cual se puede decir que carece de cultura». ¿Cree que se ha llegado a ese escenario?

Creo que es perfectamente posible. Después del esplendor cultural y artístico grecolatino, entramos en un periodo de oscuridad, que se correspondió con la época medieval y que fue sucedido por el Renacimiento, el Barroco y el Siglo de las Luces. Es probable que ahora hayamos caído en un nuevo foso cultural, pero

no irreversible. Tengo la impresión de que nuestra realidad se está acercando a la distopía, ese género literario consistente en la presentación de un mundo de futuro enormemente negativo. Fenómenos que Huxley y Orwell narraron en sus obras que son de los años treinta y cuarenta están ocurriendo en la actualidad.

Ha cultivado el género de los estudios filmoliterarios con obras memorables como *Imágenes de la ciudad: poesía y cine, de Whitman a Lorca* (2008) y *El Quijote antes del cine* (2020). ¿Sería preocupante que en un futuro los grandes avances culturales se produjeran en el campo audiovisual en perjuicio de la literatura?

En primer lugar, cabe señalar que en el arte hay sitio para todos: la literatura clásica, la ciberliteratura, la pintura, el cine. En ese aspecto no estoy nada preocupado. Ahora bien, lo que sí me inquieta es la irrupción brutal del tratamiento informático en la producción cinematográfica, que está dando unos resultados para mí de echarse a temblar, donde los efectos especiales que crean escenarios y personajes estrambóticos sustituyen a la realidad. Me horrorizan las películas donde el teléfono móvil es protagonista porque considero que el recurso abusivo a estos aparatos destruye la trama y el desarrollo psicológico de las situaciones. Imagine si en *Romeo y Julieta* hubiera habido un móvil: no habría habido tragedia final.

De estos 50 años de producción, ¿qué hallazgo quisiera que le sobreviviera?

Quisiera pensar que mis teorías literarias sobre el realismo seguirían siendo de utilidad para comprender un fenómeno literario general y universal, y por los repertorios de la bibliografía internacional compruebo con satisfacción que continúan siendo muy difundidas y utilizadas. En eso me ayudó mucho que mis libros sobre el tema se tradujeran de inmediato al inglés. Es muy injusto que haya muy pocos nombres hispanos en la bibliografía de estas materias y, sin embargo, yo he tenido la suerte de abordar ese tema capital del realismo con una recepción muy positiva internacionalmente.

Abandona la primera línea de la docencia como catedrático emérito. ¿Se considera optimista respecto al futuro de la literatura comparada?

Me siento confiado, sobre todo por el valor de la gente joven que trabaja conmigo. Además, estoy convencido de que la literatura

es algo muy serio y que llegó hace siglos para quedarse en esta y en futuras sociedades. El pozo del canon literario –los clásicos– es inagotable, y está al alcance de cualquiera de manera cada vez más accesible. Ahora hay muchas ventajas para poder acceder al conocimiento y la cantidad de libros que se editan es superior a cualquier época de la humanidad.

Usted guarda una libreta donde anota citas que se le repiten.

¿Con qué cita quisiera poner fin a esta conversación?

Últimamente, pienso mucho en un refrán poco original que dice: «No se pescan truchas a bragas enjutas». Es decir, que toda meta en la vida, por muy banal que parezca, exige su esfuerzo.

Entre Marcel Schwob y Valeria Luiselli: las cruzadas de niños en la literatura moderna

Por Cristian Crusat



DE NIÑOS SIN RECTOR Y SIN GUÍA

A comienzos del siglo XIII, según las crónicas, tuvo lugar una inquietante historia de fe, locura, errancia y crueldad que no ha dejado de cobrar nuevos significados durante el último siglo. En su época se hizo eco de ella, entre otros cronistas, Alberto Estadense, un abad del monasterio de Santa María, en la ciudad alemana de Stade, a la sazón integrada en la Liga Hanseática, no muy lejos de Hamburgo. El episodio ocurrió poco antes de que cayera el otoño de la Edad Media, cuando se encendían el fuego del odio y la violencia, que más tarde se iba a elevar en altísimas llamaradas. En general, la humanidad esperaba el inminente «término de todas las cosas» (Johan Huizinga). Mientras tanto, en los *Anales* de Alberto Estadense se consignó que hacia 1212, no mucho tiempo después de la Cuarta Cruzada, un niño de doce años había tenido una visión de Jesucristo, quien le encomendó cerca de Orleáns la organización de una singular cruzada formada por niños rumbo a Jerusalén. Alrededor de este niño se constituyó una numerosa expedición de unos 30.000 chicos de Francia y Alemania, todos los cuales anhelaban rescatar el sepulcro. También creían «poder atravesar a pie enjuto los mares» (Jorge Luis Borges), así que se encaminaron hacia los puertos del Sur. Nada ni nadie podía detenerlos, ni siquiera sus padres, que asistieron impotentes a la espontánea y fanática peregrinación. Era una época, paradójicamente, en que las luchas se volvieron especialmente crudas dentro de la cristiandad contra los cismáticos (cátaros, valdenses); era el pontificado de Inocencio III: «Reacción. La Iglesia se une, se fortalece, expulsa los cuerpos extraños» (Georges Duby). Sin embargo, nada de lo previsto por los niños sucedió. En Marsella se pierde la pista de la mayoría de ellos. Víctimas de naufragios, de distintas formas de la abyección o del mero comercio de esclavos (probablemente en los mercados de Alejandría), los niños desaparecieron de la historia hasta que a finales del siglo XIX, Marcel Schwob, un escritor francés inclinado a las atmósferas mórbidas y las conductas perversas, restituyó sus destinos, integrándolos en el moderno vaivén estético entre la infancia y la muerte.

ENTRE GOLIARDOS Y KALANDARES: *LA CRUZADA DE LOS NIÑOS* DE MARCEL SCHWOB (1896)

En congruencia con la naturaleza errante de la historia, cabría señalar, antes que nada, que el tema de la cruzada de los niños ha fundado una tradición literaria –que atraviesa contextos y literaturas– cuyas obras, además, se distinguen por alzarse, más

que como puertos de arribada, como sutiles índices de derrote-ro (en este caso, de algunas de las tendencias más audaces del arte narrativo contemporáneo). Y aunque el comienzo de la serie de reescrituras se inicia en 1896 con Marcel Schwob, resulta lógico que la catastrófica cruzada infantil a Tierra Santa haya encontrado tantas y tan intensas resonancias y variaciones a lo largo del siglo xx, «la era del refugiado, de la persona desplazada, de la inmigración masiva» (Edward W. Said). Sí, los niños desaparecieron de los caminos y de la historia; se esfumaron en sus inéditos confines –pero no en cualesquiera, sino en esos territorios improbables y difusos que no hacen sino confirmar que «el límite es el lugar posible» (Cynthia Rimsky), es decir, el comienzo de la literatura–. Y, al integrarlos en ese vaivén estético entre infancia y muerte, aflorarán todas las rugosidades de carácter político que suelen concurrir cuando se reúnen una y otra.

En efecto, durante la última década del siglo xix, Marcel Schwob –un escritor que trajinaba cartas de indulto y documentos judiciales del siglo xv con la intención de descubrir el traspensamiento de la época medieval, así como las claves de la subsiguiente revolución intelectual que conllevó que Europa pasara definitivamente «de la estabilidad al movimiento» (Paul Hazard)– tuvo la agudeza de rescatar, entre el polvo de los archivos y los anaqueles de las bibliotecas, aquella historia de la cruzada de los niños. Simultáneamente, le presentaba al mundo una nueva y significativa mutación moderna del tema del viaje, esa «metáfora sentimental del destino» (Cees Nooteboom).

Resulta fácil imaginar la atracción que tuvo que ejercer esta aventura sobre Schwob, un autor en cuyos libros la infancia se presenta como el principal factor de individuación del ser humano. Su obra está repleta de figuras infantiles, como las que protagonizan algunas historias de su primer libro, *Corazón doble* (1891), en la alucinante galería de *petites filles* que representa *El libro de Monelle* (1894), en varios cuentos de *El rey de la máscara de oro* (1892) y en *La cruzada de los niños* (1896): «El candor infantil siempre excitó su curiosidad, al igual que el hecho de que el niño no esté sujeto a los recuerdos del pasado ni a las normas sociales. De esta forma, la infancia se convierte en la época de los sueños, época en la que el hombre no se halla coaccionado ni por el tiempo ni por el conocimiento» (María José Hernández Guerrero). *La cruzada de los niños* se compone de ocho relatos, los cuales adoptan la forma de discursos sucesivos: «Relato del goliardo», «Relato del leproso», «Relato del papa Inocencio III»,

«Relato de tres niños», «Relato de François Longuejoue, clérigo», «Relato del kalandar», «Relato de la pequeña Allys», «Relato del papa Gregorio IX». Todos los personajes que protagonizan estos soliloquios hablan «à la cantonade» (Didier Coste), es decir, al público lector y a nadie en particular. Los protagonistas de la cruzada de Schwob se hablan, en definitiva, a sí mismos; a Dios o incluso al mar que les aguarda como posible y postrero destino.

En estos ocho relatos yuxtapuestos –ocho monólogos dramáticos que guardan cierta deuda con los procedimientos de Robert Browning– la piedad está en los pequeños y a través de ellos se reparte por todo el mundo. Quienes entran en contacto con ellos ven invadidos sus espíritus de nobleza y humanidad. Así el leproso, que se sorprende de que un niño de cabellos rojos, Johannes el Teutón, no tenga miedo de él, aterrado como está ante sus propias manos y sin el menor recuerdo ya de su rostro. O el clérigo François de Longuejoue, que proporciona el marco histórico y fija temporalmente la llegada de los niños al puerto de Marsella: el decimoquinto día del mes de septiembre de 1212. Pero centrémonos en uno solo de los personajes que se cruzan en el camino de estos niños poseídos por la inocencia y el delirio; centrémonos en el primero, en el goliardo, cuyo monólogo funciona como pórtico de la historia.

Schwob, que había pasado años investigando antiguos documentos relacionados con el poeta François Villon y los criminales asociados en la banda de los *coquillards*, estaba fascinado con la vida errante de los goliardos, esos clérigos vagabundos que desde el siglo XI se habían lanzado a los caminos y carreteras de Francia y de Alemania, a menudo arrastrando con ellos una muy mala fama. En el siglo XV, la goliardía causaba la pérdida del privilegio de clero, al igual que la bigamia o el ejercicio de algunos oficios. Ya en los siglos XI y XII los goliardos de Alemania componían canciones en latín y alemán que un manuscrito ha conservado bajo el nombre de *Carmina burana*. En lo esencial, los goliardos se dedicaban a ir de abadía en abadía transportando rollos de pergamino donde los monjes inscribían el nombre del último muerto de su congregación junto a pensamientos piadosos. Así, estos clérigos vagabundos eran los encargados de anunciar la muerte de un hermano a los monjes de los conventos de la misma orden, pagando así la hospitalidad que se les había dispensado en las abadías. Eran siniestros mensajeros que, al caer la noche, traían consigo el rollo de los muertos y tocaban a la puerta. De este modo, prometiendo rogar por aquellas almas durante su

camino, se añadían los nuevos nombres a la lista. Se ha llegado a encontrar algún rollo de más de veinte metros de largo. Además de su funesta naturaleza, estos pergaminos atestiguan la extrema vida errante que llevaron los goliardos.

Pues bien, este inaugural goliardo se alza como el siniestro heraldo de la catástrofe que aguarda a los niños de la polifónica cruzada. A lo largo de los monólogos que suceden al del goliardo, Schwob logra quebrar el cuadro general de la escena. El bloque narrativo, compuesto por distintos eslabones unidos por un nexo interno o externo, se transforma en campos visuales, en concreto, en ocho perspectivas yuxtapuestas y problemáticas que configuran una trama que nunca deja de modificarse, donde las aparentes certezas de los protagonistas «quedan parcial o totalmente anuladas por el testimonio del siguiente» (Sergio Pitol). Esta fue la técnica que Schwob propuso, frente a los trampantojos naturalistas, para eludir ciertas componendas narrativas: el modernísimo entrecruzamiento del cuento y la novela.

«Todas las cosas son blancas», afirma el goliardo. El color blanco es especialmente simbólico en *La cruzada de los niños* tanto para representar el candor infantil como para aludir a una enfermedad infecciosa como la lepra: un blanco que uniformiza y sobre cuyo fondo se complican los culpables y los inocentes. La ambivalencia cromática es notable en un autor cuyo primer libro tituló *Corazón doble*, aludiendo a las tensiones y ambigüedades que debe soportar el alma humana. El blanco es la inocente pureza que mueve a los niños y es, también, el color de la tragedia, simbolizada por las «osamentas blancas» que se hunden en el mar en el último monólogo, a cargo del papa Gregorio IX. Desde este punto de vista, el librito único y milagroso de Marcel Schwob puede interpretarse como otro rollo de pergamino, semejante al que portaban los goliardos, donde la imaginación del lector va soñando los extraviados nombres de esos niños perdidos que se dirigen a una quimérica Jerusalén.

LA CONFESIÓN Y EL DESEO: *LAS PUERTAS DEL PARAÍSO* DE JERZY ANDRZEJEWSKI (1959)

Es obvio que el procedimiento utilizado por Schwob no era nuevo, especialmente en el seno de cierta tradición anglosajona (Robert Louis Stevenson, Wilkie Collins, Emily Brönte), aunque sí puede afirmarse que se alzó como uno de los principales recursos que la narrativa del siglo xx halló frente a la falsa continuidad del tiempo y la sucesión unidimensional de los acontecimientos inherentes

a la novela naturalista. Bastará pensar en algunos conjuntos clásicos (*Las mil y una noches*, el *Decamerón*) y en otros contemporáneos (*Mientras agonizo* de William Faulkner, *Caballería roja* de Isaac Babel, *Una tumba para Boris Davidovich* de Danilo Kiš, o *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño) para confirmar la prosapia de este procedimiento y su notoriedad en las letras modernas. A su modo, Schwob sugiere un conjunto de episodios aislados donde la cronología deja paso a cierta unidad de tema y de color.

Sin embargo, *Las puertas del paraíso*, una nueva y poderosa versión del tema de la cruzada infantil escrita por el polaco Jerzy Andrzejewski en 1959, introdujo algunas significativas mutaciones. Por un lado, convirtió el discurso de los cruzados en un único monólogo colectivo que conforma una sola, eléctrica frase de 100 páginas. Aparte de esta frase recorrida por un alto voltaje lingüístico y sexual, solo hay otra frase más en el libro, compuesta por las últimas cinco palabras del texto. A lo largo de esta convulsa cruzada, las palabras de los chicos rebotan entre sí, al igual que sus ocultas e insondables motivaciones. Les acompaña un viejo sacerdote, quien por medio del ejercicio de la confesión de los cruzados va tejiendo una vasta red de reiteraciones y esclarecimientos. En definitiva, dispone un tapiz galvanizado por la simultaneidad: «El ansiado *multum in parvo* de los poetas epigramáticos se logra aquí a través del exceso, la fragmentación y la interacción verbal» (Sergio Pitol). De algún modo, la confesión opera como la clave de bóveda de la arriesgada y compleja arquitectura verbal propuesta por Andrzejewski, que ya había cosechado el éxito con su novela *Cenizas y diamantes*, llevada al cine por Andrzej Wajda. Si los personajes de Schwob se dirigían *à la cantonade* al público lector y a nadie en particular, los de Andrzejewski lo hacen al confesor.

Por otro lado, el autor de *Las puertas del paraíso* introduce una variación que, de hecho, parece ser mucho más fiel a los acontecimientos recogidos por Alberto Estadense (editados después, en 1859, dentro de los *Monumenta Germaniae Historica*), ya que la ambigua denominación de *pueri* parece haber soslayado, en comentarios sucesivos, la presencia asimismo de jóvenes en esta cruzada. Pues bien, la aventura relatada por Andrzejewski no la protagonizan niños, sino adolescentes y jóvenes que se distinguen por un acentuado deseo sexual. De esta forma, la impenetrable malla de ingenuidad, fanatismo y ruindad adulta que

extravió a los niños del libro de Schwob se transforma en *Las puertas del paraíso* en una telaraña de pasiones, lascivia y celos, anudada, entre otros, en torno a Santiago, un pastor de la aldea de Cloyes, situada a unos cincuenta kilómetros de Orleáns.

Pronto sabemos que la peregrinación se pone en marcha cuando, tras relatar Santiago de Cloyes su visión en la plaza, una niña, la niña que lo ama, decide seguir sus pasos. Así, sucesivamente, en una interminable cadena de amores que no excluye las relaciones homoeróticas, se decide la suerte de una marcha destinada al fracaso:

Entonces la tomó por la mano, estrechó su palma tan fuertemente que la hizo gritar, la tiró en la sombra, ella vio un manto de púrpura tendido sobre la hierba, desnúdate, dijo, ella sabía que lo iba a hacer, pero preguntó: ¿quién eres?, desnúdate, repitió, yo yacía desnuda sobre el manto de púrpura, nunca jamás había yacido sobre una tela tan agradable al tacto, lo oía desnudarse, pero lo hacía sin prisa, oía el crujir de sus vestidos caer al suelo, permanecí con los ojos abiertos y cuando puso los pies desnudos sobre el manto y se detuvo a mi lado lo vi en toda su desnudez, pero entonces aún yo no sabía que él deseaba ofrecer su cuerpo y su virilidad no a mí sino a otra persona, dijo desnudo sobre mí: te ha rechazado, nunca había yo deseado a Santiago como en aquel instante, dije: haz que lo olvide, y entonces me penetró violentamente y cuando todo hubo acabado y él yacía al lado con la cabeza apoyada sobre la mano, me preguntó: ¿has pensado en él?, contesté: sí, yo también he pensado en él, dijo.

Para entonces, para cuando el sacerdote –representante último de la razón– se decide a detener la cruzada, la fiebre de locura y deseo que impulsa a los jóvenes es demasiado poderosa, así que estos, en cerrado tropel, acabarán pasándole por encima, hundiéndolo en el fango bajo el peso de las cruces y las carretas.

El final, violento y desesperanzado de suyo –concebido por un autor que ocupaba un incómodo lugar en el campo literario de la Polonia de la posguerra–, acaba por teñir de un obvio carácter político el recorrido de la marcha (y con ella, de paso, de la tradición literaria de las cruzadas): «¿Tendrá esa marcha que avanza ciegamente entre cánticos y bajo palios y cruces hacia un fin imposible que la razón rechaza algo que ver con la trepidación permanente que ha agitado a nuestro siglo, donde la grandeza de los ideales se conduce a finales desastrosos y la marcha continúa sobre los cadáveres de los lúcidos?» (Sergio Pitol). La quimérica

Jerusalén se ha transformado en el libro de Andrzejewski en una dudosa reliquia: la razón humana.

EXTRATERRESTRES EN DRESDE: *MATADERO CINCO* DE KURT VONNEGUT (1969)

El proceso por el que el ser humano comenzó en algún momento a padecer la Historia y a ser devorado por ella alcanzó un punto de tensión extrema en el siglo xx, cuando, tras los escombros de la modernidad, se alcanzaron a distinguir los confines de una realidad ausente aunque incorporada a nuestras vidas. El balance de la destrucción acumulada tan solo arrojó unas conclusiones inasumibles: se supone que «a cada habitante de Colonia le correspondieron 31,4 metros cúbicos de escombros, y a cada uno de Dresde 41,8..., pero qué significaba realmente todo ello no lo sabemos» (W. G. Sebald). Esa aniquilación pasó a los anales de las naciones arrasadas del mismo modo que el resto de asuntos, a pesar de lo cual la literatura ha intentado restituir ciertos episodios que corrían el riesgo de permanecer soslayados; en otras palabras: la literatura pretende cuestionar el curso unitario de la historia. Concebida así, tal y como sostenía Walter Benjamin en su *Tesis sobre la filosofía de la historia*, la historia no era más que una representación del pasado construida por los grupos y clases sociales dominantes. Por esta razón, los hechos que se transmiten del pasado no serían todo lo que ha ocurrido efectivamente, sino cuanto pareció relevante al autor de su relato. No obstante, la tradición de las cruzadas parece oponerse a esto, ya que se integra, más que en una historia sedentaria, en una nomadología errante.

Así lo concibieron, por lo menos, Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes en su archifamoso *Rizoma* (1976) subrayaron la singularidad de *La cruzada de los niños* de Marcel Schwob (así como de la reescritura de Andrzejewski en *Las puertas del paraíso*), elevándola a epítome de escritura nómada. La yuxtaposición de los ocho relatos en el libro de Schwob motivó la denominación, por parte de Deleuze y Guattari, de «mesetas narrativas», esto es, fracciones textuales inmanentes y de valor intrínseco, conectadas a otras mesetas por medio de diminutas microfisuras, como ocurre en el cerebro. Esta disposición mesetaria se enfrenta a la tradicional división narrativa en capítulos, los cuales encierran puntos culminantes y puntos de terminación. En su reivindicación de una Nomadología (la cual redundaba en el énfasis sobre las figuras errantes que se dan cita en toda la obra de Schwob y del resto de autores de esta tradición), Deleuze y Guattari celebran,

en el caso de Schwob, la multiplicación de los relatos, así como la transformación de la frase ininterrumpida en el atropellado flujo de niños en el libro de Andrzejewski. Las cruzadas literarias se yerguen así en emblemas de la Nomadología, «justo lo contrario de la Historia» (Deleuze y Guatari), por mor tanto de su alternancia y multiplicación de relatos de dimensiones variables y de personajes en movimiento perpetuo, como de su acelerado, sincopado y precipitado flujo semiótico.

Tras combatir en la Segunda Guerra Mundial, más concretamente en la batalla de las Ardenas, y ser hecho prisionero de guerra, el escritor Kurt Vonnegut se propuso narrar la destrucción de Dresde, lo que equivale a regresar a la famosa fotografía de 1945 tomada por Richard Peter desde la torre del ayuntamiento de esa ciudad alemana. De un modo elocuente, en *Matadero cinco*, al llevar a cabo esta operación, el soldado Billy Pilgrim (significativo el apellido: «Peregrino»), veterano de guerra y testigo del bombardeo de Dresde, acabará siendo trasladado a otro planeta, al planeta Tralfamadore, un inequívoco síntoma de la inexistente barrera entre el mundo externo y el subconsciente de los personajes de la mejor ciencia-ficción (y de la mejor literatura a secas). Allí, los tralfamadorianos lo observan con atención, asombrándose de algunas de las creaciones más extravagantes de la especie humana: «Si no hubiera pasado tanto tiempo estudiando a los terrícolas –explicó el tralfamadorian–, no tendría ni idea de lo que significa “libre albedrío”. He visitado treinta y un planetas habitados del universo, y he estudiado informes de otros cien. Solo en la Tierra se habla de “libre albedrío”». Sobre la base de estas consideraciones, la forma en que patina la experiencia del héroe de Vonnegut entre el afuera y la mente (y la de los personajes trazados por otros autores como J. G. Ballard) denota que el hombre contemporáneo solo puede comprenderse mediante una identificación radical con el paisaje que ha creado su deseo, pues la ciencia tampoco constituye un asidero suficientemente firme: «[Vonnegut], a diferencia de buena parte de sus colegas, no creía que la ciencia fuese a aportar a la humanidad nada de relevancia a excepción de los medios para que esta se destruyera a sí misma» (Patricio Pron). Entre los escombros de Dresde no se encuentra ningún fragmento ya de la vieja reliquia, apenas unas pocas esquirolas del oxidado estuche que la custodiaba.

Antes de poner en marcha el relato del soldado Billy Pilgrim, el narrador visita a su camarada de guerra Bernard V. O'Hare, fiscal de distrito en Pennsylvania. Con ayuda de este pretende re-

memorar episodios de la contienda que lo ayudarán a articular su aventura por escrito. Allí, en casa de O'Hare, sin embargo, se encuentra con el rechazo frontal de Mary, la mujer de su amigo, que lo hace despertar del sueño dogmático del heroísmo: «Prenderás hacer creer que erais verdaderos hombres, no unos niños, y un día seréis representados en el cine por Frank Sinatra, John Wayne o cualquier otro de los encantadores y guerreros galanes de la pantalla. Y la guerra parecerá algo tan maravilloso que tendremos muchas más. Y la harán unos niños como los que están jugando arriba». De inmediato, en la salita de O'Hare, el narrador y su amigo consultan el libro titulado *Extraordinarios errores populares y la locura de las multitudes*, de Charles Mackay, publicado en Londres en 1841. Leen juntos varios pasajes sobre las cruzadas y, por último, sobre la cruzada infantil del siglo XIII: «Pero la mayoría de aquellos niños fueron embarcados en Marsella, y cerca de la mitad perdieron la vida en naufragios. La otra mitad llegaron al norte de África, donde fueron vendidos». Lo que seguirá a continuación, las trepidantes peripecias de Billy Pilgrim y sus camaradas durante la Segunda Guerra Mundial, constituye una de las más contundentes respuestas que la literatura del siglo XX pudo ofrecer frente a la catástrofe en unos tiempos que habían dejado de ser *tragédicos* (pues lo *tragédico*, lo característico de la tragedia antigua, aludía a una catástrofe que rebasaba este planeta, es decir, una tragedia de dimensiones cósmicas), de ahí, en parte, la trama tráfamadoriana de *Matadero cinco*, que amplifica el eco de la tragedia de los soldados más allá de este planeta: «El hombre tragédico se entregaba a una heteronomía fatal, un mundo cerrado, no relativizable, de fuerzas que se encontraban fuera de él; el hombre moderno está atado a su autonomía, su afán de decidir por sí mismo y actuar de manera independiente, de relativizarlo todo» (Stefan Hertmans).

Publicada en plena guerra de Vietnam, la novela de Vonnegut no es solo un implacable alegato antibelicista, un compendio de viajes por el tiempo y el espacio o una bajada a los infiernos del bombardeo de Dresde. También es una muy particular restitución de la tragedia en un siglo al que le incomodaban los moldes antiguos, a pesar de la abrumadora sucesión de historias y acontecimientos de naturaleza insoportablemente trágica. En cierta medida, la novela con su punto de vista se convirtió en el sustituto de la tragedia en verso. Y así, «la solemnidad ha sido sustituida por la relativización, por historias con varias perspectivas» (Stefan Hertmans), como sugieren los bloques monológicos de *La cruza-*

da de los niños de Schwob que inauguraba esta tradición. *Matadero cinco*, al cabo, representa un ejemplo de escritura nomadológica que vaga entre planetas y donde las peores catástrofes ocurridas a los seres humanos vuelven a alcanzar proporciones cósmicas.

UN REVERSO DEL SUEÑO POLÍTICO: *LOS DETECTIVES SALVAJES* DE ROBERTO BOLAÑO (1998)

De vuelta a este planeta nos encontramos con otra cruzada netamente rizomática, surgida de una provincia libresca caracterizada por las frondosas ramificaciones y amplificaciones que se tienden entre los libros que la conforman: la literatura de Roberto Bolaño. Una forma posible de aproximarse a *Los detectives salvajes* consiste en considerarla un balance generacional de los infrarrealistas, el grupo mexicano de vocación vanguardista al que perteneció Bolaño en su juventud. De esta forma, la novela vehicula la constante imbricación de política y arte que recorre, galvanizándola, toda la obra de Roberto Bolaño. Desaparecida tras la estela de la Revolución Mexicana, la poeta Cesárea Tinajero es el objeto de la búsqueda por el desierto de Sonora de Juan García Madero, Arturo Belano y Ulises Lima, los jóvenes poetas infrarrealistas que protagonizan *Los detectives salvajes*. Los estertores del vanguardismo literario mexicano, cuya dispersión y disolución representan estos jóvenes, condenados a una vida vagabunda y errante fuera de su país, se entremezclan poco a poco con otra decepción, en este caso política y revolucionaria. Estructuralmente, la novela de Bolaño logra llevar a cabo una eficaz transustanciación del cuento en novela, «o de la novela en cuento, según se mire» (Ignacio Echevarría). Por lo demás, existen motivos para establecer una base comparativa de *Los detectives salvajes* con *La cruzada de los niños* de Marcel Schwob, dado que el método de composición es esencialmente el mismo: numerosas voces narrando su propia historia mientras se desarrolla –entre la fe y la crueldad en el caso de Schwob, entre la aventura y la decepción en el caso de Bolaño– la verdadera historia, que en *Los detectives salvajes* no es sino el relato de una cruzada política latinoamericana.

Otra novela de Bolaño, en este caso la muy breve *Amuleto* (1999) –evidente ramificación de *Los detectives salvajes*–, puede asimismo considerarse integrante del orbe literario de las cruzadas. A través del testimonio de Auxilio Lacouture, *Amuleto* representa un vivo retrato del movimiento estudiantil mexicano de

1968 y de los violentos hechos que tuvieron lugar en la UNAM en septiembre de ese mismo año (y que Auxilio vivirá encerrada en los lavabos de la facultad de Filosofía y Letras). A lo largo del discurso de *Amuleto* se traza un indiscutible paralelismo entre la cruzada infantil que tuvo lugar en 1212 y el destino sugerido por Lacouture de todos esos jóvenes escritores latinoamericanos, para quienes la utopía se había convertido en dictadura política y, finalmente, en éxodo: «Yo aguanté y una tarde dejé atrás el inmenso territorio nevado y divisé un valle. [...] Y supe que la sombra que se deslizaba por el gran prado era una multitud de jóvenes, una inacabable legión de jóvenes que se dirigía a alguna parte» (Roberto Bolaño).

Si bien *La cruzada de los niños* de Marcel Schwob se yergue como modelo arquitectónico y estructural de *Los detectives salvajes* por su entrecruzamiento de voces y de travesías, también resulta fundamental en el tratamiento de una travesía colectiva condenada al fracaso de antemano, de ahí que Bolaño insista en el destino fatal y en la incierta trayectoria de una nueva generación de jóvenes poetas, así como en las turbulencias que sacudieron la política de diversos países latinoamericanos, fundamentalmente México y Chile, es decir, toda la aventura narrada en *Los detectives salvajes*: «Y aunque el canto que escuché hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer. Y ese canto es nuestro amuleto» (Roberto Bolaño).

Metáfora del terrible destino de los jóvenes escritores mexicanos y latinoamericanos, la cruzada concuerda con la idea de vocación literaria expresada siempre por Bolaño, que es misión, aventura, fe y peligro y probable catástrofe. No obstante, la idea de la cruzada se alza también en la obra de Bolaño como el inevitable reverso del sueño político latinoamericano: «Fiel toda su vida al sueño bolivariano de una Latinoamérica sin desgajar, en su obra hay una honda conciencia de la dolorosa y conflictiva historia que afectó de modo trágico a su país y a todo el subcontinente» (Eduardo Lago). La cruzada representa, por lo tanto, el viaje que tantos latinoamericanos se vieron obligados a emprender por culpa del miedo y de las dictaduras –a Barcelona, París o Tel-Aviv, según se lee en *Los detectives salvajes*–; también es una nueva escisión entre el centro y una periferia cada vez más alejada. A esos jóvenes que entregaron su juventud representan muchos de los personajes de Bolaño, cuya obra se despliega como

una larga carta de despedida a su propia generación, nacida en la década de los años cincuenta del siglo xx:

[...] *Los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir de la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en realidad no lo era. [...] Y ahora de esos jóvenes ya no queda nada, los que no murieron en Bolivia, murieron en Argentina o en Perú, y los que sobrevivieron se fueron a morir a Chile o a México, y a los que no mataron allí los mataron después en Nicaragua, en Colombia, en El Salvador. Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados* (Roberto Bolaño).

Se ha producido ya una reveladora mutación en el seno de la tradición: los niños, ahora, parten de las periferias económicas y postindustriales.

EL ARCHIVO DE LA FRONTERA: *DESIERTO SONORO* DE VALERIA LUISELLI (2019)

Resulta innegable que los territorios de Sonora recorridos por los jóvenes protagonistas de Bolaño se avienen a la perfección a esa tradición que caracteriza el desierto como una metáfora perfecta del destierro y el desarraigo. Además, puesto que la realidad política latinoamericana y sus capítulos criminales constituyen una preocupación permanente a lo largo de las obras de Bolaño, a menudo los paisajes representados por este autor se alzan como paisajes del vacío y de la muerte, de la soledad y de una indefinida amenaza, especialmente en el caso de los desiertos de Sonora. De este modo el lector asiste a la macabra articulación de una sociedad *otra* en el seno del desierto, una suerte de comunidad exiliada de la vida, tal y como sucede en *2666*: la de los cadáveres de las mujeres asesinadas. Desde este punto de vista, que comprende el desierto como un paisaje de abandono, las cruces de color rosa que allí se han ido levantando en memoria de las asesinadas pueden identificarse con unas singulares ruinas.

Hacia esta particular y compleja topografía de la modernidad latinoamericana se encamina el matrimonio de documentalistas de *Desierto sonoro*: entre la literatura de viajes (desde su vertiente *road novel*), el diario personal y la crónica del desapego entre los cónyuges, el libro de Valeria Luiselli encierra una voluntad archivística que no es sino otra eficaz metáfora, en este caso

de la desmesura y el caos de una época marcada por la errancia, la imprevisibilidad y, al mismo tiempo, por la sospecha de que esa serie de crisis que acaecen cada vez más rápidamente (económicas, sociales, políticas) parecen de algún modo planificadas. Pero el archivo es también el único sistema por medio del cual la narradora se ve capaz de consignar que «lo único que veo, a la distancia, es el caos de la historia repetida, una y otra vez, la historia recreada, reinterpretada». Las citas de otras obras no dejan de sucederse en el texto, y a la postre configuran una suerte de autobiografía vicaria: «Mis diarios son las cosas que subrayo en los libros». En el coche en el que viaja el matrimonio con sus hijas se apilan varias cajas alusivas al carácter archivístico de la peripecia: no solo se trata de documentación relativa al trabajo que el padre prevé llevar a cabo cerca de las montañas Chiricahua (consideradas el corazón de la apachería, pues allí vivieron los últimos hombres libres antes de ser desplazados a las reservas), sino también cuadernos, libros, recortes, copias facsimilares, partituras musicales, mapas, discos compactos, fotos, ecos del paisaje, certificados de defunción de menores en la frontera.

A través de estos archivos se vinculan de hecho los propios miembros de la familia (mediante las notas y fotos que se van tomando a lo largo de la travesía), aunque también es la forma por la que se vinculan con el paisaje, razón por la que resulta tan significativa la inclusión, en las cajas, de libros de fotografía como *Los americanos*, de Robert Frank, o *Inmediate Family*, de Sally Mann, adecuados prólogos para el encuentro con una cultura agazapada tras sus propios eslóganes y señales:

En el primer pueblo que pasamos, en la Virginia profunda, se ven más iglesias que personas, y más letreros de lugares que lugares propiamente dichos. Parece como si todo hubiera sido vaciado, como si hubieran eviscerado todas las cosas y quedarán solo las palabras: nombres de cosas apuntando a un vacío. Atravesamos en coche un país hecho solo de señales. Una de esas señales anuncia un restaurante familiar y promete hospitalidad: detrás del letrero no hay nada más que una estructura de metal en ruinas que resplandece hermosamente bajo el rayo del sol.

Aparte de todo esto, *Desierto sonoro* es asimismo un catálogo de la propia tradición de las cruzadas de niños en la que se integra, pues en las cajas viajan *Las puertas del paraíso* de Jerzy Andrzejewski y *La cruzada de los niños* de Marcel Schwob. Estas lecturas se apilan junto a informes y artículos sobre los menores

indocumentados atrapados en el limbo de la ley migratoria estadounidense, asunto que cobra cada vez mayor relieve a medida que el coche familiar se aproxima a la frontera con México. Pero en ese inventario figura también un libro que llama inmediatamente la atención del lector avisado: *Elegías para los niños perdidos*, de Ella Camposanto (traducido por Sergio Pitol), una versión donde «la “cruzada” sucede en lo que parece ser un futuro no tan lejano, y en una región que quizá podría situarse en África del Norte, el Medio Oriente y el Sur de Europa, o bien entre Centroamérica y Norteamérica (los niños del libro montan en el techo de “góndolas”, por ejemplo, una palabra que en Centroamérica designa a los vagones o los carros de los trenes de carga)». La traslación geográfica de la cruzada se consolida definitivamente en el libro de Luiselli, en cuya trama resuenan las crisis de migrantes de 2014 en Estados Unidos o las caravanas de migrantes centroamericanos de 2018. En ese intervalo de tiempo se produjo otra crisis crucial: la de los refugiados en Europa de 2015, marcada por episodios como la aparición del cuerpo de un niño sirio, Aylan Kurdi, en una playa de Turquía, desde este punto de vista una tristísima reiteración de la catástrofe contemplada por Gregorio IX al final del libro de Schwob, simbolizada por la emergencia de las osamentas blancas de los niños cruzados a orillas del Mediterráneo.

Mediante la escritura de las sucesivas elegías de la ficticia autora Ella Camposanto, la propia Luiselli coloca un doloroso espejo frente a la imagen familiar de la protagonista («El viaje delata el hondo aburrimiento de los adultos –o su incapacidad para conectarse– en contraste con el juego y la vitalidad de una infancia protegida, a punto de ser vulnerada» [Gaëlle Le Calvez]) y, sobre todo, subraya el resonante alcance simbólico de la cruzada infantil en nuestros días en relación con la emergencia de masivos movimientos migratorios. Estos fenómenos, además, se enlazan con otros –el caso de la banda de niños apaches de los Guerreros Águilas o el del Tren de los Huérfanos que trasladó niños indigentes desde Nueva York al Oeste entre 1854 y 1930–, entreverándose al cabo en los nerviosos diálogos de los hijos del matrimonio, equívoco contrapunto al relato de «los niños perdidos», intoxicado entre otras razones por el maniqueísmo desplegado por las radios y periódicos que escucha y lee la familia durante el viaje.

En suma, sin clausurarla, la novela transfronteriza de Luiselli recapitula esta tradición de cruzadas, desplaza su eje geográfico

y reevalúa las profundas motivaciones políticas de una serie de marchas hacia una siempre quimérica Jerusalén cuyo significado no deja de sufrir mutaciones con el correr del tiempo y las generaciones. Emblema de nuestra moviediza realidad, la cruzada sigue su curso, metamorfoseada e incierta, a pesar de lo cual nos permite alumbrar una que otra certeza sobre el tiempo histórico, como la referida a que «ha ido de un “éxtasis” a una catástrofe, lo cual podría indicar que nuestra historia es una tragedia» (María Zambrano).



Las noticias de Kafka

Por Juan Fernando Valenzuela Magaña

En una carta que Kafka escribe en noviembre de 1912, en plena redacción de *La metamorfosis*, el escritor explica a Felice un plan que abriga desde hace tiempo pero que la pereza le ha impedido ejecutar. Se trata de recopilar noticias de periódicos que «por algún motivo me parezcan sorprendentes, que me afecten y resulten a la larga importantes para mí personalmente»: noticias destinadas literalmente a él solo, «sin que quien juzga desde fuera pueda descubrir el motivo del interés particular». Kafka reconoce carecer de la perseverancia necesaria para montar una colección de ese tipo solamente para su recreo, pero lo haría con gusto si fuera para Felice, y le propone hacer lo propio e intercambiarse esas colecciones de informaciones tan personales, regalándose así el uno al otro un pequeño e íntimo tesoro.

Estoy seguro de que el lector de estas líneas ha sentido como yo el interés de Kafka, y probablemente también su pereza para esa recolección. Suelen ser noticias singulares, más o menos divertidas, más o menos extrañas, más o menos chocantes, que otros pasarán por alto pero que nosotros (y ese *nosotros* es un yo personal) hemos detectado antes ya de que nuestro ojo consciente llegue a ellas. Mi compilación es escasa, imperfecta y fragmentaria, pero sostenida en el tiempo durante unos treinta años. Se compone de viejos recortes de periódico acumulados en polvorientas carpetas y de los más asépticos registros virtuales a los que se llega concéntricamente pulsando varias veces el botón izquierdo del ratón de mi ordenador. Me gustaría dar cuenta en esta revista de una selección y clasificación de estas noticias, convencido de que mi inclinación hacia esta o aquella información, aun siendo particular, es compartida. Invito, pues, al lector a que engrose su propia colección con algunas de ellas.

REALIDAD Y FICCIÓN

Una de mis categorías más pobladas es la que explora la permeable frontera entre la realidad y la ficción. Este asunto, lejos de haber sido descubierto por la metaficción, lo encontramos desde el origen de la literatura modulado en cada época de acuerdo con su propia sensibilidad (tres gráciles y amplios saltos nos llevan hacia atrás al Unamuno de *Niebla*, al *Quijote* y a Homero). Pero estas noticias de colección se caracterizan, además de por cierta extravagancia, por su ligereza, lo que no está reñido con la índole infausta de algunas de ellas. Como las anécdotas, entre las cuales podemos contarlas, señalan algún tema de interés teórico (justo

el que me ha permitido clasificarlas), pero se abstienen de introducirse en él. Tampoco lo haremos nosotros.

La primera subcarpeta de esta categoría recoge artículos que hablan de personas incorporadas a obras de ficción. El 21 de junio de 2007 *El País* hablaba de un juicio en Cantal (Francia) por intento de asesinato. El escritor Pierre Jourde había aireado en su novela *Tierra perdida* los secretos de Lussaud, un pueblo del centro de Francia del que era natural y al que acudía en verano. En el de 2005, cuando llegó, algunos vecinos apostados en la entrada le atacaron. El escritor, dice el artículo, demandó «a sus personajes». La sustancia de la noticia dispara un buen número de preguntas. ¿Puede un novelista decir cualquier cosa, mentiras incluidas, sobre alguien real? ¿Basta cambiarle el nombre para eximirse de toda responsabilidad? ¿Cuál es la diferencia entre *inspirarse* en la realidad y retratarla o difamarla? ¿Es lo mismo elegir una persona viva o muerta? ¿Distinguiríamos entre un muerto reciente y un muerto de hace un milenio, como si este ya no fuera digno de miramiento alguno, como si tuviera ya, por lejano, la textura misma de un personaje? Hay quien subraya que no se debe construir una ficción infame a partir de alguien vivo y reconocible, pero es fácil dar la vuelta al argumento: es el muerto precisamente quien no se puede defender. Derecho al honor, a la intimidad, a la información, a la libertad de expresión, todo ello se baraja jurídicamente en los casos en que estas historias llegan a los tribunales. Tampoco es fácil de desatar el nudo que establece en algunos de estos casos el encuentro entre la estética y la ética. Acabará este párrafo con un apunte literario. César Aira incluyó a Carlos Fuentes como un personaje en su novela *El congreso de literatura*; en ella era clonado. Tiempo después, el mexicano, como castigo, le hizo ganar al nada ceremonioso Aira el Premio Nobel en *La silla del águila*.

La segunda subcarpeta de esta categoría incluye las noticias en las que la realidad se confunde con la ficción. El 12 de diciembre de 2008 *El País* publicaba que el actor de teatro Daniel Hoevens se había provocado un grave corte en el cuello al interpretar el suicidio de Mortimer en *María Estuardo* de Schiller. Cuando, tras tambalearse, cayó al suelo, el público del Burgtheater de Viena aplaudió complacido. Afortunadamente, el actor sobrevivió. Imposible no pensar al leer esto en aquel famoso texto de Kierkegaard: «En un teatro se declaró un incendio en los bastidores. Salió el payaso a dar la noticia al público. Pero este, creyendo que se trataba de un chiste, aplaudió. Repitió el payaso la noticia

y el público aplaudió más aún. Así pienso que perecerá el mundo, bajo el júbilo general de cabezas alegres que creerán que se trata de un chiste».

Tercera subcarpeta. Si en la segunda la realidad se tiene por ficción, ahora la ficción se toma como realidad. Un titular en *El Imparcial* del 4 de febrero de 2013 rezaba: «Paralizado un rodaje al detener un ciudadano a un ladrón ficticio en Ceuta». El transeúnte vio cómo unos policías locales perseguían sin éxito a un hombre y se lanzó sobre el actor tirándolo al suelo. Uno piensa que, del mismo modo, los minutos más famosos de la historia de la radio, aquellos en los que Welles (Orson) adaptaba a Wells (H. G.), hicieron que la gente, confundiendo la ficción de *La guerra de los mundos* con una situación real, abandonara sus casas y colapsara carreteras. No fueron pocos los que llamaron al teléfono de emergencias para notificar que habían visto a los extraterrestes.

El error de las clasificaciones no está tanto en incluir en un grupo algo indebido como en conformarse con un solo conjunto para un elemento. Muchas de mis noticias están en varias carpetas. La cuarta y última subcarpeta de esta serie pertenece también a otra categoría mayor, titulada «Arte». Están allí los casos en que costosas obras de arte son confundidas con cosas cotidianas. El *ABC* notificaba en agosto de 2004 que una señora de la limpieza de la Tate Britain había echado al contenedor parte de una obra de arte que consistía en una bolsa de basura. La composición completa pretendía mostrar la finitud del arte, destinado a destruirse. En ese sentido, la limpiadora podría haber reclamado su papel decisivo y culminador de la parte de la obra de la que se hizo cargo, y exigir que su nombre constara junto al del artista alemán (Gustav Metzger). ¿No era un objetivo vanguardista disolver el arte en la vida? He sostenido que estas noticias, pese a su apariencia, apuntan alto. Uno se da cuenta de ello cuando lee lo que dijo un portavoz de la Tate Britain respecto al desliz de la empleada: «¿Cómo iba a saber lo que se suponía que era?». El lector de la información se sentirá impelido a abrir el ensayo *El puño invisible*, de Carlos Granés o, si uno prefiere la literatura, *Kassel no invita a la lógica*, de Vila-Matas.

IDENTIDAD

Abramos una nueva carpeta. En un recorte de *El País* fechado el 17 de mayo de 2006, se cuenta una rocambolesca historia. Guy Goma, un congoleño que llevaba cuatro años en Inglaterra y todavía no dominaba a la perfección el inglés, había ido a la BBC

a pedir trabajo. Un productor de la casa fue a recoger a un invitado experto en la difusión de música por internet para llevarlo a un programa que se emitía en directo. Se equivocó de habitación y preguntó al hombre que allí estaba, precisamente Guy Goma, si era Guy Kewney. La coincidencia del nombre de pila, los nervios por la entrevista de trabajo a la que acudía y el manejo deficiente del idioma le llevaron a contestar afirmativamente, con lo que acabó en el estudio, presentado como un experto en internet. No obstante, tras un instante de pánico, dijo «buenos días» y contestó como pudo a las preguntas de la presentadora, interesada en la sentencia judicial a favor de Apple Computers en su litigio con Apple Records. Ser confundido con otra persona y no desmentirlo, ser tratado como otro, ¿no nos lleva directamente al asunto de la identidad?

En otro recorte del mismo diario de febrero de 2000 se lee el siguiente título: «El muerto que nunca lo fue». Un técnico informático británico, al ver las imágenes del accidente de trenes ocurrido en la estación londinense de Paddington, pensó que era la oportunidad de desembarazarse de su antiguo yo. Vivía con un nombre falso y llamó a Scotland Yard para decir que temía que en el vagón H (calcinado con todos sus ocupantes dentro) viajara Karl Hackett (este era su verdadero nombre, con el que había sido condenado a un año de cárcel). La jugada pareció haberle salido bien. La meticulosidad de los agentes, sin embargo, que percibieron que algo no encajaba, sacó a la luz el pasado del que el protagonista quería escapar.

Si en el primer ejemplo tenemos una identidad que es confundida involuntariamente con otra, en este último se trata de la ocultación de un yo al que se quiere que la sociedad dé por muerto y la creación de otro nuevo. ¿Cómo no acudir, después de leer estas noticias, a nuestra biblioteca y releer las páginas sobre la identidad del *Tratado de la naturaleza humana* de Hume, coger una vez más el libro de Taylor *Fuentes del yo* y hojear el librito de Rosset *Lejos de mí*?

LO DETECTIVESCO

Pongo en el centro de este artículo la categoría de lo detectivesco. Chesterton fantaseaba con la idea de que cualquier novela famosa, «sobre todo si es tranquila y doméstica», podría reescribirse como relato policíaco. Si se repara en los recortes que llevamos comentados, se verá cómo no cuesta nada sustituir «novela famosa» por «noticia de periódico», y aplicar a estas últimas esa reescritura.

Como argumento a favor diré que el ámbito teatral en el que nos hemos detenido se ha incorporado con tal facilidad en la literatura de detectives que sugiero un estudio sobre su presencia. Nombraré a este respecto, por seguir con Chesterton, uno de sus cuentos del padre Brown: *La vampiresa del pueblo*. Del mismo modo, no es solo porque intervenga Scotland Yard por lo que la última noticia reseñada podría figurar sin esfuerzo en esta carpeta. Cualquier aficionado a la literatura policiaca sabe lo importante que es en ella el tema de la identidad. Por poner otro ejemplo, recuérdese *Un caso de identidad*, uno de los de Sherlock Holmes.

Selecciono en este apartado dos historias que coinciden en el protagonismo de un animal. En el diario *Sur* de un día de junio de 2016 pesqué la siguiente noticia. Un tal Martin Duram fue asesinado a balazos en presencia de su loro, de nombre Bud, que memorizó parte de la conversación entre asesino y víctima y la repetía como lo que era, como un loro. El muerto apareció junto al cuerpo de su mujer, que, aunque con un disparo en la cabeza, sobrevivió. «No dispares, joder», repetía Bud, y especialistas en aves creían que reproducía las palabras del marido. ¿Lo asesinó la mujer y luego intentó suicidarse? El fiscal estaba estudiando la posibilidad de utilizar al loro como testigo del crimen. La casualidad ha puesto en mis manos mientras preparaba este artículo la observación que sobre estos animales hace el ocurrente Gómez de la Serna: «Son cortos de frase, precisos, cortantes, insolentes y calumniosos». Había uno, cuenta, colgado a la puerta de una taberna, que gritaba a todo el que salía: «¿Has pagado?».

La inquietante imagen de un animal que presencia un crimen se repite en una noticia de *Le Figaro* del 10 de septiembre de 2008. Un perro llamado Théo fue llevado por un juez de instrucción de Nanterre al lugar donde había muerto su dueña, la viuda de un anticuario. Había sido encontrada colgada en su chalana y aunque al principio se pensó que era un suicidio, ahora había serias dudas al respecto. La madre y el hermano de la víctima pensaban en un asesinato. El juez decidió hacer una ronda de reconocimiento poniendo al dálmata, único testigo de la muerte, ante diferentes personas, entre ellas los dos sospechosos, el legatario universal de la fallecida y uno de sus amigos, con el fin de ver si el can mostraba alguna hostilidad hacia alguien.

AMOR (Y ALGO DE MUERTE)

Labores de detectives eran las que hacían cónsules y jueces a principios de este siglo para descubrir matrimonios de conve-

niencia, una práctica en auge entonces. Un domingo de octubre de 2006 *El País* publicaba un pequeño reportaje sobre el asunto informando de que el precio de un cónyuge español iba de 3000 a 10.000 euros. Un cónsul del norte de África contaba que había muchos casos de hombres que solo hablaban árabe y algo de francés y que solicitaban casarse con una chica que conocía exclusivamente el español. Cuando se les preguntaba por la comunicación solían decir que siempre había a mano un primo o un amigo que hacía de intérprete. Pero una chica fue más lejos y contestó a un canciller: «Nos comunicamos con la mirada y con el corazón». Eludían así, como filósofos analíticos, las trampas del lenguaje. En el libro *Esgrafiados*, de Jünger, tengo subrayada esta afirmación: «Los enamorados no necesitan diccionario».

El amor se mezcla con la obsesión y la muerte en la siguiente noticia, aparecida en *El Imparcial* un día de noviembre de 2009. Un vietnamita dormía como perro fiel sobre la tumba de su esposa hasta que, tras veinte meses, decidió cavar un túnel para seguir haciéndolo con mayor cercanía y protegido de las inclemencias del tiempo. Fue entonces cuando intervinieron sus hijos y le impidieron sus sueños extravagantes. Así que una noche desenterró los restos, moldeó la arcilla alrededor de ellos, vistió el resultado y se lo llevó a su cama, donde durante cinco años durmió con él. El hombre confesaba que no era como las personas normales, pero a mí me da que lo normal es precisamente no serlo. Se dice que la poetisa Carolina Colorado embalsamó el cadáver de su marido y lo tenía en una habitación de su palacete. Lo llamaba «el silencioso» y «el hombre de arriba» y hablaba con él contándole sus cuitas. Sin embargo (y sin que esto suponga desdeñarme de mi afirmación sobre la normal anormalidad), he de decir que, sospechando de ese relato, he buscado su fuente y lo que he encontrado ha sido más bien un desmentido. Una pluma solvente, la de José Cascales Muñoz, cronista oficial de Extremadura, escribía en 1911 en la revista cultural *La España Moderna* acerca de ello y aclaraba que la poetisa, en previsión de llevar luego el cadáver a España, lo había hecho traer, embalsamado y en un sarcófago, desde el palacio de Bessone, donde había muerto, a la capilla del de la Mitra, donde ella residía. Esa capilla fue cerrada al culto y solo abierta al morir la viuda, que se reunió entonces con su marido para ser ambos trasladados a suelo español.

Esta breve indagación me ha recordado otro proyecto tan extraño y personal como el de Kafka, del que ha nacido este artículo. Hace tiempo pensé en escoger un periodo hace un siglo

o siglo y medio y vivirlo día por día a través de la prensa. Si era el día 6 de junio de 2019 yo leería la prensa del 6 de junio de, pongamos, 1919. De haberlo hecho eligiendo los años cuarenta del siglo XIX, me hubiera topado con una noticia imposible y, mezclando el primer plan con este segundo, hubiera recortado unas líneas de *El Castellano* del 11 de enero de 1844. En ellas se recoge una carta que alguien de Badajoz había escrito al director de otra publicación en la que se decía que Carolina Coronado había muerto en un accidente. «Sensible es en efecto la prematura muerte de esta joven poetisa», corrobora el periódico ante la misiva. Días después, *El Corresponsal* decía: «De algún tiempo acá observamos que ora sea por broma, ora por necedad se inventan noticias absurdas, no ya políticas, que en estas la falsedad está a la orden del día [...]». Y se menciona el *fake* de la muerte de Coronado, que le permitió el privilegio de leer sus propias y halagadoras necrológicas. Otro recorte, este de *La Posdata* (*Periódico Jocosero*, se subtítulo este diario), comenta junto al de la poetisa, en tono chusco, el caso similar de la soprano Catalani: «Todas las notabilidades se mueren tres o cuatro veces y resucitan otras tantas; y esto nos hace desear con vehemencia ser notabilidad». El articulito acaba así: «¿Qué es esto? ¿En qué tiempos estamos? ¿En qué país vivimos?». Si se hace este experimento, hay que tener cuidado, como se ve, en no mezclar los recortes de decenios atrás con los de hoy.

Ese desafío a la muerte por parte del amor con el que Quevedo escribió su inmortal poema («Cerrar podrá mis ojos...») se repite en una noticia anterior, del 26 de julio de 2008. *El País* informaba de que el pintor francés Jean-Louis Ronzier se casaba a título póstumo con su compañera fallecida cuatro años antes: «Ella hubiera hecho lo mismo en mi lugar. La quiero mucho –obsérvese el tiempo verbal– y las otras mujeres no me interesan».

Pero el recorte más conmovedor a este respecto es de abril de 1999. Un pescador halló en el estuario del Támesis una botella con un mensaje de amor escrito 85 años antes por un soldado que iba a Francia a luchar contra los alemanes en la Primera Guerra Mundial. Doce días después moriría en su primer día en las trincheras. Tenía 26 años y se llamaba Thomas Hughes. Su mujer, a la que iba destinado el mensaje, murió cuatro lustros antes del hallazgo del pescador, pero este envió la botella a la hija, que aunque solo tenía dos años recuerda cómo se despidió de ella su padre. Así que Quevedo: «Polvo serán, mas polvo enamorado».

TIEMPO Y (OTRA VEZ) ARTE

Ese juego de la botella con el tiempo es el mismo que vemos en las noticias del descubrimiento de obras de arte perdidas. La prensa las ofrece con recurrencia de marea. En 2014, *20 Minutos* contaba cómo años atrás un historiador de arte llamado Gergely Barki estaba viendo con su hija la película *Stuart Little* y se dio cuenta de que en el decorado estaba un cuadro del pintor vanguardista húngaro Berény desaparecido desde 1928. Lo había comprado en una tienda de segunda mano una ayudante de decoración del largometraje. En 2015, *El Diario Vasco* notificaba que un ciudadano escocés había encontrado en su ático una historia de Sherlock Holmes publicada en 1904 y que se creía perdida. Un año después leíamos en el *ABC* que el cuadro que narra la decapitación de Holofernes, encontrado en el desván de una casa de Toulouse, era, según un experto, obra nada menos que de Caravaggio. También en un desván, esta vez del Tirol, fue encontrada, según leemos en el mismo periódico en 2012, la partitura de una composición de un Mozart de once años hasta entonces desconocida. En *El Español* pudimos leer en 2019 cómo una familia tenía colgado entre el salón y la cocina, sin darle mayor valor, un cuadro que, al llevarlo a un gabinete experto al hacer la mudanza, supieron que era de Cimabue (se trata de *El Cristo burlado*).

Estas noticias despiertan siempre el recuerdo de la especulación de Umberto Eco en *El nombre de la rosa*. ¿Se conservaba todavía en la Edad Media el libro de la comedia de Aristóteles, la segunda parte de su *Poética*? El estudio de Fernando Báez titulado *Historia universal de la destrucción de libros* documenta las causas que acaban con los textos, tanto voluntarias como accidentales. En los recortes que tengo en esta categoría intuyo la protesta que a veces hace la casualidad contra la implacable y deletérea labor del olvido.

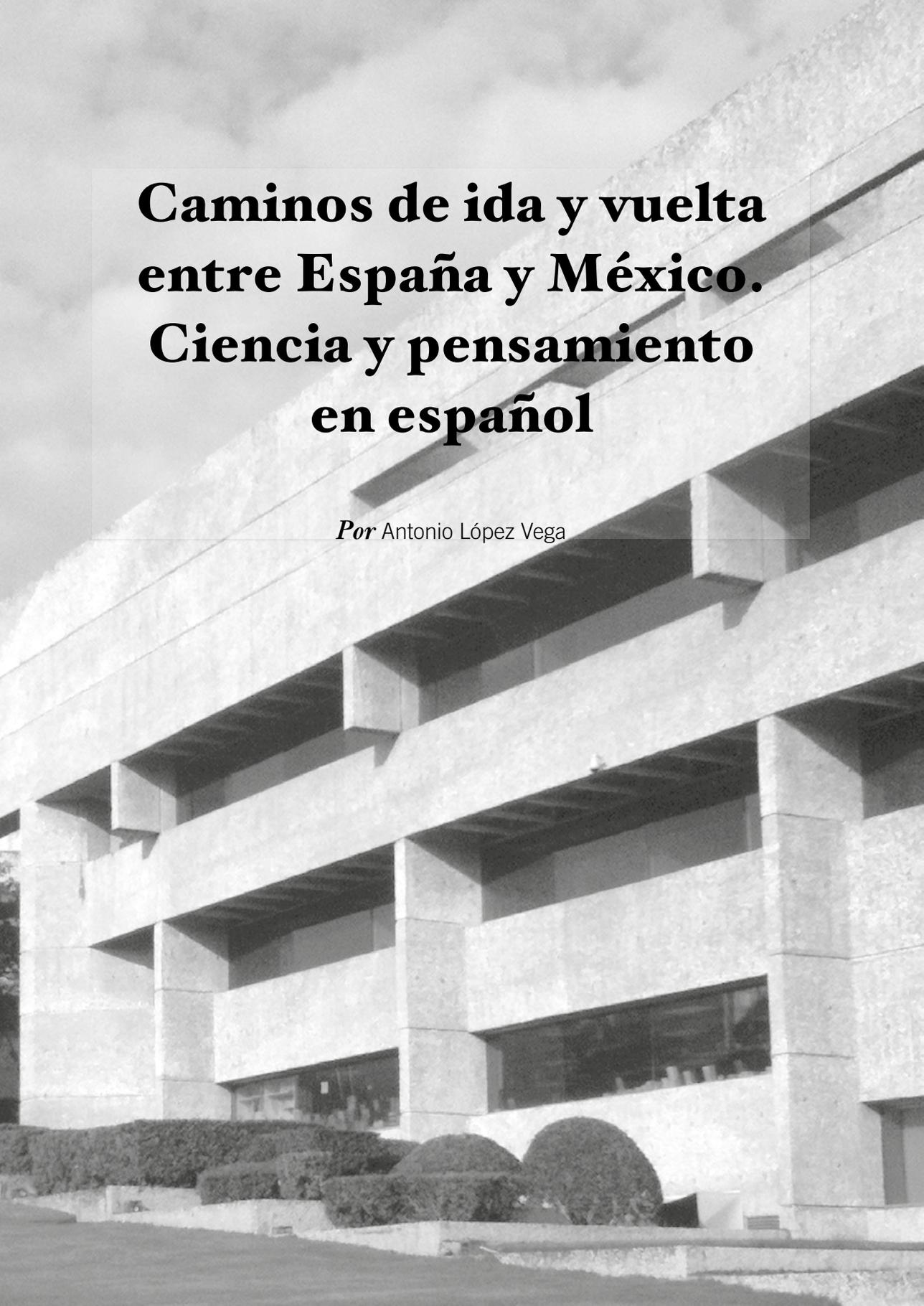
INCLASIFICABLES

Pero las noticias que mayor lealtad guardan al programa que Kafka sugiere a Felice en su carta son aquellas que se resisten a ser incluidas en algunas de las categorías creadas. Como pececillos díscolos, no se dejan atrapar por las manos del orden. Por eso no podrá saberse desde fuera por qué son interesantes para mí. Por eso parecen hablarme personalmente. Y por eso las dejaré en su desnudez, sin vestirlas con una relación que busque universalizarlas. He seleccionado estas cuatro.

En Rostov del Don (Rusia) un hombre acabó disparando (con una pistola de balas de goma, eso sí) a su contendiente dialéctico, tras haber intercambiado primero argumentos y luego golpes. La disputa versaba sobre Kant. Pese a que *El Mundo* inscribe la noticia en la sección de «Filosofía» y no en la de «Sucesos», no he logrado encontrar dónde estaba exactamente la diferencia teórica entre los dos tertulianos. Unos meses después, al norte de los Urales, la discusión fue sobre literatura y su consecuencia irreparable. La «única literatura verdadera es la prosa», dijo la víctima, y su amigo, ebrio también pero paladín de la poesía, lo mató a puñaladas.

En Speyer (Alemania) una mujer escuchaba los problemas personales de un amigo. Este acompañó sus lamentos con alcohol y la charla se convirtió en monólogo interminable. La mujer, desoídas sus protestas, llamó a emergencias, pero la ambulancia no quiso llevarse al gárrulo amigo. Tuvo, pues, que recurrir a la policía. Cuando los agentes devolvieron al hombre a su casa llevaba treinta horas hablando sin parar a su amiga.

En Turnhout (Bélgica) un jubilado flamenco lleva nueve años recibiendo pizzas, kebabs o hamburguesas que no ha solicitado. A veces el timbre suena después de medianoche, cuando ya duerme. Muchas son las denuncias que ha puesto contra el enigmático acosador que, usando distintos nombres y correos electrónicos, hace el pedido a diferentes locales a través de la plataforma Takeaway.com, que permite pagar en efectivo en la puerta del cliente. El jubilado, con problemas de corazón, considera que la cosa dura demasiado para ser una broma y no puede dormir por el estrés que la situación le provoca. En la foto que aparece en el artículo su rostro mira a la cámara con hartazgo rebelde, mientras sostiene en las manos una de sus denuncias. «Ni siquiera me gustan las pizzas», dice.



Caminos de ida y vuelta entre España y México. Ciencia y pensamiento en español

Por Antonio López Vega

La emblemática fecha del comienzo de la Primera Guerra Mundial, 1914, da nombre a la generación que, en España y liderada por José Ortega y Gasset, no estuvo formada exclusivamente por hombres vinculados al mundo de las letras. De hecho, su principal preocupación fue situar la ciencia española, en el amplio sentido de la palabra, al nivel europeo. Para entonces, el sistema de turno de la Restauración hacía aguas. El Partido Reformista acogía las aspiraciones de los intelectuales que, tras la fragmentación del Partido Liberal –tras el asesinato de José Canalejas en 1912– y la ruptura de la conjunción republicano-socialista en 1910, dio voz a sus ansias regeneracionistas. Por su parte, el Partido Conservador no estaba en mejor posición. La negativa de Antonio Maura de formar un gabinete que sucediera al Gobierno liberal que dirigió hasta entonces el conde de Romanones y la aceptación de Eduardo Dato de presidir el Consejo de Ministros tuvieron como consecuencia la secesión del partido.

En esa tesitura el Partido Reformista abogó por la que se llamó «tesis accidentalista», por la que el republicanismo dejaba de ser prioritario en su acción política. Ese accidentalismo coincidió con la llamada de Ortega y Gasset a sus compañeros de generación a «hacer la experiencia monárquica» y con el impulso de la Liga de Educación Política, plataforma a través de la cual habrían de hacer oír su voz los intelectuales sin necesidad de figurar en ningún partido político en lo que fue, *de facto*, el antecedente directo de la Agrupación al Servicio de la República, que vería la luz en 1931. El primer y, en la práctica, el único y resonante acto público de la Liga, se celebró en el Teatro de la Comedia de Madrid el 23 de marzo de 1914, cuando Ortega (2004, I, pp. 591-601 y pp. 707-744) pronunció su famoso discurso *Vieja y nueva política* en el que llamó a su generación a impulsar en España una «nueva política» que acabase con la «vieja política» del sistema de la Restauración.

En México, por su parte, hacía muy poco tiempo que la postrera reelección de Porfirio Díaz había devenido en la rebelión del mundo rural que, liderada por Francisco Madero, reivindicaba una democracia radical y la reestructuración social del país. Había estallado la Revolución contra el Porfiriato. Los acontecimientos entonces se precipitaron. Al asesinato de Madero en febrero de 1913, le siguieron su sucesión por el general Victoriano Huerta, la toma de Veracruz por los marines norteamericanos al calor de la recién estrenada política internacionalista del presidente Wilson y la reunión de la Convención de Aguascalientes,

donde acudieron los constitucionalistas Venustiano Carranza, los *villistas* de Francisco «Pancho» Villa y los seguidores de Emiliano Zapata. Tras el fallido intento de nombrar a un presidente de transacción –Eulalio Gutiérrez–, Carranza se retiró a Veracruz, donde fijó su gobierno en noviembre de 1914 al tiempo que los soldados norteamericanos abandonaban la ciudad. Se inició entonces en México una guerra civil múltiple entre carrancistas, villistas y zapatistas ante la que los Estados Unidos decidieron finalmente reconocer a Carranza, lo que provocó la ira de Pancho Villa, que decidió lanzar su famosa incursión sobre la ciudad fronteriza de Columbus, Nuevo México, en marzo de 1916, con las desastrosas consecuencias que conllevó para sus seguidores y que son bien conocidas. La invasión justificó una nueva intervención de los Estados Unidos en suelo mexicano, donde permanecerían hasta enero de 1917, cuando la solución carrancista se abrió paso y se pudo promulgar la Constitución de 1917, que ha fijado el orden constitucional mexicano durante más de un siglo. Todavía tardarían tres años más en apagarse los fuegos de la Revolución mexicana, en definitiva, una sucesión de conflictos políticos, identitarios y sociales solapados, maravillosamente reflejados por Luis González en su *Pueblo en vilo* (1968). Tras la misma, los años veinte asistieron a la oficialización del indigenismo con Álvaro Obregón, al levantamiento cristero –de raíces agrarias– con Plutarco Elías Calles y al nacimiento del Partido Nacional Revolucionario –luego Institucional (PRI)–, en torno al cual giraría la vida política del país el resto del siglo.

Confluía también en México una suerte de renacer cultural en el que destacaron, para lo que aquí nos interesa, los que resultarían dos ejes fundamentales para esta historia: en primer lugar, el surgido en torno al Ateneo de la Juventud, fundado en 1909 por Alfonso Reyes y otras personalidades y en torno al cual intelectuales como el escritor dominicano Pedro Henríquez Ureña, el arqueólogo, historiador y antropólogo Antonio Caso o el intelectual José Vasconcelos se reunían para leer de manera crítica a los clásicos griegos y universales; y, en segundo lugar, la que se conoce como generación de 1915, que hacía referencia a una élite ilustrada que sentía el deber moral de jugar un papel cívico para sus conciudadanos a través de sus responsabilidades profesionales e intelectuales. Inicialmente integrada por los conocidos como los «siete sabios» –el rector de la Universidad Nacional Autónoma de México Manuel Gómez Morín; los juristas Alberto Vázquez del Mercado, Teófilo Olea y Leyva y Jesús Moreno

Baca; el filósofo Vicente Lombardo Toledano; el literato Antonio Castro Leal y Alfonso Caso-, pronto se adherirían a ella personalidades como el jurista y embajador Narciso Bassols o Daniel Cosío Villegas, protagonista fundamental en nuestro relato. Muchos de ellos vivieron el México de la Revolución, lo que les hizo adquirir ese compromiso para con el desarrollo de su nación. Otros, en razón de su profesión y de su compromiso con diferentes opciones políticas con los fuegos de la Revolución –casos de los diplomáticos y escritores Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán-, salieron del país hacia Europa, donde, al desencadenarse la Primera Guerra Mundial y fruto tanto de la neutralidad española como de las raíces en común, terminaron pasando una larga temporada compartiendo iniciativas con algunos de los integrantes de la generación del catorce española, que, a la postre, fue la que recuperó el diálogo con la América hispánica después de más de un siglo de discontinua relación entre ambas orillas del Atlántico tras la era de las independencias.

MEXICANOS EN MADRID

Aquellos mexicanos que acabaron en tierras españolas en un primer momento –Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, singularmente– fueron permeables a la transformación impulsada por la conocida como generación del catorce española, que dio lugar a la llamada Edad de Plata. A Reyes, que se había formado en la Escuela de Jurisprudencia, le habían alcanzado en París la derrota de Huerta y el estallido de la Primera Guerra Mundial, lo que le supuso perder su empleo y sustento. En una Europa en llamas, optó por ir a la España neutral, donde Enrique Díez Canedo le introdujo en el círculo de Ortega y Gasset, que, por entonces, ponía en marcha diferentes iniciativas en busca de la ansiada regeneración de la vida nacional, que él identificaba con la consabida europeización, esto es: ciencia, universidad, cultura, democracia, competencia, modernidad (Fusi, 1999, p. 51). Reyes –además de trabajar en el Centro de Estudios Históricos que dirigía Ramón Menéndez Pidal– colaboraría estrechamente con el filósofo en los siguientes años en su ahínco por europeizar España, cuando fue responsable de la columna semanal de *El Sol* «Historia y geografía» y colaborador habitual del semanario *España*, lo que, además, le dio los ingresos indispensables para vivir dignamente. Alfonso Reyes, que vivió en España hasta 1924, salió adelante gracias a su pluma con cierta dificultad, si bien atenuada desde 1920, cuando la Administración de Álvaro Obregón lo reintegró

en el servicio diplomático. En la ciudad de Madrid, de la que en 1917 nos regaló sus maravillosos *Cartones*, Reyes entabló amistad con algunos de los que luego ingresarían en La Casa de España, que presidiría él mismo ya desde el último año de la Guerra Civil.

La relación de Reyes con Ortega debió de ser agrídulce. Más allá de desencuentros posteriores, especialmente hirientes para el mexicano, en estos años de su estancia en Madrid, debió de ser desalentador para Reyes el escaso interés del filósofo por México y su circunstancia. En este sentido, Javier Garcíadiego ha planteado que la etapa violenta que atravesaba entonces México, donde la Revolución absorbía todo, fue lo que debió disipar el interés de Ortega. Al mismo tiempo, el filósofo quedó seducido por Argentina, de donde regresó en loor de multitudes tras su viaje de 1916 y adonde regresaría a finales de los veinte. Aquí, en concreto, parece que se produjo el primer desencuentro serio entre Ortega y Reyes cuando el español se marchó de la capital porteña sin tan siquiera despedirse de su amigo, quien dejó registrado en sus diarios que descubría «en los periódicos tu, para mí, inesperada partida [...]. Fuiste cruel en no decirme» (Reyes, 2010, p. 87, en Garcíadiego, 2014, pp. 224 y 226).

El adalid de la novela revolucionaria Martín Luis Guzmán –junto a Mariano Azuela–, estuvo vinculado políticamente a Francisco Madero y a su corriente convencionista. Asesinado este y tras ser ministro con el efímero presidente Eulalio Gutiérrez, hubo de exiliarse a España en dos ocasiones: en 1915, cuando escribió junto con Alfonso Reyes para el orteguiano semanario *España* una columna cinematográfica firmada bajo el seudónimo Fósforo –entonces comenzaba a tener cierto impacto la industria del celuloide con Sarah Bernhardt y Max Linder como grandes estrellas– y, de nuevo, entre 1925 y 1936 (Reyes y Guzmán, 2000, pp. 9-11, en Garcíadiego, 2014, p. 221). Habitual en las tertulias, Guzmán, buen amigo de Manuel Azaña, solía frecuentar la del café Regina, donde se prolongaban discusiones y conversaciones iniciadas en el Ateneo de Madrid, entonces caja de resonancia de la vida política capitalina. En Madrid, Martín Luis Guzmán terminó de escribir *La querrela de México* (1915), donde buceaba en los problemas estructurales de su país, entonces sumido en la superposición de conflictos en la Revolución –caciquismo, estructura agraria, peso del catolicismo en la esfera pública, pobreza–, y donde se entrevé la influencia de sus conversaciones políticas con Azaña y la lectura de las *Meditaciones del Quijote* (1914) de

Ortega, que, publicado por entonces, hacía furor en los núcleos intelectuales de Madrid.

Más tarde llegaría a Madrid el otro protagonista en el que queremos detenernos aquí: Daniel Cosío Villegas. Nueve años menor que Alfonso Reyes –había nacido en 1898–, había permanecido en el país durante la Revolución y no visitaría España con intereses académicos ya hasta los años treinta, en plena Segunda República. Economista, abogado, historiador, politólogo, científico social y, sobre todo ello, uno de los mejores conocedores que ha tenido México de su realidad, Cosío Villegas tenía la convicción –de acuerdo con sus compañeros de generación– de la apremiante necesidad de capacitar profesionalmente a la juventud mexicana en aquella hora histórica. En 1920, al finalizar la Revolución, Cosío era un joven estudiante universitario que recibía la influencia decisiva del filósofo Antonio Caso, que al año siguiente sería designado rector de la UNAM y había fundado con Vasconcelos el Ateneo de la Juventud, que, como se dijo, aglutinaba a un grupo de personas que por entonces abrieron su espíritu a los aires de la modernidad frente al positivismo decimonónico. Si Reyes pudo recuperar su puesto en el escalafón diplomático –lo que le ofreció un mayor desahogo en su vida en Madrid donde aún permanecería algunos años–, Cosío, que no se había marchado de México, ya había destacado en su capacidad de liderazgo como estudiante, pues había sido presidente de la Federación Estudiantil Mexicana y de un Congreso de Estudiantes celebrado cuando cursaba Leyes. También había pertenecido al Partido Laborista –del que rápidamente se dio de baja–, había dirigido una revista universitaria y había publicado *Miniaturas mexicanas* (1922), novela en la que reflejaba el paisaje y paisaje diverso del país y la primera de sus numerosas obras sobre México. Poco después, tras comprobar que el ejercicio del Derecho no era lo suyo, en el segundo lustro de los años veinte, centró su atención en la economía, todavía inexistente como disciplina en México, y a la que llegaría a través de estancias en algunos de los mejores centros de Estados Unidos y Europa, como Harvard, Wisconsin, Cornell, London School of Economics o la École Libre de Sciences Politiques. Con todo, fue la historia la disciplina a la que, en lo intelectual, sería más fiel y entregado a lo largo de su vida. En su mirada hacia el pasado mexicano, Cosío también respondía a los nuevos aires que sacaban la historiografía del positivismo que había caracterizado el siglo XIX para observar el pasado desde una perspectiva crítica en el amplio sentido del tér-

mino, pues, como indicó en su presentación inaugural del primer Curso de Sociología Mexicana en 1923: «Para saber es necesario herir; para conocer es necesario cortar» (en Meyer, 2015, p. 57), en referencia sanitaria tan del gusto de la época.

Mientras Cosío se entregaba con afán a aquella labor regeneradora en México, en Madrid, Ortega y Gasset invitaba a su amigo Reyes a participar en el primer número de la *Revista de Occidente* que, a la postre, devendría en la revista cultural en español más importante del siglo xx por su capacidad de influir en la creación de un espacio de pensamiento común, junto con otras como las argentinas *Sur* y *Realidad* o la puertorriqueña *La Torre*. En aquel primer número de julio de 1923, Reyes publicó una nota sobre la edición crítica de las *Poesías y el estudiante de Salamanca* de José de Espronceda que había realizado José Moreno Villa. Compartía nómina en aquel número con un selecto elenco de la cultura europea e hispánica. Junto al propio Ortega, publicaban artículos Pío Baroja, Georg Simmel –cuyo nombre aparecía castellanizado en el índice como Jorge–, el arqueólogo Adolf Schulten (también presentado como Adolfo), Fernando Vela y Corpus Barga. Las notas, por su parte, venían firmadas, además de por Reyes, por Antonio Espina, Antonio Marichalar, Jean Cocteau y, de nuevo, Corpus Barga.

Como es bien sabido, la *Revista de Occidente*, tal y como señalaba en sus primeras líneas publicadas en el verano de 1923, nacía con el propósito de ofrecer al público que lee y piensa en español «noticias claras y meditadas de lo que se siente, se hace y se padece en el mundo [...]. Esta curiosidad, que va lo mismo al pensamiento o la poesía que al acontecimiento público y al secreto rumbo de las naciones es, bajo su aspecto de dispersión e indisciplina, la más natural, la más orgánica [...]. Es la vital curiosidad que el individuo de nervios alerta siente por el vasto germinar de la vida en torno y es el deseo de vivir cara a cara con la honda realidad contemporánea».

Unos meses más tarde ese mismo año, Reyes escribió de nuevo otra nota en las páginas de la revista sobre «El silencio de Mallarmé» (n.º 5, pp. 239-243), tema al que sería muy afecto, pues, además de organizar aquel mismo año un homenaje a la memoria del poeta simbolista, en 1932 lo retomaría en la propia *Revista de Occidente* ya de manera más extensa en «Mallarmé en castellano» (n.º 110, pp. 190-219). Con el tiempo, aquellos intelectuales mexicanos –singularmente Cosío Villegas– harían suya la aspiración compartida con Ortega e impulsada desde la *Revista*

de Occidente –en su doble vertiente de publicación periódica y como editorial– de llevar el saber occidental al medio académico mexicano y a todo el mundo de habla hispana. Si en la *Revista de Occidente* pronto se traduciría a autores de diversas lenguas –entre los que destacaron en esa primera época el psiquiatra Carl Jung; los filósofos Max Scheler, Hegel, Georg Simmel o Edmund Husserl o los historiadores Jakob Burkhardt o Johan Huizinga, entre otros muchos–, más tarde esa ambición la impulsaría muy específicamente el Fondo de Cultura Económica (FCE), como veremos en seguida. Impresiona reparar en cómo aquellos intelectuales de habla hispana, además de su propia y sustantiva obra, llevaron a cabo una esencial labor de traducción de esos libros o artículos que entonces revolucionaban el mundo de la ciencia, el pensamiento y la cultura y de los que, en buena medida, aún hoy somos deudores.¹

Así corrían las cosas en la España de la dictadura de Primo de Rivera, momento en el que Martín Luis Guzmán hubo de exiliarse de nuevo y regresó a España, donde escribió *El águila y la serpiente* y *La sombra del Caudillo* (1928 y 1929, respectivamente), en los que se fijaba en el México de la Revolución y de Álvaro Obregón. Entre tanto, en México, Daniel Cosío Villegas acertó a atisbar la economía como piedra angular en la transformación radical que se produciría dentro del mundo de las ciencias sociales en las décadas siguientes. Junto al giro nacionalista y proteccionista que se produjo en algunas de las economías más importantes del mundo –singularmente, en los Estados Unidos– y el problema de las deudas y las reparaciones de guerra –solo parcialmente resuelto con los conocidos como Planes Dawes y Young de 1924 y 1929–, Occidente desembocó en una coyuntura económica cada vez más interconectada, como se hizo evidente con el crac de 1929. Así, mientras en España, Ortega y Gasset y otros destacados catedráticos renunciaban a sus plazas universitarias en protesta por la disposición gubernamental que permitía a instituciones eclesiásticas emitir títulos universitarios oficiales (Deusto y El Escorial, jesuitas y agustinos respectivamente), en México, paradojas de la historia, al tiempo que Calles aplastaba el vasconcelismo que había tratado de desafiar al poder imperante democráticamente, Cosío impulsó la creación del primer estudio reglado de Economía dentro de la Facultad de Derecho, embrión de la que más tarde sería la Escuela de Economía de la UNAM, ya en 1935. De aquella experiencia Cosío comprendió algo que le sería de gran utilidad a la hora de impulsar más tarde El Colegio

de México: «La importancia de una buena biblioteca especializada; [...] que el programa, para cumplirse cabalmente, requería de estudiantes de tiempo completo y eso solo se conseguiría becándoles; y [...] que estos estudiantes deberían dominar el latín de la época: el inglés» (Meyer, 2015, p. 61). Desde entonces y en adelante, Cosío, buen conocedor del mundo universitario y de las flaquezas de la administración mexicana, dedicó su vida a «conocer los problemas [de México] y buscar sus soluciones» (Meyer, 2015, p. 58) desde las diferentes instituciones a las que dedicó sus esfuerzos.

El México posrevolucionario de Obregón, y también, desde luego, de Calles, no toleraba la discrepancia y el ejército conformaba la columna vertebral de un Estado débil y ciertamente invertebrado, por usar la expresión orteguiana. Las divisiones de la élite que gobernaba el país y, sobre todo, el raquitismo del Estado llevaron a Calles, en marzo de 1929, a fundar el Partido Nacional Revolucionario, luego PRM (Partido de la Revolución Mexicana) y, finalmente, en 1946, PRI (Partido Revolucionario Institucional), que se identificó e hibridó con el Estado y sus estructuras e incorporó a campesinos y clases medias y urbanas, condicionando, en adelante, la vida política del país. Entre tanto, en España se abría paso la Segunda República, algo parecido a un «Estado cultural» (Fusi, 1999, p. 88). En línea con la transformación profunda que entonces aconteció con el aumento sustantivo de los presupuestos en educación durante el bienio social-azañista, en España se crearon instituciones o acontecimientos culturales que transformarían también la fisonomía cultural del país con el correr de las décadas, como, por ejemplo, la Universidad Internacional de Santander (1932) o la Feria del Libro, cuya primera edición se llevó a cabo en Madrid en mayo de 1933. En ese contexto, al tiempo que la amistad entre Azaña y Martín Luis Guzmán se estrechaba, Daniel Cosío Villegas viajaba a España invitado por el ministro de Instrucción Pública, Fernando de los Ríos, para impartir un ciclo de conferencias sobre la problemática agraria en México en la Universidad Central de Madrid. El audaz intelectual mexicano fue a España con la idea de encontrarse con el gran referente de la intelectualidad española de entonces, Ortega y Gasset –además de con otras muchas personas, singularmente editores–, que ya había publicado su *Rebelión de las masas* (1929) y al que deseaba proponerle un ambicioso proyecto que, siguiendo la estela de la editorial Revista de Occidente, tradujera las obras más relevan-

tes del ámbito económico, que, tras el crac de 1929, proliferaban tratando de comprender qué estaba ocurriendo. Fracasó en su intento. En uno de los escasísimos momentos en los que se puede comprobar que a Ortega le falló su celebradísima intuición, el filósofo no dio la importancia debida a lo que le proponía Cosío. Este, de regreso a su país –donde acababa de abrirse paso la era Cárdenas, el más carismático de los presidentes del siglo xx mexicano–, animado por un grupo de amigos, fundó el Fondo de Cultura Económica en 1934, un año antes de que John M. Keynes publicara el que iba a ser el texto capital para la economía occidental durante lo que quedaba de siglo: *Teoría general del empleo, el interés y el dinero*.

Aunque con el tiempo el FCE no solo se preocuparía por obras de índole económica, sino que tendría, como en seguida veremos, otras colecciones del ámbito de las humanidades y las ciencias sociales, en ese primer de impulso, Cosío siguió el modelo de la *Revista de Occidente*, buscando traducir los libros de economía más relevantes del momento y fundando, además, una publicación periódica que sirviera de foro para exponer las principales líneas en la discusión de entonces: la revista *El Trimestre Económico*. Su primer número apareció ese mismo año de 1934 y la primera monografía traducida al castellano llegó un año más tarde, en 1935. Se trataba de *El dólar plata* de William Shea. El libro se fijaba, básicamente, en cómo, tras más de un siglo en que la economía contemporánea había estado fundamentada en el patrón oro en las principales naciones del mundo, tras el crac de 1929 hubo un gran movimiento a favor de su cambio por la plata como base del patrón ponderal.²

En aquella década de los treinta el mundo bullía. Al tiempo que se asistía a la destrucción del sistema de cooperación internacional que, con no pocas dificultades, se había abierto camino de la mano de la Sociedad de Naciones en los veinte, en la nueva década, los fascismos, las purgas estalinistas, la crisis de Manchuria (1931), la invasión italiana de Etiopía (1935) y las sucesivas agresiones de la Alemania nazi en busca de su «espacio vital» al mundo judío y las naciones de su entorno mostraban los nubarrones que presagiaban la tormenta que devendría en forma devastadora con la guerra. En México, tras el crac de 1929, se había abierto un proceso nacionalizador de sectores estratégicos cuyo cénit simbólico tuvo lugar en 1938, cuando el presidente Cárdenas intervino la producción petrolífera. En España, el golpe de Estado fracasado, que, incontrolado, devino en la más incivil de nuestras guerras,

despeñó el país por el precipicio del odio, el rencor y la incompreensión.

DE INSTITUCIONES Y CULTURA DURANTE EL EXILIO ESPAÑOL

Paradójicamente, la tragedia española se tornó en oportunidad para México y solución para miles de personas. La Guerra Civil generó la diáspora de una parte sustantiva del mundo intelectual y científico español, que huyó de las represalias que la dictadura del general Franco tomaría contra ellos por el mero hecho de haber estado vinculados a la tradición liberal o, simplemente, por la obtención de sus cátedras de instituto o universidad durante el periodo republicano.³

Fue Daniel Cosío Villegas –que estaba en misión diplomática en Portugal y era buen amigo del entonces embajador de la República Española en Lisboa, Claudio Sánchez Albornoz, y de la cónsul de Chile, Gabriela Mistral, que no poco tuvo que ver en que el mexicano tomara esta iniciativa– quien albergó la idea de acoger en México a un grupo de académicos españoles de manera temporal en tanto se resolvía la situación bélica del país amigo.⁴ Cosío no solo seleccionó, contactó y convenció a los primeros académicos españoles exiliados para que se trasladaran a México, sino –lo que resultó más importante y decisivo– fue capaz de articular los resortes necesarios para que la Administración Cárdenas y el Gobierno asediado de la República hicieran cuanto estuvo en su mano para que ese éxodo se produjera de manera institucional y relativamente ordenada.

De esta manera, la Segunda República Española encontró en el presidente Lázaro Cárdenas, en el canciller y embajador en Madrid Genaro Estrada y en Isidro Fabela, entonces representante de México ante la Sociedad de Naciones, el firme aliado que no encontró en ninguna nación europea. Evidentes y bien conocidas son las afinidades entre el programa reformista cardenista y el bienio social-azañista, así como entre las empresas científicas, culturales y educativas que aquí rememoramos y que se pusieron en marcha por entonces. Conmovedor es, igualmente, el testimonio que recibimos del entierro del presidente Manuel Azaña en Montauban, Francia, cuando el 4 de noviembre de 1940, ante la negación de las autoridades francesas para que fuera enterrado con la bandera tricolor republicana y la sugerencia de que lo cubrieran con el estandarte entonces oficial en España, el represen-

tante prefecto mexicano de la ciudad, Luis I. Rodríguez, resolvió el asunto notificando que cubriría el féretro «con orgullo [con] la bandera de México; para nosotros será un privilegio; para los republicanos, una esperanza, y para ustedes, una dolorosa lección» (Rodríguez, 2000, p. 277).

Entonces confluó otra circunstancia felizmente favorable para esta historia, Alfonso Reyes, que tras su partida de España en 1924 había desarrollado labores diplomáticas en París, Río de Janeiro y Buenos Aires y que, aunque tenía una oferta para establecerse en Texas, no quería «volverse pocho» ni dar «la espalda» a su destino «de mexicano» –como confesaba a su viejo amigo el dominicano Pedro Henríquez Ureña en carta de 22 de marzo de 1939 (en Garcíadiego, 2015, p. 34)–, decidió regresar a México. De esta manera, aceptó la propuesta para presidir La Casa de España en marzo de 1939, ante la amenaza de quedar desempleado en sus funciones diplomáticas por la dificultad que el cardenismo tuvo para sacar adelante el presupuesto federal por el boicot internacional contra el petróleo mexicano que el presidente acababa de expropiar. Reyes, que no había seguido al detalle la vida educativa y social mexicana, tenía clara –al más puro estilo orteguiano– la necesidad de mejorar la educación y la cultura nacional, asomándola a las aportaciones más relevantes de los principales intelectuales y movimientos artísticos, científicos y culturales de Occidente como factor clave en el devenir histórico de México.

La designación de Reyes consoló a muchos republicanos españoles que vieron en el nombramiento de su fraternal amigo, con el que habían compartido aventuras y desventuras –literarias, sobre todo– en Madrid, un gran alivio y una puerta abierta para huir del horror. Para el poeta Pedro Salinas, Reyes era garantía de lo mejor, pues «nos conoce en lo más íntimo y sabrá comprender nuestros errores» (carta de Pedro Salinas a Alfonso Reyes del 21 de mayo de 1939, Archivo Histórico del Colegio de México, La Casa de España, c. 23, exp. 1, ff. 15-16, en Garcíadiego, 2015, p. 38). Cuando Reyes recibió a aquellos hombres en La Casa de España, en cierta manera, respondía a la cordial y generosa bienvenida con que muchos de ellos lo recibieron en Madrid en 1914. De hecho, unos años más tarde consignaría en carta a Ortega y Gasset de septiembre de 1947 que su propósito durante todos aquellos años fue que no «sufrieran lo que yo había sufrido aquellos que un día compartieron conmigo sus escasos recursos» (Archivo Fundación Ortega-Marañón, en Aponte, 1972,

pp. 118-119 y en Pineda, 2016, pp. 32 y 33, pp. 55-85 y pp. 27-88). Era un *camino de ida y vuelta*.

Cosío y Reyes, Reyes y Cosío, colaborarían en adelante para hacer posible, primero, La Casa de España e, inmediatamente, El Colegio de México (en adelante Colmex). La Casa fue, de esta manera, puerto de acogida para científicos, profesores e intelectuales españoles que llegaron a México a partir de 1938 y que, en principio, lo hacían con la intención de pasar una breve estancia en el país americano. La Casa, que sin instalaciones propias empleó dos cuartos cedidos por el FCE en sus oficinas de la céntrica calle Madero, les orientaría en tanto en cuanto se «resolvía» la situación en España. En esa primera etapa, la colaboración entre ambas instituciones resultó fundamental, pues no solo el FCE acogía físicamente La Casa, sino que la auxiliaba en sus necesidades más perentorias, de las que adolecía fruto de los escasos recursos económicos de los que disponía. El hacedor de semejante milagro fue el propio Daniel Cosío Villegas, factótum de ambas instituciones. Además, la estrecha cercanía entre el FCE y La Casa facilitó la colaboración de los exiliados españoles con la empresa editorial, con un espectacular resultado a partir de la llegada de los hombres y mujeres de ciencia españoles, como veremos un poco más adelante.

Sin embargo, el camino no fue sencillo y no estuvo exento de incomprendiones. Lo más complicado entonces resultó integrar a los exiliados en instituciones de enseñanza superior mexicanas con las que pudieran colaborar. En principio, no asumirían labores docentes permanentes; impartirían seminarios y dictarían conferencias mientras durase su estancia allí.⁵ Con todo, la labor de La Casa suscitó no pocas suspicacias en parte de la opinión pública mexicana, que veía, por un lado, que las generosas condiciones de asilo a los académicos españoles eran oportunidades que la administración de Cárdenas no ofrecía a los propios mexicanos. Cierto era que aquellos profesores españoles fueron tratados de manera privilegiada en relación con la situación de sus homólogos mexicanos, pues el permitirles ejercer ciertas labores docentes e investigadoras de manera exclusiva era algo absolutamente excepcional entonces en México. Por fin, a lo largo de la década de los cuarenta, la administración del presidente Manuel Ávila Camacho extendió esas condiciones profesionales a otras entidades universitarias como la UNAM y, finalmente, se dio un paso legislativo esencial cuando se procedió a la profesionalización de la carrera educativa en 1945. Por otro lado, los exiliados

fueron acusados de servir a intereses soviéticos. Aquella atribución, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y muy poco tiempo antes de que México entrase en la contienda a favor de los aliados tras el hundimiento de dos buques petroleros mexicanos, el Faja de Oro y el Potrero de Llano, no era en absoluto una cuestión menor.

Por si todo ello fuera poco, la derrota de la República en abril de 1939 generó un aluvión de solicitudes, todas eran urgentes, para las que no se daba abasto –muchos de los solicitantes huían de los campos de concentración en los que fueron reclusos en Francia al salir de España–. Reyes y Cosío vivieron esos meses con una sensación de permanente desbordamiento. Fue entonces, al terminar la Guerra Civil, cuando se integraron en La Casa el secretario particular de Manuel Azaña, Juan José Domenchina, el sociólogo José Medina Echavarría y el filósofo Joaquín Xirau, que tan destacada labor ejercerían en diferentes ámbitos académicos, intelectuales y editoriales en México en las siguientes décadas. Así, en el verano de 1939, los residentes se habían duplicado, llegando a la cuarentena. Entre ellos se encontraban el entomólogo Ignacio Bolívar, el biólogo Fernando de Buen o el expresidente del Consejo de Ministros durante los primeros compases de la Guerra Civil, el químico José Giral. Pronto fue, sencilla y literalmente, imposible integrar a nadie más en La Casa.

Reyes y Cosío trataron entonces de buscar acomodo a los españoles en otras instituciones mexicanas, como, por ejemplo, a los médicos en el sistema hospitalario nacional. Con todo, aquellos dos beneméritos hombres y sus más inmediatos colaboradores tuvieron que multiplicarse con extrema generosidad en unas labores burocráticas extenuantes para facilitar la acogida –fuera en donde fuera– de aquellos españoles que salían entonces de su patria, ayudándoles con sus visados y procurando que, además de un techo donde dormir, tuvieran algún tipo de ocupación que les garantizara algún ingreso. Por si eso no fuera suficiente ocupación para cualquier persona, ambos lograron no interrumpir su obra intelectual: mientras Cosío se empeñaba en sacar adelante el FCE, Reyes trabajó entonces en varios libros –como *Capítulos de literatura española (primera y segunda serie)*, *Páginas de historia*, *Los siete sobre Deva*, *Pasado inmediato* o *Entre el norte y el sur*, obras todas a las que se consagró en estos años de 1939 y 1940 y que se encontraban en diferentes estadios de producción–, así como en artículos para periódicos y revistas o en el prólogo que

puso al celebradísimo libro de Justo Sierra *Evolución política del pueblo mexicano* (Garcíadiego, 2015, pp. 46-49).

Preocupados sobremedida por cuestiones formales y sustanciales españolas y mexicanas, Alfonso Reyes y Daniel Cosío Villegas impulsaron la transformación de La Casa de España en El Colegio de México ya desde los últimos meses de 1939. Fue con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, en septiembre de ese año, cuando la situación de La Casa se hizo insostenible. La avalancha de exiliados, las presiones académicas y políticas y la inminente salida del palacio presidencial de Lázaro Cárdenas hacían imprescindible el cambio de estatus jurídico de la misma. Si en España el triunfo de Franco en la Guerra Civil y el estallido de la Segunda Guerra Mundial anunciaban la prolongación de una dictadura de corte fascista –al menos durante los años del conflicto mundial–, en México se avecinaba el final de la Administración cardenista y La Casa de España adolecía de una evidente fragilidad institucional, pues, por su propio origen, dependía de quien ejerciera la presidencia de la República y no disponía de recursos ni sede propia, lo que, ante la llegada del nuevo sexenio, la colocaba en una evidente situación de inestable incertidumbre. Así, ante la evidencia de un exilio que se prolongaría más en el tiempo que lo inicialmente previsto cuando se diseñó La Casa, su refundación en Colmex en octubre de 1940 tenía por fin último «concederle autonomía de acción y vincularla lo más íntimamente a los intereses nacionales dando cabida a elementos de nuestro país» (Archivo Histórico del Colegio de México, Daniel Cosío Villegas, Fondo incorporado, c. 4, exp. 1, f. 4, en Valero, 2015, p. 14).

Cuando Reyes y Cosío se convencieron de la necesidad de transformar La Casa en Colmex trataron, claro está, de proteger la institución. En este sentido, la elección del nuevo nombre, El Colegio de México, tampoco fue banal. Con su «nacionalización» buscaban, igualmente, salir del ala protectora del presidente de la República y fortalecer la institucionalización de aquel centro de estudios superiores humanísticos y de ciencias sociales con un perfil exclusivamente académico y no marcadamente político –como había sucedido hasta entonces con La Casa de España–. Así, la aparición del Colmex buscó dotar a la institución de una «mayor eficiencia respecto a nuestro país, [una] mayor elasticidad administrativa y posibilidades nuevas de acudir al servicio de los mexicanos, así como de otros extranjeros no españoles que interesaran a nuestros fines. [Por eso] convenía también darle un

nuevo nombre, El Colegio de México, que correspondiera a estos fines y evitara confusiones con el mero refugio político que había sido en sus orígenes» (Informe de Alfonso Reyes sobre la Casa de España, Archivo Histórico Colegio de México, Alfonso Reyes, c. 4., exp. 16, ff. 1-3, en Valero 2015, p. 16).

Se marchaba así La Casa de España, una institución de vida efímera pero que, tal y como ha señalado Javier Garcíadiego (2015, p. 53), dejó cuatro lecciones imborrables: «Que una institución es tanto más valiosa cuanto más rigor e imaginación acierte [a volcar en] su proyecto originario; que la calidad de las instituciones no está relacionada con su magnitud ni con su riqueza; que es imprescindible hacer los cambios que se vayan requiriendo, y que, cuando se conjugan la inteligencia, la disciplina y una vocación clara y firme, no hay obstáculo que las venza».

El Colmex quedó formalmente constituido al finalizar el verano de 1940, apenas dos meses antes de que Lázaro Cárdenas abandonara el palacio presidencial. Ubicado primero en Pánuco 63, colonia Cuauhtémoc, y más tarde en Sevilla 30, en la colonia Juárez, tuvo desde el primer momento como razón de ser tratar de garantizar que sus miembros tuvieran el trabajo académico *per se* como dedicación profesional exclusiva, algo en lo que, como hemos señalado, fue pionero en el país. Con instalaciones propias e integrado en el sistema educativo nacional como centro de educación superior, sus dificultades en estos primeros años fueron, sobre todo, económicas. Superada la dependencia de la presidencia de la República, en adelante, lograr recursos para poder dotar plazas con las que sus miembros pudieran dedicarse en exclusiva a la docencia e investigación científica resultaba una quimera que la acción y determinación de Reyes y Cosío lograron alcanzar superando innumerables dificultades y quebraderos de cabeza. Así, fue habitual en esos primeros años del Colmex ver comprometida su viabilidad económica por la cortedad de miras de responsables políticos que restringían la ayuda estatal y que no comprendían la naturaleza e importancia de la institución. La situación fue tan volátil que llevó a Reyes y Cosío a tratar de asegurar el presupuesto con consignaciones nominativas por parte del gobierno y con patrocinios de fundaciones extranjeras, sobre todo norteamericanas. Además, el Colmex integraría junto a los propios del país, a profesores y alumnos de todo el orbe buscando enriquecer con ello la impronta exclusivamente española que había tenido La Casa durante sus dos años de existencia. Esa época de incertidumbre en su institucionalización duró, al

menos, toda la década del cuarenta (Lida, Matesanz, Zoraida, 2000, pp. 119-311).

Los dos protagonistas de esta historia, Reyes y Cosío, compartieron así desvelos ante las extenuantes labores administrativas que conllevó la puesta en marcha de estas dos instituciones. La labor de dirección de La Casa, primero, y del Colmex, después, les obligó no solo a emplearse a fondo con la Administración mexicana para garantizar la subsistencia de ambas empresas, sino con los propios exiliados españoles. Estos, además de tener en no pocas ocasiones dificultades de adaptación, también discutían con frecuencia en relación con lo sucedido en España, lo que llevó a desesperar a Reyes quien llegó a escribir en su diario que «¿con razón perdieron la República!» (registro del 16 de octubre de 1940, en Garcíadiego, 2015, p. 41). Las incomprensiones no fueron pocas y algunas resultaron muy dolorosas (especialmente significativo para lo que aquí nos ocupa fue el desencuentro, como se dijo, entre Ortega y Reyes consecuencia de unas declaraciones de este último acerca del silencio público del filósofo durante la Guerra Civil, algo que Ortega no llegó a perdonar).

Mientras, en su relación con los exiliados, Reyes y Cosío se repartieron, en cierta manera, los papeles: el primero, gracias a sus habilidades diplomáticas y a su finura en el trato, ejercía el papel de *comprensivo*; el segundo, mucho más adusto y encargado de la administración pura de la institución, hacía el papel de *hombre malo*. Auspiciador y patrono secretario de La Casa y del nuevo Colmex –así como director del FCE hasta 1948–, como gestor, a Cosío le tocó la difícil tarea de mostrar la puerta de salida a algunos de los exiliados que, al cambiar el estatus de La Casa de España por el del Colmex, hubieron de desvincularse del mismo. Las dificultades económicas conllevaron sacrificios científicos, pues se hubieron de dejar de lado aquellas disciplinas que requerían una mayor inversión, como la física, la farmacia o las ciencias biomédicas, prescindiéndose así de algunos de los exiliados españoles, que, por otra parte, rápidamente lograron desarrollar sus servicios profesionales en otras instituciones académicas mexicanas, como, por ejemplo, el excelente psiquiatra Gonzalo Rodríguez Lafora. También fue Cosío el encargado de exponer a Reyes y a cuantas personas con responsabilidades hubo de enfrentarse la realidad de la insostenibilidad de la empresa para buscar una solución a sus siempre apremiantes problemas económicos. Así pues, a golpe de realismo y pragmatismo, los hacedores del Colmex fueron esculpiendo con firmeza la identidad de esta institución que, en las

décadas siguientes, obtendría merecido prestigio impulsando el cultivo preferente de las humanidades y las ciencias sociales entre sus disciplinas.

En lo académico, por último, el Colmex lanzó ya desde aquel primer momento algunas de las líneas de trabajo que lo convertirían en referente internacional. Entre ellas destaca el Centro de Estudios Históricos puesto en marcha en 1941, que dirigió Silvio Zavala y donde se formaron varias generaciones de estudiantes que tuvieron, por entonces, entre sus profesores al paleógrafo Agustín Millares y a los historiadores Ramón Iglesia, José Miranda o Concepción Muedra. El exiliado español José Gaos, discípulo de Ortega y Gasset, puso en marcha el Seminario para el Estudio del Pensamiento en los Países de Lengua Española y José Medina Echeverría el Centro de Estudios Sociales, que, con carácter interdisciplinar, prestó atención a materias como la economía, la sociología o la ciencia política, entre otras. El arco disciplinario de la institución se completaría en 1947 con la Fundación del Centro de Estudios Filológicos –con el apoyo económico de la Fundación Rockefeller–, en el que se congregaron, junto al propio Alfonso Reyes, personalidades como Enrique Díez-Canedo, José Moreno Villa o Ricardo Gutiérrez Abascal, conocido por su pseudónimo Juan de la Encina. Fue la llegada de Raimundo Lida a su administración la que afianzó y consolidó la acción docente e investigadora de este centro que pondría en marcha la célebre *Nueva Revista de Filología Hispánica*.⁶ Pero esa es ya otra historia.

EL FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, MANANTIAL PARA EL PENSAMIENTO EN ESPAÑOL

De manera paralela a todo ello, y por si fuera poco el desvelo por sacar adelante primero La Casa y luego el Colmex –junto a la incertidumbre económica, el ascenso del fascismo en el mundo, la expansión de regímenes autoritarios y nacionalistas, así como la consolidación de la opción política soviética–, Daniel Cosío Villegas no cejó en su empeño de promover el desarrollo del FCE. Si en los tres primeros años de existencia del FCE –creado en 1934– tanto la revista como los libros fueron de economía, en 1937 Cosío Villegas y sus colaboradores de esa primera hora –el exrector de la UNAM Antonio Castro Leal y el economista Eduardo Villaseñor, fundamentalmente–, ante la hecatombe que estaba sacudiendo el mundo y la necesidad de formación del público mexicano, decidieron promover otras colecciones vincula-

das a las humanidades y las ciencias sociales. Fue así cuando, ese mismo año, apareció el primer libro de ciencia política: *Doctrinas y formas de la organización política*, de George D. Howard Cole, traducido por Alfonso Reyes.

El exilio español radicado en México ofreció, además, a Cosío la materia prima necesaria para que el FCE continuase la labor que en los años veinte y primeros treinta había llevado a cabo la *Revista de Occidente*.⁷ Sus propios intereses académicos generaron una sinergia que alimentaba las necesidades del FCE y que, a la vez, tenía entidad propia, pues el Colmex, a la par, puso también en marcha diferentes revistas especializadas, así como su propia línea editorial. En ese ambiente de colaboración, pronto Cosío y los suyos encargaron a residentes del Colmex la traducción de las obras más importantes en el ámbito de las humanidades y las ciencias sociales de entonces. Con todo, en esos primeros años tras la Guerra Civil y hasta el final de la Segunda Guerra Mundial –en que el FCE abrió una filial en Buenos Aires que distribuiría sus fondos por todo el Cono Sur–, la multiplicación de obras más allá de la economía resultó exponencial (si en 1935 aparecieron dos obras de economía con el sello del FCE, diez años más tarde, las cinco colecciones sumaban un total de 191 títulos).

Como se puede ver, el FCE llevó a cabo una labor hercúlea. Para ello contó con traductores de altísimo nivel intelectual y académico, mexicanos y españoles exiliados –además de las personas que van a aparecer en estas páginas, cabe destacar la extraordinaria labor de la poetisa del veintisiete Ernestina de Champourcin, que se ocupó de más treinta traducciones–. Su labor resultó esencial para el devenir de la ciencia en español y bien merece la pena realzarla, pues su entrega, muchas veces abnegada e invisible a ojos del lector común, resultaba compleja, ardua e intensa: expresar en la lengua propia lo que se ha creado en otro idioma, con análoga frescura y originalidad, respetando un lenguaje técnico que, en muchas ocasiones, expresa pensamientos complejos, supone una extrema dificultad.

Cosío Villegas, que dirigió el FCE hasta 1948, cuando fue sucedido por Arnaldo Orfila, tuvo una cierta obsesión por que el Fondo fuese, sobre todo y ante todo, una editorial de fundamento y especialización académica –por eso, aunque hubo publicación literaria, esta fue la menor–. Así, entre las obras publicadas esos años que llevan hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, encontramos clásicos de sus respectivas disciplinas, manuales y

también novedades, algunas de las cuales devendrían en clásicos dentro de sus ámbitos en todo el mundo hispanico. Ante la mirada de un ojo crítico también se perciben, claro, ausencias notables –todas explicables, por otra parte– por diferentes motivos, como la de Nietzsche, Arnold Toynbee o Sigmund Freud, que había sido traducido por vez primera por encargo de Ortega y Gasset a López Ballesteros en 1911 para Biblioteca Nueva.

El FCE tendría con los años cinco colecciones: Economía, Ciencia y Pensamiento Político –luego se llamaría Política y Derecho–, Historia, Sociología y Filosofía. La economía daba nombre a la editorial en un universo académico mexicano –y también hispanico– donde apenas la disciplina había comenzado a tener rango universitario, como mencionamos anteriormente. Desde el crac de 1929 se había hecho evidente la urgencia de esta enseñanza especializada en un país en el que, por un lado, se empezaba a percibir la influencia decisiva que iban a tener los Estados Unidos por su proximidad y, por otro, que, como consecuencia de la Revolución, México debía crear su propio modelo económico posrevolucionario, diferente del que había caracterizado la vida del país durante el Porfiriato. Con carácter pedagógico evidente –como se puede observar en la primera edición sistemática de la obra de Marx en español, publicada por el FCE–, su catálogo se llenó casi de inmediato con las obras fundamentales de la economía clásica, como las de David Ricardo, Adam Smith o Thomas Malthus. Junto a ellas, el FCE tradujo aquellas que estaban marcando el sino de los tiempos, como la ya citada *Teoría general de la ocupación, el interés y el dinero* de Keynes o *Naturaleza de las crisis* del laborista británico John Strachey. México y el FCE abrirían, de esta manera, el área económica al mundo hispanico con una influencia decisiva en la formación de las élites académicas en las décadas siguientes.

Fruto de la preocupación de los responsables del FCE por abrir la editorial a otras disciplinas, pronto se inició –como se dijo– la colección Ciencia y Pensamiento Político –luego Política y Derecho–. Su diseño corrió a cargo del internacionalista Manuel Pedroso y de Vicente Herrero, que había cursado un posgrado en la London School of Economics. Se conformó así una colección que bien reflejaba la tensión política del momento con obras que abarcaban temáticas como el ascenso del nazismo y del fascismo, el pensamiento social, la teoría política o del Estado o el pensamiento político universal –incluyendo la edición crítica de clásicos como *Utopía* de Tomás Moro, *Leviatán* de Thomas

Hobbes o el *Ensayo sobre el gobierno civil* de John Locke-. También se pueden encontrar en su catálogo otras obras decisivas como las del primer secretario del Tesoro de los Estados Unidos Alexander Hamilton, las de Thomas Paine –autor del influyente ensayo en la independencia de las colonias norteamericanas *Common Sense*– o las del liberal británico Edmund Burke. La importancia capital que ello tendría en el devenir político del mundo hispánico se hizo evidente con el tiempo cuando, tras superar dictaduras de uno y otro signo, la democracia y el sistema liberal-capitalista se fueran abriendo paso en este ámbito.

En la colección de Historia, al contrario de lo que sucedía en las dos anteriores, llama la atención la ausencia de clásicos de origen británico como Thomas Carlyle, lord Macaulay o lord Acton (Garcíadiego, 2016, p. 49). Buena parte de ellas ya habían aparecido en español en las décadas precedentes en otras editoriales. El FCE sí publicó obras fundamentales de autores de entonces como Robin G. Collingwood o Isaiah Berlin. Junto a ello, los responsables de la colección –singularmente Ramón Iglesia– hicieron un esfuerzo por traducir y publicar clásicos del XIX y de lo que iba del XX, como las monografías decisivas de Leopold von Ranke, Jakob Burckhardt, Theodor Mommsen, Benedetto Croce, Johan Huizinga o Henri Pirenne, entre otras muchas. También acertó esta colección en reflejar los tiempos historiográficos. Tras la conocida revolución de los Annales, el FCE publicaba ahora libros que mostraban la pluralidad y el sino de los tiempos con la aparición de obras de historia política y diplomática, sí, pero también, de manera inmediata, vieron la luz trabajos de historia económica, social, de las ideas, cultural, filosofía de la historia y, claro, sobre nacionalismos. No es exagerado decir, en este sentido, que el catálogo del FCE refleja la pulsión historiográfica desde entonces y que buena parte de los historiadores de la segunda mitad del siglo XX y de comienzo del XXI encuentran en sus páginas los fundamentos de su propia disciplina.

El FCE fue también pionero en el mundo de la sociología para el público en español. Previamente, Ortega había impulsado la traducción en la *Revista de Occidente* de Georg Simmel y la editorial Calleja había publicado a Herbert Spencer. Eso era todo. El FCE se puso manos a la obra y muy pronto se pudieron leer en la lengua de Cervantes clásicos de Auguste Comte, Émile Durkheim, Vilfredo Pareto o novedades que por entonces definían el camino de la disciplina, como las aportaciones de Thorstein Veblen (*Teoría de la clase ociosa*), Ferdinand Tönnies (*Prin-*

cípios de sociología) o Karl Mannheim (*Diagnóstico de nuestro tiempo*).⁸

José Gaos y Eugenio Ímaz dirigieron la colección de Filosofía. Cosío Villegas les pidió que publicaran lo mejor del pensamiento moderno que tanta influencia estaba teniendo en las ciencias sociales y humanas. La UNAM y el Colmex, así como otras editoriales en español, estaban publicando profusamente clásicos grecolatinos, siendo infrecuente la edición de obras contemporáneas. Bajo el impulso de estos dos hombres formados en Europa, se tradujeron entonces los referentes del neokantismo (Ernst Cassirer), del historicismo (Wilhelm Dilthey, fundamento del pensamiento vitalista de quien Ímaz, que había sido secretario de redacción de la revista *Cruz y Raya* en los años treinta, impulsó la traducción –«osada, insigne, rigurosa» en palabras de Gaos– de su obra casi completa en 10 volúmenes, que en los años siguientes harían crecer su importancia e influencia en el mundo filosófico en español), de la fenomenología (Edmund Husserl, al que Gaos ya había traducido para la *Revista de Occidente*), del pragmatismo norteamericano (John Dewey) o, claro, del existencialismo. Sobre todo, decisiva fue la importancia de la traducción que Gaos dedicó al gran coloso filosófico de la primera mitad del siglo xx: Martin Heidegger, al que consagró más de una década de trabajo. Un comentario específico merece esta labor, pues Gaos, que llevaría a cabo una tarea de gran relevancia para el pensamiento mexicano,⁹ aunque comenzó la impartición de un seminario semestral sobre Marx e incluso preparó el borrador de una monografía sobre *Marx y Engels. Filosofía y economía*, que nunca llegó a publicar, sería recordado por ello.

De esta manera, la colección introdujo desde México y para todo el mundo en español a los tres pensadores que marcarían el rumbo intelectual en la primera mitad del siglo xx: Karl Marx, Max Weber y Martin Heidegger. Junto a lo ya señalado sobre este último, cabe destacar también cómo el FCE confió a Wenceslao Roces, en este sentido, la traducción de Marx, de la que se llegarían a vender decenas de miles de ejemplares con evidente influencia. Por otro lado, y a pesar de la enorme dificultad en traducir a Weber que ya había advertido Ortega, fue Manuel Sánchez Sarto, junto a otros destacados traductores y filósofos –como el propio Eugenio Ímaz, José Ferrater Mora o José Medina Echeverría–, quien acometió la ardua tarea de traducir algunas de las obras más importantes de Weber como *Historia económica general* (1942) o *Economía y sociedad* (1944). Preguntado

por Arnaldo Orfila por qué no se acometió la traducción de *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Medina Echevarría señaló que para ello habría que haber traducido toda su sociología religiosa, lo que habría supuesto un trabajo desmesurado y la edición de varios volúmenes. Además, junto a todo ello, se abordó la traducción de una pléyade de disciplinas colindantes a la filosofía que, por entonces, estaban en ebullición y generando un amplio debate académico, como, por ejemplo, la ética, la lógica, la estética, la ontología o las filosofías de la ciencia y de la historia, de la naturaleza, del derecho y de la religión. Ausencias notables en el catálogo filosófico del FCE son las de Friedrich Nietzsche y Sigmund Freud, que ya habían sido traducidos en España (Garcíadiego, 2016, pp. 73-96).

Por último, cabe señalar también que, además de estas colecciones ya clásicas, apareció Tezontle, donde publicó su obra literaria buena parte de la generación del veintisiete española y de las nuevas promesas mexicanas que, pronto, devendrían en una realidad celebradísima. Su nombre náhuatl, que significa piedra rojiza de origen volcánico del centro de México, parece que fue un error, pues se pretendía llamar a la colección Centzontle, en azteca, nombre de un pájaro de, al menos, cuatrocientos trinos. En su catálogo figuran literatos como León Felipe, Max Aub, Josep Carner, Enrique Díez-Canedo, José Moreno Villa, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda y otras personalidades decisivas de las letras en español como el propio Alfonso Reyes, Ramón Xirau u Octavio Paz, que publicó allí *Libertad bajo palabra*, para muchos el libro de poesía mexicano más importante del siglo xx.

MÁS ALLÁ DE ESPAÑA Y MÉXICO: EL ARCO ATLÁNTICO

Como se ha visto, los caminos de ida y vuelta entre México y España que supusieron las relaciones entre las biografías de personalidades tan destacadas como José Ortega y Gasset, Manuel Azaña, Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán o Daniel Cosío Villegas e iniciativas como la *Revista de Occidente*, La Casa de España, el Colmex o el FCE han legado a México y España algo de lo mejor de su tradición liberal y académica.

En concreto, aquí se ha podido ver cómo el proyecto de importar la modernidad a España que Ortega y los suyos impulsaron tuvo su analogía en México de la mano, aunque no solo, de Reyes y de Cosío. Con todo, hay una diferencia sustantiva entre la empresa orteguiana y la mexicana. Mientras la primera quedó frustrada en su implantación por la Guerra Civil y el

franquismo –si bien, perviviría a través de algunas personalidades e iniciativas sustantivas del exilio interior y exterior y de eso que hemos dado en llamar «tercera España»¹⁰–, en México, el Colmex y el FCE lograron superar las diferentes dificultades que afrontaron a lo largo de las décadas. Surcando diferentes etapas hasta hoy con la preocupación fundamental de ampliar y diversificar los saberes del mundo académico mexicano, la cierta continuidad que ambas instituciones han logrado mantener ha hecho de ellas un referente internacional de excelencia que lleva el nombre de México por el mundo.

Al calor de todo ello, emanó una comunidad de pensamiento científico y cultural en español que tuvo otros ejes a lo largo del arco Atlántico y que fue visible en instituciones académicas, publicaciones e iniciativas culturales de diversa índole. Esta herencia contribuyó de manera decisiva a que se abrazara la modernidad a ambos lados del Atlántico. En España el universo orteguiano y sus diferentes empresas culturales han tenido una gran influencia en el país a lo largo del último siglo: *Sol, España, Revista de Occidente, Crisol*, la Escuela de Madrid o, más recientemente, diferentes iniciativas emanadas de la sociedad civil española y que han dado lugar a medios de comunicación, instituciones, fundaciones o trabajos académicos sistemáticos que dialogan con el pensamiento orteguiano, cuyo cenit ha sido la publicación de la nueva edición de las *Obras completas* del filósofo. Por su parte, el Colmex, que en un inicio actuó como complemento de la oferta formativa de algunas de las mejores instituciones universitarias de México, como la UNAM o la ENAH, y muy especialmente el FCE con sus traducciones contribuyeron de manera decisiva a la formación de la juventud mexicana y, por extensión, de habla hispana.

Una última enseñanza nos deja lo señalado páginas atrás: cómo el esfuerzo y la tenacidad de personalidades singulares, de biografías únicas, pueden ser determinantes para poner en marcha instituciones, iniciativas y procesos que, de un modo u otro, contribuyen de manera sustancial a transformar la realidad de su entorno. Como reflejaba el propio Reyes de manera grandilocuente en una carta que dirigió al entonces secretario de Hacienda del Gobierno mexicano, y más tarde director del FCE, Antonio Carrillo Flores en febrero de 1953:

Es pues la ocasión de que el Ángel Protector levante su espada de fuego, ahuyente las tinieblas, y empiece a dar grandes voces: «Voz de Oriente, voz de Occidente, voz del Septentrión y voz del

Austro! ¿Quién dijo que México no protege a su alta cultura? ¡Ahora lo verán hijos de esto y de lo otro!», etcétera, etcétera.

Y aquí terremotos, truenos, rayos y centellas, de modo que, humeante entre los resplandores del incendio, se vea levantarse hasta el cielo un flamante y robustecido Colegio de México que parezca un castillo de oro (en Valero, 2015, p. 29).

Y decía bien don Alfonso.

NOTAS

- ¹ Para la *Revista de Occidente* sigue siendo esencial López Campillo (1972).
- ² Véanse Garcíadiego (2016), aquí tomado como referencia, o el más clásico estudio de Díaz Arciniega (1994).
- ³ Véanse Rodríguez López (2002) y Otero et alii (2009).
- ⁴ Las propuestas de Cosío al gobierno mexicano se hallan en el Archivo Histórico de El Colegio de México, sección Daniel Cosío Villegas, caja 1, exp. 1, ff. 1-13 y han sido analizadas por diferentes autores. Véase, por ejemplo, Garcíadiego (2016).
- ⁵ Esenciales para esta cuestión son los trabajos de Lida (1988); de Lida, Matesanz y Zoraida (2000) y de Valender y Rojo (2010).
- ⁶ Véase Valero (2015, pp. 21-23).
- ⁷ En este sentido, es bien conocido que el empuje no fue exclusivamente orteguiano. Otras editoriales y revistas, como Biblioteca Nueva, *Cruz y Raya*, Losada o Porrúa, entre otras muchas en España y en el mundo hispánico, también promovieron a lo largo del siglo xx la traducción de obras que estaban transformando el mundo del pensamiento, la ciencia y la cultura, si bien, por su densidad, cantidad e importancia, sin duda el empeño de la *Revista de Occidente* destaca entre todos los demás.
- ⁸ Al contrario de lo que sucedió con la economía, la sociología no logró consolidarse como disciplina en el Colmex. Garcíadiego aventura que estuvo motivado por las diferentes percepciones que sobre la disciplina tuvieron Cosío Villegas y Medina Echevarría, colaborador suyo y uno de los principales traductores de esta colección, quien, por ejemplo, sugirió la traducción de Talcott Parsons, que, sin embargo, no llegó a producirse. Véase Garcíadiego (2016, pp. 62-64).
- ⁹ Véase la biografía intelectual que Valero dedicó al pensador español en 2015.
- ¹⁰ Véanse Gracia (2004), Juliá (2005 y 2017) y López Vega (2011), entre otros.

BIBLIOGRAFÍA

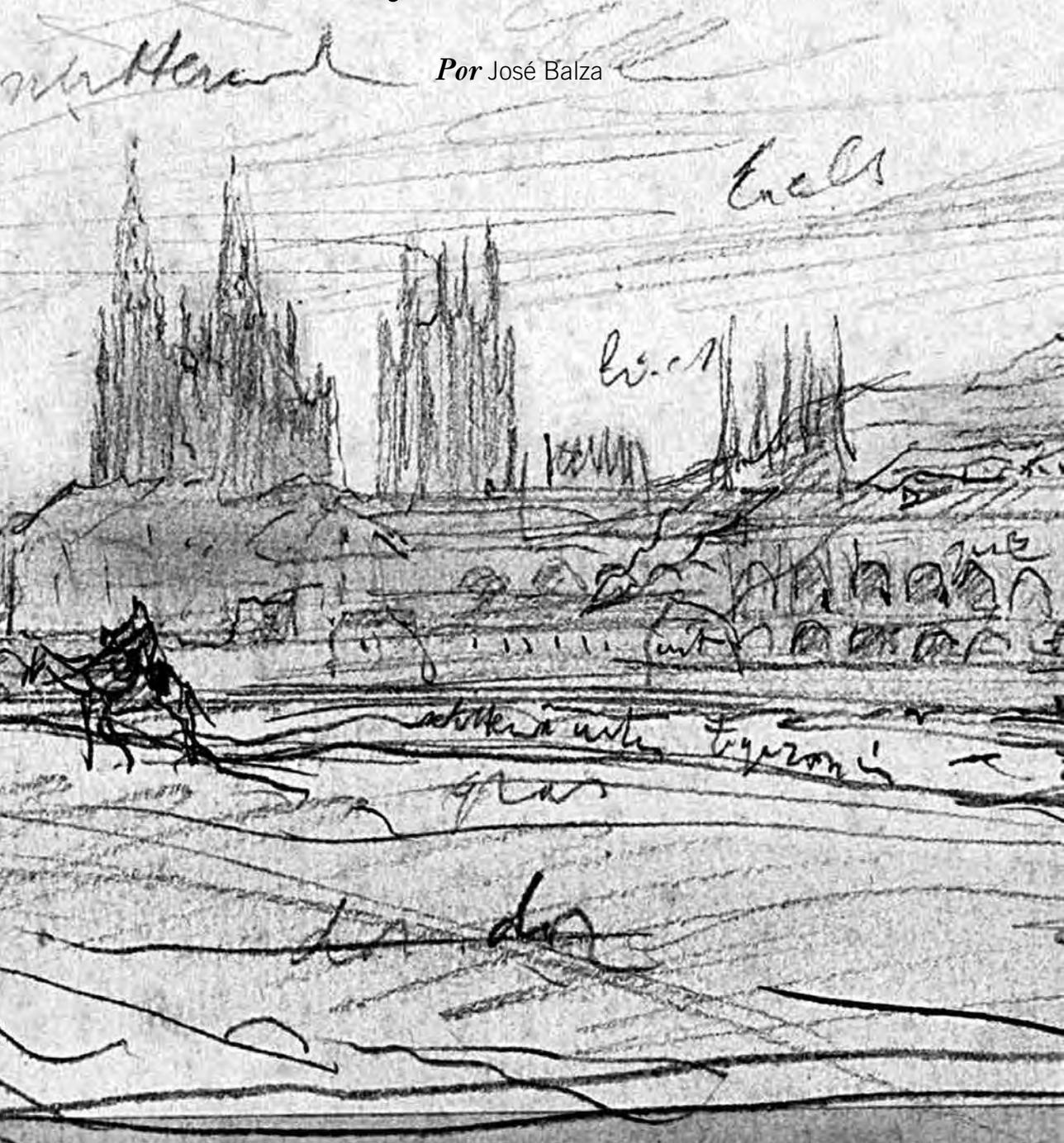
- Aponte, B. B. *Alfonso Reyes and Spain. His dialogue with Unamuno, Valle Inclán, Ortega y Gasset, Jiménez and Gómez de la Serna*, University of Texas Press, Austin, 1972.
- Díaz Arciniega, Víctor. *Historia de La Casa. Fondo de Cultura Económica, 1934-1994*, FCE, México, 1994.
- Fusí, Juan Pablo. *Un siglo de España. La cultura*, Marcial Pons, Madrid/Barcelona, 1999.
- Garcíadiego, Javier. *El Fondo, La Casa y la introducción del pensamiento moderno en México*, FCE, México, 2016.
- «Alfonso Reyes y La Casa de España en México», *Los empeños de una Casa. Actores y redes en los inicios de El Colegio de México* (editado y coordinado por Aurelia Valero), El Colegio de México, México, 2015, pp. 33-53.
- Gracia, Jordi. *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Anagrama, Barcelona, 2004.
- Juliá, Santos. *Transición. Historia de una política española*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2017.
- —, *Historias de las dos Españas*, Taurus, Madrid, 2005.
- Krauze, Enrique. *Daniel Cosío Villegas, una biografía intelectual*, FCE, México, 1991 [1980].
- Lida, Clara. *La Casa de España en México*, El Colegio de México, México, 1988.
- Lida, Clara; Matesanz, José Antonio y Zoraida Vázquez, Josefina. *La Casa de España y El Colegio de México. Memoria 1938-2000*, El Colegio de México, México, 2000.
- López Campillo, Evelyn. *La Revista de Occidente y la formación de minorías*, Taurus, Madrid, 1972.
- López Vega, Antonio. *Gregorio Marañón, radiografía de un liberal*, Taurus, Madrid, 2011.
- Meyer, Lorenzo. «Don Daniel, su México y su Colegio de México», *Los empeños de una Casa. Actores y redes en los inicios de El Colegio de México* (editado y coordinado por Aurelia Valero), El Colegio de México, México, 2015, pp. 55-73.

- Reyes, Alfonso. *Diario II. París, 19 de marzo de 1927 - Buenos Aires, 4 de abril de 1930* (edición crítica de A. Castañón), Academia Mexicana de la Lengua / Colmex, México, 2010.
- Reyes, Alfonso y Guzmán, Martín Luis. *Fósforo. Crónicas cinematográficas*, Conaculta / Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 2000.
- Garcíadiego, Javier. «La generación del 14 y México», *Generación del 14. Ciencia y modernidad*, Biblioteca Nacional de España, Madrid, 2014, pp. 219-227.
- Meyer, Jean. *La cristiada* (3 vols.), Siglo Veintiuno, México, 1973-1974.
- Ortega y Gasset, José. *Obras completas*, I-X, Taurus / Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 2004-2010.
- Otero Carvajal, Luis Enrique. *La destrucción de la ciencia en España. Depuración universitaria durante el franquismo*, Editorial Complutense, Madrid, 2009.
- Pineda, Sebastián. «Órbitas en pugna. José Ortega y Gasset - Alfonso Reyes. Epistolario (1915-1955)», *Revista de Estudios Ortegaianos*, 2016, 32, pp. 55-85 (parte I) y 33, pp. 27-88 (parte II).
- Rodríguez, Luis I. *Misión de Luis I. Rodríguez en Francia. La protección de los refugiados españoles, julio a diciembre de 1940*, COLMEX / Secretaría de Relaciones Exteriores / Conacyt, México, 2000.
- Rodríguez López, Carolina. *La Universidad de Madrid en el primer franquismo. Ruptura y continuidad (1939-1951)*, Dykinson, Madrid, 2002.
- Valender, James y Rojo, Gabriel (eds.). *Los refugiados españoles y la cultura mexicana. Actas de las jornadas celebradas en España y México para celebrar el septuagésimo aniversario de La Casa de España en México (1938-2008)*, El Colegio de México / Residencia de Estudiantes, México/Madrid, 2010.
- Valero Pie, Aurelia (ed.). *Los empeños de una Casa. Actores y Redes en los inicios de El Colegio de México 1940-1950*, El Colegio de México, México, 2015.
- —, *José Gaos en México. Una biografía intelectual, 1938-1969*, El Colegio de México, México, 2015b.

Carmen Ruiz

Barrionuevo, imagen y mundo

Por José Balza



A fines de octubre de 1991 en la Brown University, Providence, conocí a Carmen Ruiz Barrionuevo. Estábamos en el simposio Venezuela: Sociedad y Cultura al Final del Siglo, organizado por Julio Ortega. Acababa ella de leer su conferencia *Modernismo versus modernidad en José Antonio Ramos Sucre*, cuya limpidez me atrajo hacia las agudas percepciones de la autora. Y fue natural que viese en Carmen una auténtica intermediaria entre el poeta genial, el paisaje universitario (universal) de aquellos momentos y la rancia casa intelectual de donde ella venía. Conversamos brevemente y no tardé en escribirle a su universidad, en Salamanca. En julio de 1993 dictó, invitada por el Instituto de Investigaciones Literarias de la Universidad Central de Venezuela, una conferencia sobre Lezama Lima. Y la noche del 21 de ese mes, caminando con ella y Armando Navarro en busca de un taxi al salir desde la sede del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, en Caracas, después de realizar un pequeño acto sobre la revista *En Haa*, nos sorprendió la unánime idea –expuesta por Carmen– de crear una cátedra literaria en Salamanca.

En palabras de la propia Barrionuevo, al presentar el libro *Voces y escrituras de Venezuela*, el proceso oficial había sido el siguiente:

La Cátedra Ramos Sucre fue fundada en 1993, mediante convenio que se firmó en noviembre de ese año en el Rectorado de la Universidad de Salamanca, en cuyo acto estuvieron presentes, por parte del Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), su secretario general, Gustavo Arnstein, y el director sectorial de Literatura, Armando Navarro, y por parte de la Universidad de Salamanca su rector, Julio Fermoso.

A partir de esa fecha las actividades promovidas por la Cátedra han sido continuas; lo que, además, se ha visto refrendado con la integración de los cursos en el Programa de Doctorado de Literatura, y en el Máster de Literatura Española e Hispanoamericana. Estudios Avanzados, adaptado recientemente al Espacio Europeo de Enseñanza Superior. El excelente y continuado nivel de los profesores participantes, junto con el interés de los estudiantes, ha permitido, sin duda, su continuidad.

Resulta casi natural que en una ciudad tan cervantina como Salamanca, un autor adicto a Cervantes fuese escogido como epónimo para nuestra cátedra. Lo insólito en un país como Venezuela es que la idea haya adquirido continuidad durante más de

veinte años y se proyecte como un logro perseverante. Numerosos factores pueden sostener tal prodigio, pero en el núcleo de ellos están la labor, la vigilancia y la cuidadosa gestión de Barrionuevo como docente, investigadora, universitaria cabal y el ejercicio de su vínculo reticular con América y nuestras literaturas.

Nacida en Burgos, su padre se llamaba Juan Ruiz Peña, natural de Jerez de la Frontera, y su madre Carmen Barrionuevo Ruiz, de Málaga. Tal vez del padre, quien enseñaba con entusiasmo a los autores y a algunos hispanoamericanos accesibles entonces, provenga no solo el inicial aprendizaje de Carmen sino también su amorosa fidelidad a esos autores. (Alfredo Pérez Alencart organizó un homenaje al padre de Carmen, a los cien años de su nacimiento, en el Encuentro de Escritores Iberoamericanos que se realizó en octubre del 2015).

Ella no parece vacilar en el momento de elegir estudios, que ascienden desde su licenciatura en Filología Románica (1970) y el doctorado en Literatura Hispanoamericana hasta culminar como catedrática de Literatura Hispanoamericana (1989), todo en la Universidad de Salamanca, donde permanece hoy. Ya a los 22 años comienza a publicar artículos en revistas especializadas –como ocurre en 1973 con la revista de la Universidad de Puerto Rico– y a prologar y editar obras de autores españoles y latinoamericanos a partir de 1977.

No hay duda de que, al escribir, en Barrionuevo predominan las virtudes de lo que podríamos considerar como un tono académico: exactitud, perfección, sobriedad. Sus frases y párrafos poseen un asombroso deslizamiento, plenos de lógica y lucidez. Rehúye de todo malabarismo expresivo o conceptual. Elige un punto magnético en el texto que estudia y decide cercarlo desde diversos ángulos. Sin embargo, no es adicta a conclusiones cerradas y, cuando terminamos de recorrer alguno de sus ensayos, inesperados toques del desarrollo vibran con ambigua atracción. De esta manera, lo que parecía una firme elaboración académica comienza a admitir nuevas relaciones, al punto de que también la calculada severidad expresiva resuena de otra manera. Esto ocurre especialmente cuando Barrionuevo toca asuntos de poetas. O cuando aborda narradores de gama barroca, vanguardista o de lenguaje intrincado.

Pero otros elementos pueden atraer la límpida exposición de Barrionuevo hacia contenidos no siempre evidentes

en los autores estudiados, de tal manera que esas energías, aunque sometidas al análisis, pugnen por saltar hacia la superficie del ensayo. Me refiero a las conexiones entre un texto y el momento histórico en que es concebido o al cual alude, al eco personal que los hechos políticos determinan en un escritor.

Y es entonces cuando la saludable prosa académica de Barrionuevo, su controlado estilo hialino, nos revelará en una segunda lectura el ardor, la pasión, la toma voluntaria de posición hacia aspectos que escapan del sintagma y atraviesan la existencia del escritor o de nosotros, los lectores. Tras la elegancia y suavidad expresivas de la ensayista, entonces, veremos fuegos infernales, denuncias, humor, dolores. No puedo extenderme aquí para observar estas densas acumulaciones tras la fluidez expositiva, por lo que elijo apenas cuatro de ellas. Así, cuando aborda a Lezama Lima, autor de zigzagueantes énfasis, Barrionuevo lo enfoca desde una paradoja: «Porque esta obra no es una única cosa, ni puede atraparse por un único significado, y este es también uno de los rasgos que la constituyen como un singular hallazgo». Cita para apoyarse porque al dudar de la «única cosa», del «único significado», está convirtiendo la obra estudiada en *cosa única* para evidenciar su rango de «singular hallazgo». ¿No le hubiera encantado a Lezama este método bifronte?

Este método-instrumento también se transfigura cuando, en uno de esos raros momentos en que Barrionuevo parece abandonar la ruta exacta, confiesa que los lectores de Lezama deben dejar de serlo para rehacerse con la voz, con la piel, del autor: «[...] Pero también estimula con sus hallazgos a un lector que tiene poco menos que revestirse con la propia piel del autor si quiere penetrar en este mundo singular, y a la vez disfrutar de una escritura que avanza en espiral dificultando la directa comprensión de lo narrado. Y es que *Paradiso* desborda los márgenes de la novela, transgrede los límites genéricos con gran seguridad y eficacia, consciente el autor de la amalgama de elementos, incluso dispares, que combina y distribuye con gran desenvoltura».

Si acabamos de sentir la prosa de Barrionuevo como un latido espacial, permítanme ahora verla escribir desde una ondulación que transgrede los tiempos. En principio, arriesgando su perspectiva crítica, valorativa, a partir de un autor a quien sintió vivir en la propia Universidad de Salamanca.

Y, desde él, valora un giro literario que no tardó en hacerse general. Así, nos enuncia sobre la escritura que proponían Jorge Volpi y su generación: «Que esta manera de trabajar pueda ser, al menos, un índice de una parte de la novela latinoamericana del futuro es perfectamente posible, una novela más intelectualizada, más compleja, que responde a todos los mundos posibles». La actitud de Volpi y su cofrades, a pesar de tan altos logros y perspectivas, arroja, desde el punto de vista analítico, para Barrionuevo, una casi orgánica y previsible faceta de la infinitud literaria:

En definitiva, el grupo presentaba con claridad sus ideas respecto al planteamiento narrativo y partía de la necesidad de una renovación, o más bien de una recuperación de la novela, para imponer reglas exigentes en cuanto a la profundidad y el lenguaje. No existió, por tanto, un rechazo de los grandes autores del boom, más bien todo lo contrario, y al ejemplo y al estímulo de los mejores acudieron en sus obras personales, como fue el caso de Las Rémoras de Urroz, confesado homenaje a La casa verde y La vida breve. Lo que había quebrado para ellos, y de modo definitivo, era la literatura fácil que, en los años del posboom, continuaba la manida receta del realismo mágico y que aventuraba una gran crisis para la novela con una banalización de procedimientos.

Si hasta aquí hemos observado a Barrionuevo palpar, desde las superficies escriturales, la vivaz oposición entre un modo literario y otro entre una tradición formal y nuevas exigencias técnicas ante el mundo, toquemos en segundo lugar, cómo Barrionuevo, asediando al pensamiento –ya lo dije: fuegos, injusticias, dolores, libertad–, nos conduce hacia un cosmos individual, secreto, pero también político, místico. Esto ocurre cuando con su estilo sin sobresaltos acoge a un autor de doscientos años atrás (cosa nada extraña, nuestra escritora trabaja con frecuencia obras y hacedores de diversos siglos). Se trata de Juan Germán Roscio, intelectual de la independencia en América, exilado, prisionero político, pero sobre todo hombre culto, conocedor de idiomas y amante de una expresión clásica cuyo paralelo en el siglo xx será la claridad seca de José Antonio Ramos Sucre.

Roscio opta por la idea de acudir a las fuentes bíblicas para denostar y desmontar el poder de los reyes. El desarrollo de sus argumentaciones es minucioso y apoyado en fre-

cuentas citas clásicas. Nada más parecido al primer estrato indicado antes en el estilo de Barrionuevo: argumentación, claridad, diafanidad fluida; la perfección de la forma llevándonos hacia la exactitud conceptual. En ambos, Roscio y Barrionuevo, tenemos que desobedecer al encantamiento de lo preciso para sorprender el tono confesional, estremecedor o irreverente. Y entonces podemos encontrar esta apreciación *personal* sobre Roscio:

La idea central que rige su obra gira en torno a una obsesiva preocupación, la de observar que en los territorios de América el ciudadano de su tiempo se encuentra «encorvado bajo el triple yugo de la monarquía absoluta, del fanatismo religioso y de los privilegios feudales» y, más concretamente, la implicación entre el poder político y la religión en la España de su tiempo, una alianza que incidía de manera notable no solo en los objetivos de la emancipación de los territorios americanos, sino en la libertad individual de los individuos, abiertamente menoscabada por el poder absoluto.

Las palabras de Barrionuevo sobre Roscio, de manera estremecedora, no solo hacen vibrar la experiencia de aquel individuo en su momento, sino que, traspasando la historia, bien pueden ser aplicadas, con ligeras variantes, a la Venezuela contemporánea. Como nos dirá ahora Barrionuevo:

Todo le lleva a su autor a sentenciar que no hay un «gobierno más arbitrario, e infernal que el de España», pues se trata de una «monarquía absoluta, sin leyes, sin constitución, sin religión» en la que cualquier cosa «depende del capricho y albedrío de un solo individuo, por lo común, tonto, preocupado y malvado», un gobernante que además exhibe hipócritamente el respeto a las leyes pero que se lanza en manos de religiosos y devotos. Es en este momento, tal vez por la experiencia que tuvo de forma directa en su prisión en España, cuando el venezolano despliega con amplitud algunos datos sobre la gran importancia de la imprenta en la difusión de las doctrinas de ese pensamiento servil y reaccionario.

Por lo menos media docena de ensayos críticos ha dedicado Carmen Ruiz Barrionuevo a Ramos Sucre. Así, estudia, con transluciente humor, un texto (*Un sofista*, 1926) que el poeta excluyó de sus obras y que casi siempre pasa desapercibido. He querido destacarlo porque me permite añadir dos rasgos,

si no al método antes sugerido, a la marca pelúcida de la autora, cuyos efectos, también como ya he indicado, se prolongan indirectamente en el lector. El tema de Ramos Sucre es un terrible ataque a la gloria, inmensa para entonces, de Leopoldo Lugones.

Tanto o más implacable que el de Ramos Sucre, es el tono con que Barrionuevo recorre los reclamos de este hacia Lugones:

Estas convicciones se derivaban hacia otra consecuencia grave: el rechazo de la compasión, también excluida por el pensamiento nietzscheano. No es extraño que esta y las citadas ideas colmen de indignación los comentarios de Ramos Sucre y acabe acusando a Lugones de desconocer la democracia cuyo fin es «suprimir la desigualdad artificial» y alcanzar la «aristocracia individual, como término de la competencia llana y franca». Y en alianza con estas concepciones también pone en evidencia su trasnochado biologismo mecanicista al acercarlo a las envejecidas tesis de Spencer –porque Lugones entiende la vida como un mero mecanismo–, así como también se aproximaría a Darwin al aceptar la teoría de la prevalencia del más fuerte. Para Ramos Sucre además resultan fundamentales dentro de la sociedad los valores de la compasión o como él dice usando la palabra en su raíz griega: la simpatía. Por eso destaca que Lugones olvida que «la noción primitiva de la justicia nace de la simpatía», es decir, de la compasión o compadecimiento, de ahí que: «Nos sentimos amenazados al presenciar el agravio inferido a nuestro hermano». Conceptos en todos los cuales, aparte del ferviente idealismo ramosucreano, se puede captar el sentido cristiano de la vida que la teoría lugoniana había acabado por eliminar totalmente en los últimos años.

El análisis de Barrionuevo ascenderá a uno de los temas reiterados de Ramos Sucre:

En cambio, para Ramos Sucre el caballero medieval no podía entenderse sin los componentes del idealismo y de las creencias de la religión cristiana, en cuya conformación tenía gran parte la devoción a la Virgen María. Ante la mirada del lector, Lugones rebajaba esta devoción hacia el ámbito de las deidades femeninas paganas para entenderla relacionada con la veneración de la Pallas Atenea clásica. En este contexto debe entenderse el comienzo del último párrafo del texto de Un sofista: «Se encarniza puerilmente

con el cristianismo, y lo apellida barbarie nazarena, usurpando el célebre adjetivo de Enrique Heine», frase que refleja la culminación indignadísima del poeta de Cumaná. Pero, aún más, el reproche de Ramos Sucre entrañaba una doble perspectiva: por una parte le repugnaba el hecho de que el poeta argentino rechazara a la religión cristiana como uno de los fundamentos de la cultura occidental, y por otra le desesperaba su falta de originalidad literaria al elegir el adjetivo nazarena para calificar la esencia misma del cristianismo entendido como barbarie frente al civilizado mundo helénico.

Y, ya concluyendo, a partir de estos párrafos de Barrionuevo, puedo proponer los dos rasgos que, a mi entender, contribuyen al fuerte efecto anímico que su escritura deja vibrando en el ánimo del lector. En primer término, y esto pudiera parecer un deber y un lugar común para el trabajo crítico, hay que notar cómo las citas, menciones o veladas alusiones hechas por un autor (porque el método de Barrionuevo se extiende hacia todos los temas y escritores que asedia) son investigadas, comparadas y desmontadas para darles un inesperado valor cuando las frote con el texto del autor estudiado. Con esa múltiple interpretación, Barrionuevo confirma lo neto del tono académico pero también se aleja voluntaria, voluptuosamente de él. En segundo término, es notable como ella, al ubicar cronológica y estéticamente al objeto de su comentario, no omite las causas, implicaciones y posibles consecuencias que el comportamiento y los hechos históricos determinantes en el autor originarán en él. Así, la ensayista parece neutralizarse ante su tema, permitir que la obra observada y los acontecimientos que la rodean hablen por sí mismos. Cierta frialdad expositiva tiende a objetivar al perceptor (ella) y a colocarnos en un raro grado de asepsia.

Y, sin embargo, hemos dicho, las páginas de Barrionuevo nos hacen volver a ellas porque son pruebas intelectivas, pero especialmente porque han despertado una zona emotiva que no presentíamos. La ausencia de enlaces y explicaciones psíquicas para obras y autores, por paradoja en Barrionuevo, nos conduce a esos puntos sombríamente cristalinos –como hemos podido ver aquí en Lezama Lima, Roscio y Ramos Sucre– donde estallan la luz o la ambigüedad profundas de lo espiritual, de lo humano. Ella practica un método de la iluminación negativa, que salta y se desborda para someter al lector.

Durante veinticinco años –en Caracas, Salamanca y otras ciudades– he tenido el privilegio de coincidir con Carmen Ruiz Barrionuevo y, el más raro todavía, de contar con su amistad. Sé que divinidades como Hesta y Talía custodian sus pasos, aunque también es posible que sea Carmen quien, en la actualidad, las oriente. Pocas veces es posible palpar el fuego intelectual, contenido o apasionado, como crece en ella cuando defiende una situación académica o un punto de vista analítico. Por eso, aparte de haber leído y seguir leyendo su trabajo (nadie imaginaría la reticencia con que durante años ha respondido a la idea de reunir sus ensayos en libros), valoro de manera singular sus conversaciones, la manera como me ha permitido conocer a otros profesores e investigadores próximos a su sensibilidad y, desde luego, aquellos escasos correos electrónicos en que, según ella, «ha tirado del hilo» para permitirme conocer algunas imágenes de su vida.

Barrionuevo es, para mí y para muchos, creo, una encarnación de la ciudad dorada y exigente, Salamanca: centro de la escritura, la reflexión y la belleza, cuya carne rocosa se alimenta de un río dulce, cuyo esplendor baja del cielo. Sin ella, la ciudad –y su sangre, la inteligencia– estaría incompleta.

Quiero cerrar estas líneas devolviéndome con ella, con sus palabras, al origen de una personalidad, al momento y los años iniciales en que sus padres la ofrecen a la realidad y donde se forja una percepción literaria que, para mí, es deslumbrante:

En el plano más personal recuerdo el Burgos gris de la larga posguerra y, sin embargo, tan hermoso con las grandes hileras de árboles a las orillas del Arlanzón que llegaban más allá de la Cartuja de Miraflores, por donde paseábamos muy frecuentemente. Mi padre era muy sensible a la naturaleza y las estaciones del año, tan marcadas en esa zona de Castilla, con mucho frío y nieve en invierno y agradables primaveras y veranos. Y, claro, la catedral que era visible desde muy lejos y que cuando viajábamos anunciaba en lo alto la presencia de la ciudad.

Mis padres se conocieron en Jerez en la inmediata posguerra, mi madre se quedó huérfana de padre muy pronto y la familia, su madre y los dos hijos, hubieron de salir buscando alguna protección de familiares cercanos. En ese periplo que pasó de Málaga a Puente Genil y luego a Jerez se encontró con mi padre. Los dos provienen de familias sencillas sin ninguna alharaca, mi abuelo paterno era artesano zapatero, algo muy valorado entonces, y mi otro abuelo, natural de Torremolinos, que murió pronto

como consecuencia de los males que trajo de la guerra de Cuba, era conserje en la Escuela Normal de Málaga. [...] Aunque de carácter soy castellana, mi ascendencia es cien por cien andaluza. [...] He tirado del hilo y he escrito mucho, tal vez demasiado.





► Biblioteca Nacional de Grecia, Atenas, 1832

Javier Lostalé

Javier Lostalé, lector de poesía (Cuaderno Adrede 10)

Editado por José Cereijo

Fundación Gerardo Diego, Santander, 2019

277 páginas, 15.00 €



Confianza, cordialidad y bondad

Por GUILLERMO CARNERO

Pocos han hecho, en las últimas décadas, tanto por la difusión de la poesía como Javier Lostalé. En la recitación, en la que ha sido siempre y es un consumado maestro, pocas voces tan precisas, en altura, tono y timbre, para transmitir el acto de intensidad que debe ser un poema. Su nombre estará unido siempre, en ese orden de cosas, a su participación en los programas radiofónicos *El ojo crítico* y *La estación azul*, por los que recibió merecidamente, en 1995, el Premio Nacional al fomento de la lectura en los medios de comunicación. Yo diría que no sólo a la lectura, sino al disfrute de la poesía a través del placer de la transmisión oral, donde quedan realzadas la posición, la intensidad y la precisión de las palabras, el ritmo, el énfasis, el silencio y la pausa en las frases y los versos. Bien es verdad que la poesía,

cuando la anima un pensamiento complejo y de discurso no lineal, y en razón directa de su extensión y densidad, exige la lectura solitaria que da pie a la meditación y a la vuelta atrás; pero no lo es menos que, siendo síntesis de emoción y pensamiento, adquiere un significado último por arte de la voz humana, cuya diversidad y sutileza no ha logrado superar ningún instrumento musical. Todos los que escribimos hemos tenido la experiencia de encontrarnos con un lector que nos ha confesado que buscó uno o varios de nuestros libros después de haber oído alguno de sus poemas en la voz de Javier, en la de su compañero Ignacio Elguero o en la de los colaboradores de los que ambos han sabido rodearse.

Javier debe a su doble condición de poeta y de rapsoda su dominio de la palabra pro-

pia y ajena. Por su fecha de nacimiento pertenece a la generación llamada del 68 o del 70, si bien se ha dado la paradójica circunstancia de que, siendo autor de ocho libros, y aunque figuró ya en la antología *Espejo del amor y de la muerte*, publicada por Antonio Prieto en 1971, lo haya acompañado una cierta confusión en cuanto a su situación en la cartografía poética. Fenómeno frecuente, que en su caso puede deberse a dos cosas: el haber sido, en cuanto a la aparición de su primera colección, un poeta tardío, como lo fue Vicente Aleixandre; pero sobre todo a su voluntad de eclecticismo y a la adopción de un intimismo que, por su serenidad y comedimiento, ha venido a resultar intergeneracional, y que ha alcanzado su mejor expresión en su último libro, *Cielo* (Fundación José Manuel Lara, colección Vandalia, 2018). Lostalé se escribe y se describe con morosidad, se envuelve deliberadamente en una tenue nebulosa donde hay más contención emocional que irracionalidad, y cuya característica primordial es la sobriedad, la ausencia de impostación, la proximidad de una confianza sugerida en voz baja y en lenguaje trasparente y conversacional. Soledad, desaliento, amor malgastado, ingratitud, espera inútil de un advenimiento siempre postergado, olvido y renuncia, tenacidad de un árbol solitario que recorta su silueta frente a un horizonte lejano e indiferente. La suya es una palabra en la que el lector percibe, ante todo, la voluntad y la esperanza de una comunicación centrada en lo elemental y lo necesariamente compartido. Pero esa opción personal, tan hondamente asumida como una creencia fundacional, no ciega su mirada como una opción excluyente, sino que convive con la comprensión y la aceptación de lo diverso e incluso de lo opuesto, porque el sincretismo,

deber irrenunciable del crítico, es en él consecuencia natural de la tolerancia que sólo concede la sabiduría.

Los textos reunidos en esta publicación de la Fundación Gerardo Diego proceden de varios medios de comunicación, y su desigual extensión obedece a lo impuesto en cada caso por las circunstancias o el canal de transmisión elegido: presentaciones en librerías o instituciones, retransmisiones radiofónicas, publicaciones en volúmenes colectivos o en revistas como *Turia* y *Mercurio*. Javier no se ha propuesto emprender una sistemática historia de la poesía española contemporánea, sino reunir una selección de lo surgido al hilo de la novedad editorial, todo con esa múltiple dimensión de crítica, difusión e interpretación, siempre acompañada de la cordialidad y la proximidad que son sello de su personalidad. Con todo, el azar ha trazado un itinerario significativo. Y no debe olvidarse que la recopilación que nos ofrece este volumen de la Fundación Gerardo Diego ha dejado mucho inédito, por razones y restricciones editoriales.

Si hubiera que definir la aproximación de Javier Lostalé a la poesía, podría resumirse en dos palabras: confianza y bondad. Lo primero en cuanto seguridad, si identificamos el mundo literario con la Bolsa, en que cotización equivale a valor. Lo segundo porque la mirada de Javier está guiada por la cordialidad y por el deseo, que en él es un hábito, de descubrir y realzar lo que de apreciable, sea mucho o poco, hay en todo texto y en todo libro.

Si ordenamos los escritos reunidos en este volumen según una trayectoria cronológica, el primer lugar lo ocupa naturalmente Juan Ramón Jiménez, caracterizado por la contemplación de infinitud, verdad y belleza, espiritualización de lo carnal, interiori-

zación e integración de lo visible y lo invisible. Juan Ramón es presencia permanente en la obra de Lostalé, y al leer las palabras que le dedica tenemos la sensación de estar asistiendo, sin que se diga ni sea preciso decirlo, a la expresión de una poética y un proyecto propios, todo en apenas cuatro páginas densas, de lo que se deduce algo que debe tener presente el lector de este libro: la extensión dedicada en él a un escritor no es índice de su valoración relativa, sino producto del número de acontecimientos literarios y novedades editoriales que ha protagonizado. No hay mejor demostración que la ausencia en este volumen de un capítulo dedicado a otro poeta que ha contribuido decisivamente a conformar la personalidad y la escritura de Javier Lostalé: Vicente Aleixandre.

Tras Juan Ramón, algunos poetas de la generación del 27, empezando por Gerardo Diego: su lograda síntesis de tradición y vanguardia, la imbricación en su vocación y su quehacer de música y poesía, su ingente tarea de articulista, su maestría como autor de sonetos, su presencia en el momento inaugural de la vanguardia española, su relación con Vicente Huidobro, sus antologías de 1932 y 1934. Y algo que Javier encarece en Gerardo al mismo tiempo –adivinamos– que reivindica como propio: que en su obra la verdad y el anhelo de trascendencia se impongan a todo dejo de rupturismo.

Dos poetas del 27, a veces olvidados o arrinconados, en quienes Javier encuentra antes singularidad que menor rango: Larrea y Bergamín. En el primero destaca la interiorización de un profundo americanismo cultural producto del exilio; en el segundo la convivencia de obra poética y aforística, de juego, burla y seriedad. En cuanto a Bergamín hay, si he de ser sincero, algo en lo que

no puedo compartir la estampa que Javier traza, en cuanto soslaya su poco ejemplar comportamiento en el Segundo Congreso Antifascista de Valencia, 1937, y la calumniosa reprobación de André Gide que lo convirtió en un turiferario de Stalin.

En Pablo García Baena destaca la vinculación a Góngora, la convivencia de la introversión cordobesa y la expansión mediterránea malagueña, el cultivo solitario y litúrgico de la palabra suntuosa, el culto recoleto de la belleza, los muchos estratos perceptibles en una religiosidad específicamente andaluza, tanto creencia como espectáculo y metáfora de la experiencia gozosa y penitencial del amor humano. Y nuevamente, al resumir su asentimiento a la obra de Pablo, Javier nos propone una fórmula que tiene mucho de poética propia: «Sus palabras son dichas casi al oído, con el tono íntimo suficiente para que en silencio brille la respuesta [...]. Habitante de las últimas galerías de lo real, para allí, mediante el lenguaje, encender el misterio, su figura mana una quietud que no es sino remanso de muchos fuegos». El imaginario barroco de Pablo y su léxico suntuario no son así un obstáculo para quien los admite y hasta admira, aunque no los comparta.

En Luis Rosales reconoce Lostalé el alto voltaje de una mirada hondamente simbolista, los misterios de la memoria y la sabiduría cervantista; en Francisco Brines la continuidad, desde *Las brasas* a *La última costa*, de temas universales como el amor y la pérdida, la transustanciación mítica de la naturaleza, la proximidad a Gabriel Miró y Luis Cernuda; también la incursión en el dieciochismo erudito a propósito de su coetáneo Gregorio Mayans. En Jaime Gil de Biedma la voluntad de adensar una obra reiteradamente podada, la consideración

crítica y hasta irónica de la propia asunción del regeneracionismo ideológico de su generación, su síntesis de la tradición clásica, la española y la anglosajona. En Clara Janés admira Javier la singular serenidad de raigambre oriental, la ambivalente voluntad de soledad y de comunicación. Pocas definiciones se habrán dado de su quehacer más completas que la suya: «La poesía de Clara Janés tiene la fragilidad de la arena y la fuerza celeste de la palabra sagrada [...] y toca con ellas el centro de gravedad de lo innombrable». En Juan Luis Panero reconoce Javier la propia convivencia de sugerencias procedentes de la experiencia directa y de los diversos territorios de la tradición culta.

En Pedro Gimferrer destaca la densidad cultural, la intensidad amorosa, la herencia surrealista, la maestría en el uso deslumbrante de la palabra; en Jaime Siles, que la filología, la erudición y la transustanciación poética quepan en el mismo crisol. En Luis Antonio de Villena, el humanismo de un integrador de culturas, la curiosidad de un viajero a través del tiempo y el espacio, la pluralidad de saberes de un heterodoxo, la búsqueda de la belleza, la persistencia de la pérdida y el pesimismo acerca de los objetivos y los móviles del comportamiento humano, la síntesis de autobiografía y memoria cultural, y en resumen «una honda y sincera fe de vida transmitida a través de una obra mayor que

promueve la reflexión desde los sentimientos y genera una ética de la libertad».

Como mérito añadido a los muchos que exhibe esta recopilación, la atención prestada a poetas de indudable calidad como Manuel Álvarez Ortega, en su peculiar irracionalismo visionario; Jesús Hilario Tundidor, en su búsqueda de la salvación a través de la palabra, el arte y la música; Francisco Gálvez, José Infante, Rafael Pérez Estrada.

Y junto a los poetas, la mirada cordial de Javier Lostalé ha ido reconociendo la labor de editores y críticos como Juan Carlos Abril, Felipe Benítez, José Luis Bernal, Dionisio Cañas, Nigel Dennis, Francisco Javier Díez de Revenga, Mario Hernández, José Carlos Mainer, Juan Antonio Masoliver, Gabriele Morelli, Julio Neira, Pedro J. de la Peña, Manuel Rico, Antonio Rivero Taravillo, Francisco Ruiz Noguera, Andrés Trapiello; y la tarea de editoriales como Calambur, Devenir, la Fundación Santander Central Hispano, la Fundación José Manuel Lara, Huerga y Fierro, Olifante, Pretextos, Renacimiento, Turner, Tusquets, Visor.

El lector de este *Cuaderno* encontrará tanto un itinerario a través de la poesía española contemporánea, como las claves de su recepción por uno de sus mejores conocedores y más asiduos frequentadores e intérpretes.

Jorge Brioso

El privilegio de pensar: filosofía y poesía en las dos orillas del Atlántico

Casa Vacía, Richmond (Virginia), 2020

270 páginas, 14.60 €



Pensar aún nuestro tiempo

Por JOSÉ LASAGA

Si el lector repara en el título completo del libro, advertirá que el subtítulo no aclara la parte primera y principal del título. Y es que esta es el nombre de un motivo filosófico –no el único, pero sí el de más mordiente de los que aquí se examinan–, mientras que la segunda es meramente descriptiva y alude al conjunto del libro: una serie de ensayos escritos y pensados a ambas orillas de la mar oceánica sobre escritores y filósofos de uno y otro lado.

Estamos ante un libro ambicioso y complejo, cosa fácil de advertir solo con reparar en que, desde que Platón expulsó a los poetas de la ciudad, sus relaciones no han mejorado mucho, aun cuando María Zambrano –muy presente en este libro, especialmente en su capítulo dos– encauzara su pensamiento hacia la búsqueda de una razón poé-

tica. Pero me apresuro a señalar que este no es el tema central del libro. Poesía es para su autor otra forma de pensar, distinta de la propia de la filosofía, pero no necesariamente opuesta. Tenemos un ejemplo de ello en la segunda parte, titulada «Las paradojas de la tradición», formada por dos ensayos: uno dedicado a trazar un inesperado y perspicaz contrapunto entre las ideas de tradición y memoria en Walter Benjamin y Antonio Machado y otro en el que se examinan las formas de entender la tradición literaria que surgen de las paradójicas maneras en que el poeta cubano Casal fue leído por sus herederos naturales, con especial incidencia en la lectura de Lezama Lima –sobre la que luego volveremos–, cuya idea de tradición literaria se confronta con la posición de Foucault y su teoría de los archivos.

La primera parte, titulada «Vidas filosóficas», examina especulativamente ese mismo concepto buscando en él los contrastes entre el pensamiento antiguo y el moderno, tomando como punto de partida el más indiscutible: las razones por las que la vida de Sócrates es el escenario en que la filosofía surgió, urgida por las preguntas ¿qué es una vida justa? y ¿por qué la vida del filósofo, a diferencia de la de otros miembros de la polis, no puede «ser vividera» si renuncia a buscar las respuestas? Y es que, en el fondo, los filósofos –al menos los que interesan a Brioso– han terminado centrando sus búsquedas en el arte de vivir.

La filosofía ha tenido siempre algo de ejercicio espiritual, de relato de conversión al que debe seguir una transformación efectiva que convierta la propia existencia en una especie de receptáculo para el conocimiento verdadero. Su ideal de vida filosófica no apunta ya al ideal inspirado en el mejor Romanticismo de la vida única y excelsa del artista inspirado, sino a un concepto abierto de vida desde el que sea posible reanudar el diálogo entre lo bello, lo bueno, lo justo y lo verdadero (p. 48). Este es el sentido del ideal que dice perseguir Brioso, que se reivindica heredero de la tradición de los filósofos de la vida, con especial insistencia en una brillante tradición española muy siglo xx: Unamuno, Ortega, Zambrano, etcétera.

Si el primer capítulo del libro se centra, como acabamos de ver, en el modelo de vida filosófica –la de Sócrates–, el segundo examina la relación entre ciertos géneros que sirven a la filosofía entendida como cuidado y reflexión de la vida y Antígona, el otro modelo de un pensar que, como el de Sócrates, coincide en oponerse a las convenciones y usos vigentes en la ciudad, no importa cuán alto sea el precio a pagar: Sócrates se opo-

ne, como es sabido, al discurso acomodaticio que da por bueno los ídolos del foro; Antígona a la ley de la ciudad que ignora leyes más originarias y veraces. Ambos enfrentan un destino funesto –trágico en el caso de Antígona– y ambos entran en conflicto con el *nomos* político.

La guía para el examen de la figura de Antígona es María Zambrano. Se analizan, en primer lugar, algunas de las formas específicas de su pensar: la confesión y el delirio. Tomando como referencia las múltiples apariciones de Antígona en su obra –y hasta en la vida de la filósofa malagueña–, Brioso se interroga sobre la posibilidad de dar un *nomos* al pensamiento partiendo de la insuficiencia del *nomos* convencional de los Estados, entendiendo por tales los que fundan su ley escrita sobre la demarcación territorial que deja fuera y sin amparo a todos aquellos no acogidos a la identidad ciudadana. Antígona hace valer los derechos de la ley no escrita y sitúa en el centro de la reflexión el motivo del exilio, tan caro a Zambrano desde su experiencia como española que sufrió una guerra civil y al autor del ensayo, cubano exiliado, ex «ciudadano» de un Estado totalitario. Aunque hay que añadir que el estilo sobrio y distanciado del profesor Brioso no permite al lector sospechar siquiera esa circunstancia de su vida filosófica.

Ese otro *nomos* que se busca desde la ejemplaridad de la vida filosófica de Antígona-Zambrano se articula sobre las ideas de la piedad entendida como «saber tratar con lo otro» y la veneración por el origen. Ese ideal no puede seguir siendo el de la normatividad vinculada a un territorio delimitado por una frontera. Así como la ontología deja fuera con sus definiciones de «lo que es» muchas formas de existencia que

no encajan en la norma, el *nomos* justo deja fuera a muchas almas. Brioso se aventura a poner nombre a este *nomos* sin territorio y habla de un «ideal de lo inconmensurable». Y aclara: «Lo inconmensurable vive de los íferos –(término técnico del lenguaje de Zambrano que no es posible aclarar aquí del todo. Digamos que remite a la pasividad afectiva del yo)– sobre los que se sostiene toda la ciudad y en lo ilimitado que lo rodea» (p. 92). Creo que el ideal de inconmensurabilidad encierra una cierta oscuridad que, estoy seguro, será aclarado en ulteriores entregas del autor.

En «Reinventar el siglo XIX: contrapunto entre Antonio Machado y Walter Benjamin» se confrontan las ideas de memoria, recuerdo, tradición y modernidad en los autores mencionados. Aparentemente nada tienen en común, excepto haber muerto en el exilio y en lugares cercanos, frente al mismo mar. El texto se propone poner en claro cómo es posible destruir una tradición fallida, la historia, la política, la estética y la ética de un siglo XIX lleno de falsedad y autosatisfacción –acunado por la canción del progreso, camino del desastre que asoló Europa en el siglo XX–, y del que ambos fueron víctimas, para sustituirlas por otra lectura distinta del pasado que recupere de alguna forma lo porvenir. Ambos autores emplean el filo de su lucidez y su ironía contra la ciencia histórica del siglo XIX, que vivió el espejismo de creer que era posible construir el pasado de una vez para siempre, y ambos son deudores del primer golpe de gracia que recibió, aún en su siglo, la historia académica desde la *Segunda intempestiva* de Friedrich Nietzsche, que se oponía a lo que Machado llamó «un pasado irreparable». Frente a aquel, el poeta castellano inventa el pasado apócrifo, materia de infinita plasticidad, gracias a la que este

vive en una conciencia, remitido así al presente. «En constante función del porvenir», dice Mairena, el más importante de los heterónimos de Machado. Ese pasado es el auténtico y no las momias de la historia oficial.

Benjamin coincide con el poeta español en que solo liberando el pasado de la Historia, de la tradición, podrá servir a la edificación justa del futuro. El famoso e inacabado *Libro de los pasajes* se centra en el objetivo de construir una «verdadera historia material de la cultura», capaz de evitar su coagulación en fetiches y mercancías. He de dejar de lado la descripción de cómo ve Brioso el procedimiento por el que cada autor alcanza su meta. Baste decir que ambos se mueven con bastante soltura en las tradiciones apócrifas que inventan a la medida de sus necesidades, más allá del aura del arte clásico, sin postular una analogía en la que ya no es posible creer, desplazada de la naturaleza a la temporalidad histórica. El arte en la época de su «reproducibilidad técnica», al que Benjamin prestó tanta atención y del que esperó potencialidades emancipadoras, se compadece muy bien, según Brioso, con la «esencial heterogeneidad del ser», para decirlo con una expresión cara a Machado.

La pregunta por la tradición, constatado el fracaso de la modernidad a la hora de descubrir una forma de encaje con sus ideales y autoexigencias críticas, recibe una vuelta de tuerca en «Leer lo que nunca fue escrito: Casal, Lezama y la tradición». Para señalar la continuidad de este trabajo con el anterior, baste indicar que la frase de la primera parte del título es de Benjamin. Define al historiador que es capaz de «salvar la posibilidad del pasado».

Brioso examina otros enfoques sobre el problema de la tradición después de los vistos en el capítulo anterior –como la «intrahis-

toria» unamuniana o la propuesta de Borges de que la obra de arte genuina modifica la tradición— para entrar a fondo en un enfoque de su tema ajeno a la cultura europea. ¿Cómo pensar una tradición para las letras cubanas o latinoamericanas en general? Responde con el examen de la obra de Lezama Lima sobre Casal, un poeta cubano de finales del xix, donde se acuña un modelo de tradición pensado desde la «salvación» de las anomalías, capaz de construir un nuevo sentido desde el «accidente», término que hay que tomar en el sentido que le confiere la metafísica aristotélica: lo no esencial por sometido al cambio y al olvido. Así, Brioso hace el elogio de una tradición afincada en preferir la huella a la influencia o atender al «misterio del eco».

Finalmente, el autor ordena todos estos elementos —y algunos más no mencionados— en torno a la propuesta de un nuevo mecanismo de transmisión intergeneracional basado en el contagio antes que en la influencia, contagio siempre preocupado por la posibilidad del fracaso y de la frustración. Es el fracaso lo que despeja el camino para los que llegan: «Se escribe porque los otros han fracasado» (p. 204). Esto puede sonar aporético, pero Brioso está pensado en una ontología benjaminiana —esto es, dialéctica—, donde el fracaso-negación es condición *sine qua non* de la verdad y el acierto, como la catástrofe lo es del progreso. Se trata, claro está, de «progresos» parciales y sometidos a revisión por las nuevas generaciones, todo lo contrario de lo que se propuso aquel siglo xix europeo que quiso coagular la sangre de la Historia.

La tercera y última parte se titula «La literatura y el pensamiento» y consta de un único ensayo de título también largo y misterioso: «La estética en el tranvía y la ética del camión. Algunas reflexiones literario-

filosóficas sobre el privilegio del pensar». Esta segunda frase promete respuesta a la pregunta que unifica el libro: ¿Es el pensar un privilegio? La primera frase, que le sirve como inspiración y lanzadera, expone dos meditaciones-monólogos —que encierran sendas formas de entender el pensar— tenidas en medios de transporte: la primera, en un tranvía madrileño, a principios del siglo xx por José Ortega y Gasset, «Estética en el tranvía», y la segunda, en un autobús urbano de Ciudad de México a mediados del mismo siglo, por José Gaos (todavía hoy recomendable para quien quiera tener una experiencia límite, no sé si también filosófica), al que, por razones que el lector habrá de descubrir, Brioso da una dimensión ética que el monólogo de suyo no tiene, tratándose, como se trata, del esfuerzo que el fatigado profesor tiene que hacer para preparar su siguiente lección que versará sobre Kant, al que intenta leer en el atestado «camión»... en alemán. Ese monólogo, que recuerda la técnica literaria que Joyce inventara en su *Ulises*, es justamente la metáfora final de una vida filosófica, la de Gaos, que «confiesa» la entraña de su profesión, que es justamente la de filósofo o, como él mismo prefiere, la de profesor de filosofía. El volumen del que Brioso toma el pasaje es *Confesiones profesionales* (1958) y apareció en forma de libro después de haber sido un curso que el exiliado español dictó a sus estudiantes de filosofía en 1953.

Entre los apartados dedicados a comentar ambos viajes y sus respectivos significados para la situación de pensar entre gente, hay dos amplias disquisiciones: la primera sobre la relación del hombre moderno, el hombre que habita las grandes ciudades, con la soledad y la segunda para interrogar por la exterioridad del pensar, eso que antes se llama-

ba inspiración, pero que ahora, expulsadas las musas de nuestro horizonte, no es posible nombrar y menos reclamar. Pero Valéry y su *Monsieur Teste* le ayudan en esa reflexión sobre la exterioridad del pensar, excursión que Brioso nombra con la expresión de aventurarse allá donde no crecen las ideas.

Del viaje de Ortega extrae nuestro autor que pensar significa ensimismarse, por tanto, escapar de la alteración en que la ciudad y sus multitudes nos colocan. La experiencia de Ortega le lleva a reivindicar un espacio de aislamiento y soledad como condición para poder pensar. Por el contrario, la experiencia de Gaos es más abierta y ambigua. Inmerso en una escena que podría pertenecer a una película mexicana de Buñuel –hasta el punto de parecer, solo parecer, que piensa *con* la multitud que le rodea–, aun con el traqueteo del camión, acierta a leer el alemán de la *Crítica* kantiana. No creo que sea este, al menos en la experiencia de Gaos, su lugar para pensar; viene de una de sus clases y va hacia otra y, en sus clases, donde se piensa en voz alta, hay silencio. Pero Brioso se sirve de la escena porque presenta una posibilidad distinta de pensar, posibilidad que comunica con otro viaje: el del joven obrero del poema de Pasolini que sirve de *motto* al final del texto, «Coda a dos voces. El privilegio de pensar». El obrero italiano es capaz de pensar en cualquier parte, sí, en un tren atestado que atraviesa los arrabales de Roma, pero necesita un mínimo de holgura vital. Si la circunstancia económica le oprime ni la mejor disposición le permitirá pensar: en las sociedades democráticas el pensar ha dejado de ser un privilegio, constata nuestro autor; claro, siempre que «encontremos el tiempo para hacerlo».

La pregunta no queda flotando en el aire del vagón porque Brioso la formula: ¿Po-

dría liberarse, como soñó la filosofía, el pensamiento del grillete de la necesidad? Actuar bajo la presión del tiempo es «la forma de la temporalidad del esclavo» (Blumenberg), en Grecia, hay que aclarar. Y ¿el sueño de la liberación? Brioso lo examina al final mediante un rápido análisis de la obra del poeta cubano Antonio José Ponte. El tiempo que nunca encontrará el poeta en la Ciudad del Capital, te lo regala el Estado totalitario. Merece la pena leer con detenimiento la larga cita en que se detallan las condiciones del generoso contrato que ofrece el Estado al poeta. Me atrevo a citar las últimas palabras del comentario de Brioso: «El Estado que nos da todo el tiempo para pensar nos puede arrebatar también todo el tiempo, el de pensar y el de vivir».

Tengo la impresión de que la pregunta sobre si pensar es un privilegio amenazado en tiempos democráticos no es contestada. Acaso la alteridad, que obliga a estar pendiente del otro, en condiciones de igualdad, y el ruido y los cuerpos en movimiento en torno al nuestro, y la soledad; presumo que todo ello pueda constituir una amenaza. Pero sospecho un punto de confusión en la definición de democracia, que toma de Javier Gomá, como «civilización igualitaria sobre bases finitas». ¿Qué añade «finitud» a la obviedad de que la democracia, tal y como se entiende en los últimos treinta años –casualmente desde la caída del Muro de Berlín–, aspira a entronizar el reino de la igualdad? La finitud –¿y por qué este término abstracto en vez de mortal o contingente?– es nuestra condición ontológica: verdad tan evidente como inaceptable, en general, para minorías y masas, que se han defendido de ella inventando culturas y religiones. Lo que me parece incuestionable es que la democracia es la criatura de la Historia y de la crítica a la teología. No es ca-

sual que el primer derecho que se arrancó al absolutismo fue el de la libertad de culto. ¿Acaso ahora, que habitamos en una especie de presente indefinido que finge eficazmente una inmortalidad de baratillo, es diferente? En el momento de la historia de la filosofía en que mayor reconocimiento se le otorgó a nuestra condición de seres finitos, gracias a Heidegger y su *dasein*, pensado como «ser para la muerte», el mismo pensador concibió un *nosotros* no precisamente democrático. Es la conciencia de nuestra finitud la que nos convierte en filósofos –no necesariamente en sentido profesional– y la que nos puede hacer solidarios con el resto de los mortales que viajan con nosotros en este segmento de la historia, pero se trata de una vivencia personal, íntima, aunque pueda ser compartida. Por eso no veo cómo se puede anclar una política democrática en esa conciencia ni qué contenidos igualitarios pueden seguirse del dato incuestionable de nuestra contingencia. ¿Acaso Hobbes no conectó nuestra contingencia con una radical soledad llena de agresividad hacia el prójimo por el simple hecho de querer lo mismo que yo quiero?

El libro se interroga sobre el futuro de la modernidad en el momento histórico en

que la posmodernidad, cuyas promesas de diseminación de sentido han mostrado que nada hay detrás, parece estar ya exhausta. Arrancó ironizando sobre las teorías que preconizan el fin de la teoría. Después, en diversos pasajes, levantó acta de la fatiga de materiales que exhiben las filosofías de la sospecha. Pero hemos visto que no se confina en el lamento o la protesta. Sorprende del libro su vocación constructora, su ambición, formulada al principio: toda filosofía que merezca su nombre construye un ideal. Tomado al pie de la letra el edificante propósito, tendríamos que situar al autor en el ámbito de una modernidad ilustrada aún, pero no es el caso porque inmediatamente matiza: el filósofo tendrá que atender no solo a pensar el ideal sino a examinar los ídolos, es decir, los falsos ideales, que todo ideal arrastra. Así ha sido en la historia de la filosofía, cuyo mayor fracaso fue causado siempre por imaginar sus ideales sin la contrapartida de la sombra de sus *ídola*. Este ambicioso programa queda, sin embargo, fuera del libro, convertido en promesa de una futura entrega: *Ideales e ídolos. Una respuesta nueva a la pregunta de siempre: ¿qué es filosofía?* Lo esperamos no sin cierta inquietud.

Fernando Aramburu

Utilidad de las desgracias y otros textos

Tusquets, Barcelona, 2020

348 páginas, 19.90 €



Entre la mirada y la memoria

Por ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ

En el escenario de las letras españolas combinar los quehaceres del creador –del novelista, en concreto– con el periodismo (político, social, cultural, literario, etcétera) fue constante en la época del gran realismo decimonónico: Juan Valera, Pérez Galdós y, sobre todo, Leopoldo Alas y Pardo Bazán ofrecen un ejemplo seguro. Es más, en el caso del novelista más importante, indiscutiblemente Galdós, sus aprendizajes pasaron por un prolijo y denso camino como articulista en un buen número de publicaciones. Entre algunos de los novelistas del modernismo (Unamuno, Azorín o Pérez de Ayala), su obra periodística es muy abundante. En el caso de Unamuno contiene a menudo las semillas de sus ensayos, novelas, obras teatrales e, incluso, poéticas.

En tiempos más cercanos, la novela y otros géneros narrativos de Álvaro Cunqueiro, Torrente Ballester, Camilo José Cela o Miguel Delibes va acompañada de un periodismo continuado, que no se puede soslayar para entender sus creaciones narrativas estrictas. Y, ya en la contemporaneidad, en los tiempos actuales, los quehaceres novelísticos de Javier Marías, Antonio Muñoz Molina, Arturo Pérez Reverte, Juan José Millás, Manuel Vicent, Almudena Grandes, Rosa Montero, Javier Cercas o Marta Sanz (olvido, con seguridad, algún nombre) van abrazados a sus labores en diferentes periódicos y revistas. *Utilidad de las desgracias y otros textos* se suma a la amplia bibliografía que como narrador y novelista acredita Fernando Aramburu.

En el prólogo a *Utilidad de las desgracias* califica los textos de artículos, cuya natu-

raleza es la de una literatura que se genera desde la prensa escrita: «El artículo es la forma genuina de dicha expresión literaria, un texto que condensa en un espacio breve de escritura pensamientos, juicios, recuerdos, semblanzas, refutaciones, comentarios, etcétera, en torno a asuntos de aliento colectivo; por tanto, no ceñidos en exclusiva a la experiencia íntima de quien los redacta». En efecto, el abanico que componen las piezas seleccionadas es a la vez –lo digo con la terminología de Camilo José Cela– una glosa del mundo en torno y una velada y fragmentaria autobiografía (aspecto muy frecuente), concordante en algunos temas y motivos con las extraordinarias evocaciones de un libro magistral, *Las letras entornadas* (2015), y, con una melodía de cadencia diferente, con los bellísimos textos que se agrupan en *Autorretrato sin mí* (2018): «Habitó desde que nací con un hombre llamado Fernando Aramburu».

Mediante el prólogo conocemos la ordenación temática –en siete capítulos– de la que ha sido objeto la colaboración que Aramburu mantuvo con el diario *El Mundo*, bajo el rotulo de «Entre coche y andén», los domingos desde mediados de 2017 y durante ochenta y una semanas. La presente recopilación deja fuera tan solo tres artículos, después de operada una mínima selección de los textos (una pena que no conste la fecha de su publicación), llevada a cabo por su editor, Juan Cerezo, que es quien le propuso a Aramburu el título del volumen, que procede del marbete de un artículo agavillado en el punto final del último capítulo: «Extraer algunas certezas».

Ubicado en el capítulo cuarto, «Entregarse a un oficio», el artículo «El escritor y su yo» define en gran medida la naturaleza de los textos de este espléndido cajón de sas-

tre. Sostiene Aramburu que el escritor no puede perderse de vista cuando ejerce su oficio, no puede escribir aislándose de sus condicionamientos personales. Asimismo, el lector tampoco está libre de su identidad cuando lee un libro: «No hay mirada que no esté rigurosamente determinada por la experiencia, los conocimientos, los gustos, las preferencias o las convicciones del mirón. En una palabra, no hay mirada objetiva». Partiendo de este presupuesto, la lectura de estos textos para un conocedor de la amplia obra de Aramburu es especialmente placentera y a la vez inquisitiva.

El primer capítulo, «Recordar una vida», es exactamente lo que reza el título, sabedor Aramburu de que el recuerdo (Valle-Inclán *dixit*) depura todas las imágenes, que son las de la infancia –«Mi infancia son principalmente brazos ortigados y piernas arañadas»–, la adolescencia y las de su llegada a Zaragoza, a finales del verano de 1979, para completar sus estudios de Filología Hispánica. Naturalmente esa depuración se lleva a término desde la atalaya del presente del escritor, quien, en algunas ocasiones, nos divierte con apuestas lúcidas, brillantes: «No se resiste uno a decir la ristra rítmica de versos de *El canto del cosaco* remedando los ademanes de un rapero de nuestros días. Espronceda es un *crack*. Lo tiene todo para llenar un disco entero de The Notorious B.I.G., de Rakim o de Eminem».

«No olvidar el dolor de los demás» es el título del segundo capítulo, que agrupa nueve artículos vertebrados alrededor de la temática que han generado dos obras maestras de la narrativa española de comienzos del siglo XXI: los cuentos de *Los peces de la amargura* (2006) y la excepcional novela *Patria* (2016). «El olivo y el roble» es un

artículo ejemplar que cuenta el homenaje –15 de septiembre de 2018– al policía nacional Antonio Cedillo Toscano, asesinado junto a sus compañeros en las proximidades de Rentería treinta y seis años antes; homenaje que Aramburu observa como «una sencilla celebración de la concordia».

El artículo «María Teresa Castells y el humo de los libros» está íntimamente relacionado con el capítulo cuarto de *Las letras entornadas*, en el que Aramburu le cuenta a ese hombre viejo, solitario y casi ciego en una de sus habituales reuniones de los jueves en torno a un buen vino y una buena literatura, lo siguiente:

Conté que la librería Lagún fue abierta por María Teresa Castells e Ignacio Latierra el año 1968 en un pequeño local de la parte vieja donostiarra. Durante la dictadura de Franco, la librería sufrió diversos ataques de grupos afines al régimen; a partir de los ochenta, el mismo propósito destructivo fue asumido por simpatizantes de la izquierda independentista [...]. Los independentistas superaron en saña y constancia a los fascistas; también en el alcance de los destrozos. Llegaron a hacer una pira con libros. Por último, en el año 2000, un comando de ETA trató de asesinar a José Ramón Recalde, esposo de María Teresa Castells, disparándole de cerca a la cara. Lagún cerró.

En el artículo se proyecta más diáfananamente la protesta ante el silencio que las autoridades respaldan «para no suscitar el recuerdo incómodo, el recuerdo acusador». Aramburu está convencido de que tanto el silencio como el relato de ETA no se sostienen: «No estaría demás desmentirlo y, en consecuencia, derrotarlo», propuesta de la que trata otro artículo de este capítulo, «Guerra Garrido: un resistente», que mere-

ce una lectura minuciosa y una reivindicación de la labor humana y de los trabajos literarios del novelista madrileño.

Los quince artículos que componen el tercer capítulo, «Disfrutar el presente», son un buen ejemplo de la inquietud y la penetración de la mirada del escritor mientras viaja y deambula por diversas ciudades: Madrid, Hannover, Palermo, Buenos Aires o Berlín. Las crónicas, apenas bosquejadas, están cercanas al quehacer de Rafael Chirbes en un libro de memoria perdurable, *El viajero sedentario* (2004). Sugiero al lector que se detenga en dos artículos: «Crónica palermitana» y «Cementerio cinco estrellas», cuyo final es un prodigio de concisa observación.

El cuarto capítulo es, como ya he advertido, donde se agavillan los artículos que atienden al oficio del escritor, al estatuto del lector y al público, junto con el circuito actual de las obras literarias, con su promoción en ferias, salones y demás festejos del libro. Quiero llamar la atención sobre las certeras reflexiones, carentes de componentes anfibios, que Aramburu ofrece en el artículo «La baza del lector», y que convergen en poner sobre el tapete la lectura no como un acto exclusivamente de desciframiento, sino que es y suscita «una experiencia subjetiva a partir de un conjunto de estímulos». En realidad, en este capítulo las notas atinadas e inteligentes acerca de la creación y de la lectura reafirman una idea del profesor norteamericano Eric D. Hirsch, quien, frente al babelismo crítico de los años sesenta y setenta del siglo pasado, escribió en *The Aims of Interpretation* (University of Chicago Press, 1978) que las palabras de un texto literario no «encierran» el sentido comunicable: las palabras instituyen un proceso espiritual que, a partir de ellas, supera fi-

nalmente el medio lingüístico. Ese «proceso espiritual» esta siempre activo en los lectores.

«Apasionarte con la lectura» es el quinto capítulo del libro. En el primer artículo, «Una vida en libros», leemos que el autor «de vez en cuando emprende paseos por su biblioteca». Precisamente los artículos que siguen son seguramente fruto de alguno de esos paseos. Me detengo unos instantes en algunos libros del paseo. Aramburu resume su lectura de *Nada* de Carmen Laforet, novela –«novela memorable», escribe– que le continúa despertando emociones que el lector conspicuo del escritor donostiarra armoniza con la lectura que de *La plaza del Diamante* (1962), de Mercè Rodoreda, se hace en el apartado «Revelaciones íntimas» de *Las letras entornadas*. Ambas novelas han envejecido estupendamente. Como no ha envejecido Galdós, «un novelista de rango superior más vigente hoy día que sus detractores». Otras pausas en el paseo convocan a Rafael Chirbes, a Ramiro Piniella –cuya obra celebraba en el apartado «Perseverancia» de *Las letras entornadas*– y a Gonzalo Hidalgo Bayal, quien, desde el punto de vista del que firma esta reseña, es uno de los grandes narradores de comienzos del siglo *xxi*, aunque su soberbia *nouvelle Campo de amapolas blancas* es de 1997. Y a Miguel de Unamuno, pues al visitar *San Manuel Bueno, mártir* expone la verdadera lección de la *nouvelle*: «La especie humana carece de madurez para afrontar por sí sola su condición perecedera».

El capítulo sexto agrupa artículos bajo el marbete de «Crear en la educación». Aramburu circula por este territorio con sobrada experiencia y a menudo echa mano de la memoria de su propia formación. Frente a los tonos apocalípticos que alimentan con fre-

cuencia las reflexiones sobre el papel de las humanidades en la educación europea, Aramburu cree que pese a los asombrosos y rápidos avances tecnológicos, los sistemas educativos siguen «haciéndole un hueco a las humanidades». En el artículo «El maestro crucial», que cierra el capítulo, partiendo del libro de Nuccio Ordine *Clásicos para la vida: una pequeña biblioteca ideal* (2017), donde el profesor de la Universidad de Calabria argumenta contra la educación utilitarista –pensada para cubrir las necesidades del mercado laboral y en menoscabo del cultivo del gusto, la sensibilidad, las habilidades estéticas y la formación ciudadana–, Aramburu sostiene la «fortuna impagable [de] haberse formado con profesores que, como señala Nuccio Ordine en su libro, viven “con pasión y con verdadero interés la disciplina que imparten”».

Me viene a la memoria el maestro crucial que fue Francisco Giner de los Ríos para tantos españoles sobresalientes en sus disciplinas y para tantos creadores: Galdós, Clarín, Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez. Por cierto, un texto canónico para reprender el uso y el abuso del utilitarismo en la educación universitaria es el sobrecolector discurso con el que el catedrático de Derecho Leopoldo Alas abrió el curso en la Universidad de Oviedo en el otoño de 1891.

Cierra el libro el capítulo «Extraer algunas certezas», donde los textos acogen, pese a estar presentes los ruidos de una época, una latencia que apunta al *carpe diem*, al soborno del tiempo traicionero –lo tomo de Claudio Rodríguez– y a la vejez: «Vamos a la mar, que es el morir, donde no ha perdurar nada, absolutamente nada, de lo que somos». Con Jorge Manrique al fondo, la desembocadura de estos artículos semanales me recuerda algunos pasajes

del reciente libro de Aramburu que nació de las colaboraciones con el periódico *El Correo*, en su suplemento *Territorios de la cultura*: cuarenta poemas que el novelista vasco glosa desde sus experiencias vitales. Se trata del libro *Vetas profundas* (2019), del que cito un fragmento del capítulo dedicado al poema de Jaime Gil de Biedma, «No volveré a ser joven»: «Que uno envejezca y muera está en la naturaleza de la vida misma, lo que en modo alguno priva a na-

die de dotar a la suya de otros argumentos que no sean los estrictamente previstos por la condición perecedera del ser; por ejemplo, poner en palabras profundas, de calidad estética superior, su desazón, su pena, sus sinsabores».

Ambos libros, el que he reseñado y el que acabo de recordar (también *Las letras encendidas*) nos ofrecen la mirada y la memoria de un extraordinario escritor en su madurez.

Hugo Abbati

Paisajes desde el asilo

EDA, Málaga, 2020

399 páginas, 16.90 €



Literatura de verdad en tiempos de mentira

Por JOSÉ MARÍA HERRERA

Entre los años 2010 y 2015, Hugo Abbati publicó tres novelas (*Correspondencias*, *En el campo* y *Dos conversan*). Ninguna tuvo la menor repercusión ni le proporcionó eso que ahora llamamos con pedantería televisiva «visibilidad». En un momento en el que las nociones de «visibilidad» y «mediocridad» se han vuelto poco menos que sinónimas, sería ridículo apresurarse a extraer conclusiones de ello. ¿Quién puede confiar actualmente en el reconocimiento público? El propio Abbati se burla de ello en sus textos, consciente de que los autores de verdad, aquellos que brillan con luz propia, no precisan ser iluminados por nadie.

¿Fue Abbati un escritor de verdad? A mí no me cabe ninguna duda. El lector que no conozca su obra únicamente necesita para comprobarlo echar un vistazo a su último li-

bro, *Paisajes desde el asilo*, la primera de cuatro novelas póstumas que la editorial EDA tiene el propósito de publicar. Si es un lector avezado, advertirá inmediatamente que el autor no es un fabricante de libros ni uno de esos literatos complacientes que trata al público como a un chiquillo malcriado al que hay que entretener al precio que sea, porque el público, ya saben, siempre tiene la razón. A pesar de la cristalina claridad con que se expresa, su escritura produce desde el primer momento una sensación extraña, a medio camino entre el desconcierto y la fascinación –dos sensaciones que suele acompañar a lo original e inclasificable–, pues, a la vez que cuenta una historia, da la impresión de jugar con el lenguaje, de burlarse de él y de su poder para decir lo que debe ser dicho. Un juego como este es

cualquier cosa menos corriente, máxime si se tiene en cuenta que Abbati jamás renunció a llevar la palabra hasta donde alcance; más bien todo lo contrario, logra gracias a la burlona desconfianza con que utiliza el lenguaje practicar una suerte de realismo autodeformante con el que muestra pliegues de realidad a los que nunca antes había dado la luz.

Ser original suele acarrear problemas. Personas que discrepan en todo coinciden a la hora de rechazar las obras realmente originales. Esto no es cosa de ahora ni tiene nada que ver con el «oscurantismo de la visibilidad»; pasó siempre. Alejarse de la senda trillada nunca fue buena idea a la hora de hacer carrera. Cuando un autor codicia el aplauso del público su primera obligación es conseguir que este no se sienta ajeno a lo que lee y esto es algo que rara vez se logra sin confirmarlo de algún modo en sus gustos e ideas. ¿Qué posibilidades de ser publicados tendrían hoy Joyce o Beckett? Pocas. El público prefiere una literatura de acciones pulidas y sabiamente delimitadas que refleje la realidad común, que no nos complique la vida y, en vez de mostrarnos la riqueza del mundo, lo simplifique hasta hacerlo coincidir con las ideas preconcebidas con que nos apañamos diariamente: una literatura amena que persevere en el camino trazado por los grandes maestros del *xix*, con su fe en que nuestra experiencia cotidiana del mundo es el reflejo de la realidad. Todo eso está muy bien, especialmente si uno se dedica a la compraventa de libros, pero hay que saber que aquella fe en la realidad compartida fue erosionada a principios de la centuria pasada por la ciencia, la filosofía y las artes, incluida la literatura, y que nadie ha podido hasta ahora revivirla. Que la literatura, debido a la presión del mercado, se

haya visto obligada a regresar al realismo de antaño no es una prueba en contra y tampoco, me temo, una buena señal. Aunque se admite que la novela actual no sería la misma sin los autores que la sacaron del realismo, se desconfía de cualquiera que siga sus pasos. Hugo Abbati es uno de ellos. La intención de sus novelas no es contar historias más o menos convencionales que se desarrollan en el escenario de la realidad cotidiana —una realidad que frecuentemente desdeña acusándola de no estar a la altura de los intereses espirituales de los hombres que forjan su destino en ella—, sino crear realidades textuales, mundos autosustentables donde la vida del espíritu no encuentra obstáculos fuera de sí misma. Y no se trata simplemente de crear mundos ficticios. Si vivimos en un universo imperfecto y delirante, más próximo a las figuraciones de Kafka que al orbe aristotélico: ¿por qué seguir escribiendo llenos de confianza en el orden universal igual que nuestros antepasados?

Abbati no veía la realidad como algo sólido y consistente, sino más bien como una cantera de la que extraemos cuanto necesitamos para construir los mundos ficticios a los que, presuntuosamente, llamamos realidad. Ser una cantera significa que todo puede convertirse en material para la vida y, naturalmente, también para la creación literaria. La idea de que el autor debe supeditarse a la realidad ya producida históricamente por la sociedad a la que pertenece no tiene otro fundamento que la costumbre. Y no es que en su fuero interno quiera vengarse de la realidad, como dijo en cierta ocasión Flaubert; su propósito es demostrar que la ficción está capacitada para generar un orden amoroso y no meramente eficiente a la manera de la naturaleza sujeta a los azares de la evolución. La literatura, y

esto no significa solo poesía y novela, tiene ese poder que la convierte, a su juicio, en la más noble tarea humana. ¿Qué puede haber más elevado que producir sentido? Así lo vemos en su última novela, una historia aparentemente disparatada en la que, a diferencia del mundo, la ternura se impone a la lógica y la compasión, eso que nos hace partícipes del sufrimiento ajeno, se transforma en amor, o sea, en aceptación de lo que los otros son.

Paisajes desde el asilo transcurre en una residencia de ancianos. La institución que Abbati describe no tiene nada que ver con el modelo televisivo de residencia, ridiculizado trágicamente por la reciente epidemia: establecimientos en los que ancianos entusiastas combaten la vejez estimulados por animadores hiperactivos que los ayudan a descubrir la felicidad de hallarse en el mejor momento de su decadencia. Aquí se trata de viejos de verdad, gente que no ve claro donde antes veía y cuya memoria se tambalea porque se olvidan de lo inmediato o porque lo que recuerdan ya no tiene ninguna utilidad en sus vidas. Los habitantes del asilo han llegado a esa fase de la existencia en que ya no cabe engañarse respecto de su fragilidad, nuestra fragilidad. Un asilo, declara un personaje de la novela, es «un depósito donde se recoge lo que queda de los cuerpos de gente que ya ha vivido (lo que queda después de haber vivido)». Todos han entrado ya en ese período de la existencia en el que el cuerpo se convierte en enemigo para su propietario. Muchos son incapaces de hacerse cargo de sí mismos o de sus necesidades corporales, otros se ven continuamente desbordados por sus emociones, la mayoría mantiene una compleja relación con el mundo porque lo que piensan y sienten apenas guarda relación con él.

La elección de este tipo de personas como protagonistas de la historia es muy significativa. Si una de las señas de identidad de la novela contemporánea es el desmoronamiento del yo, la imposibilidad de integrar en una unidad sus múltiples facetas, fenómeno de origen cultural ligado al declive del espíritu moderno, aquí asistimos a la plasmación directa de la desintegración tal y como acontece naturalmente cuando el hombre se precipita en la senilidad. Abbati, que era psiquiatra, revela un conocimiento formidable, mucho más que científico, de los resortes mentales de las personas que, por un motivo u otro, bordean la normalidad y construye un relato perfectamente verosímil con personajes que, a primera vista, están a punto de perder su consistencia, si no lo hicieron ya en un momento previo al inicio de la narración.

Lo inconsistente de sus conductas se revela, por lo pronto, en su experiencia de la temporalidad. En el asilo el tiempo transcurre de manera distinta al mundo exterior. Los residentes permanecen en una suerte de presente indiferente. Pasado y futuro apenas si cuentan para ellos. Ni siquiera la muerte les preocupa, ella menos que nada. La muerte, sabemos al inicio de la novela, ha dado de lado el asilo porque teme al perro de Momus, un payaso que representa varias veces al año en el teatro de la residencia el espectáculo titulado *La Muerte mordida por un perro*. Igual indiferencia les produce el pasado. Los residentes evocan ciertamente momentos anteriores de sus vidas, pero son fragmentos inconexos que no llegan a articular en un relato con sentido. Sin un pasado reconocible y un futuro sin perspectiva de futuro, lo único que poseen es el presente indiferente. Solo un acontecimiento especial va a sacarlos de ese sopor

senil –no me resisto a citar aquí el aforismo de Heráclito que Martin Heidegger grabó en la corteza de un árbol próximo a su cabaña de la Selva Negra: «Todas las cosas las timonea el rayo»–: la lectura pública de *El círculo de John Locke*, única obra en la que Bruce Wayne consiguió hacer literatura de verdad.

Que el hecho en torno al cual se desarrolla la historia sea la lectura de un libro es, aparentemente, un delirio. Estamos habituados a que el desencadenante de la acción en las novelas sea el amor, el deseo, la codicia, cualquier pasión noble o innoble, no, desde luego, una lectura pública y, más precisamente, la repetición de una lectura pública de la que ya solo queda entre los residentes un vago recuerdo. Tampoco parece gran cosa en términos argumentales que el problema para los protagonistas sea decidir si la lectura del libro debe hacerse sin más, confiando en su luz propia, o debe buscarse mejor una forma especial de hacerlo, un decorado. ¿Necesita la literatura de verdad un decorado? Habida cuenta que el asilo es un espacio del que se ha suprimido todo ornamento, la posibilidad de crear una decoración especial para acompañar la lectura (algo que tiene que ver con el anuncio de una sustanciosa donación por parte de una corporación norteamericana) conmueve los fundamentos de la institución, mejor dicho, porque las instituciones no se conmueven, conmueve a quienes pertenecen a ella en ese momento.

Naturalmente, no les voy a contar aquí los detalles de la historia, una historia que es apasionante no por lo que pasa sino por cómo lo viven los afectados. Su narrador es un escritor internado también en el asilo. Aunque todos hablan de él como de una gloria literaria, él no parece dar la menor im-

portancia ni a su obra ni a su biografía. De hecho, no llegamos a conocer su nombre. A ratos sospechamos incluso que está también en un momento relativamente avanzado de su declive, algo que explica por qué hay instantes en los que no sabe qué decir y, como no lo sabe, interrumpe sin rubor el relato. A pesar de ello, consigue siempre atraernos obligándonos a considerar todo lo que ocurre desde la perspectiva de los residentes. Lo mismo ocurre con las personas del mundo exterior, familiares o amigos, que de vez en cuando los visitan. Estos personajes, como nosotros, acaban cayendo bajo la atracción de la fuerza gravitatoria del asilo. El punto de vista de los residentes se impone de tal forma al nuestro que uno sigue sus peripecias sin dudar en ningún instante de lo que se cuenta. Si en las primeras páginas de la novela cuesta no caer en la cuenta de que todo lo que sostiene de algún modo la realidad cuando estamos sincronizados con el mundo (convenciones sociales, intereses mundanos, ideologías...) se manifiesta inútil (inútil para sostener la realidad) cuando deja de haber sincronía –algo que le pasa a los ancianos en el momento en que cuerpo y mente devienen una carga–; a medida que avanzamos en la lectura descubrimos que hay otras formas de sostener la realidad, pues el hecho de que los ancianos del asilo vivan en un presente indiferente, cada cual interesado fundamentalmente por lo suyo y solo tangencialmente por lo de los demás, no les impide conformar una auténtica realidad y sostenerse mutuamente en algo más que la mera compasión: la ternura nacida de la comprensión de la radical fragilidad de nuestra condición humana. Que sea esto, la ternura, lo que ata al final todos los cabos de forma que del aparente caos surja un orden admirable es, tal vez, el ma-

yor mérito y la principal enseñanza de esta novela.

Si, como acabo de decir, el mayor mérito del libro, a pesar de desarrollarse en una residencia de ancianos y estar protagonizado por viejos a los que fallan sus capacidades y obran ilógicamente, es su consistencia, el lector haría muy mal desesperándose con el comportamiento de los protagonistas. Aunque a primera vista no lo parezca, todo en la novela tiene sentido. No hay en ella fuegos de artificio ni pasajes de mero relleno. Hablar convincentemente de esto en una reseña es difícil, pero insisto en que el lector al que le interese descubrir lo que se dilucida en el texto debe acercarse a él sabiendo que no hay puntada sin hilo. Hasta lo más trivial –repárese en la pieza musical que interpreta la novia del sobrino de uno de los residentes– puede encerrar un doble sentido digno de tenerse en cuenta. Aludiré aquí más detenidamente a un solo caso a modo de ilustración. Uno de los personajes, el viejo Burgel, va y viene por el asilo sin separarse jamás de un libro de Grillparzer, *El pobre músico*. Salvo una vez, nunca lo abre. Herencia de su abuelo, está escrito en alemán gótico y le cuesta leerlo. Cargar todo el tiempo con él, parece manía de viejo. Hay ancianos que, como si fueran niños, no quieren separarse de algún objeto preciado. La cosa carece de relevancia. Sin embargo, quienes conozcan la biografía de Kafka –digamos, quienes hayan leído el monumental trabajo de Reiner Stach– puede que recuerden lo decisivo que fue *El pobre músico* para el escritor checo. Kafka se sintió por primera vez satisfecho de un texto suyo cuando, al concluir *La condena*, experimentó algo equivalente a lo que había sentido la tarde que su hermana Ottla le leyó la obra de Grillparzer. Abbati, gran admirador del autor de *El pro-*

ceso, juega con este y otros detalles tejiendo con ellos una especie de segundo plano, de escritura secreta, que permite dos niveles de lectura: una superficial, aunque plena de sentido, y otra profunda, accesible únicamente a los lectores dispuestos a descifrar cada una de las pistas que va dejando el narrador a medida que despliega su historia.

No quiero concluir sin referirme a tres elementos clave de la obra: los fragmentos de *El círculo de John Locke* de Bruce Wayne (¿no les recuerda a nadie este nombre?), la épica historia de los Johnson, dos empleados de la corporación dedicada a la difusión del libro de Wayne que se pierden en el desierto cuando acudían al asilo para revisar sus planes de decoración, y la carta de la comisión de proyectos decorativos dirigida a dicha corporación. En los tres casos se trata de un prodigio de habilidad literaria.

Los breves fragmentos de *El círculo de John Locke* están escritos en un estilo que nada tiene que ver con el del resto de la narración. Debido a su carácter fragmentario es imposible saber qué clase de libro es, aunque todo apunta a que debe tratarse de algo delirante, mucho más delirante que la historia que estamos leyendo, quizás porque hay algo más loco que un asilo: un mundo globalizado con arreglo a los principios del espíritu liberal del filósofo inglés.

La historia de los Johnson, recogida en el segundo capítulo, retoma un asunto que ya desarrolló Abbati en su anterior novela, *Dos conversan*: el viaje a través del desierto de dos personas que viajan en un automóvil conducido por alguien que parece saber bien adonde va, pero que al final se pierde y los abandona a su suerte en un lugar inhóspito y alucinante. Aunque el paisaje y los personajes de la narración recuerdan a Juan

Rulfo, el desierto es aquí otra vez una metáfora de nuestro mundo, un mundo nihilista devastado por las ideologías.

Por último está la carta, cincuenta páginas formidables escritas a la vez por los miembros de la comisión de proyectos decorativos, prácticamente todos los personajes aparecidos en la novela. El texto es un auténtico *tour de force* que recuerda esfuerzos narrativos similares. Pienso, por ejemplo, en la confusión de voces en la fiesta

de *Los reconocimientos* de William Gaddis o en el inicio de *Submundo* de Don DeLillo, cuando las páginas de una revista con una imagen de *El triunfo de la muerte* de Brueghel recorre movida por el viento un estadio de beisbol y va pasando de unos espectadores a otros. Hugo Abbati demuestra resolviendo maravillosamente bien este tipo de desafíos que, en efecto, es mucho más que un simple escritor. Ahora le toca al lector comprobarlo.

Eva Illouz

El fin del amor. Una sociología de las relaciones negativas

Traducción de Lilia Mosconi

Katz Editores, Buenos Aires, 2020

356 páginas, 23.00 €



Amor y capitalismo escópico

Por DANIEL B. BRO

Comencemos con una confesión, y es esta: tengo una cierta desconfianza de la sociología, aunque ni la niego como disciplina ni me parece que todos sus productos puedan ponerse juntos, porque muchas veces no se parecen en nada. La sociología colinda con la estadística y la filosofía aplicada, la psicología de masas, la antropología y la semiología. Ve lo común en el individuo y opta necesariamente por la organicidad, en la que trata de ver el significado de lo social. Nada más lógico porque el ser humano es un ser social, y el individuo es producto del grupo, al que afirma y niega a un tiempo. Si aplicamos una determinada sociología a los afectos, en este caso al amor –des-amor, en realidad–, todo dependerá de que definamos con suficiente amplitud los términos sin que se nos escape la necesidad de ver

lo común en lo único. Eva Illouz propone en este extenso libro, como reza en el subtítulo, una «sociología de las relaciones negativas» y, si atendemos al título, esto se produce, en parte, a causa del «fin del amor». Todos sabemos que las relaciones negativas, que van más allá del concepto de amor, no son de hoy, pero sin duda adoptan en nuestro tiempo formas específicas, algunas nuevas y otras renovadas. Entremos en el libro, cuya bibliografía es monstruosa, algo que me hace sospechar.

«Estar enamorados –nos dice Illouz– es volvernos adeptos a Platón, ver una idea perfecta y completa en una persona». Ay, si Platón levantara la cabeza. Esto es un tópico, pero en realidad el platonismo difícilmente encarna en una persona. Sin embargo, lo que este libro analiza no es el

enamoramiento (la autora dedicó un libro a este tema, que no voy a enjuiciar aquí) sino «las maneras en que el capitalismo y la cultura de la modernidad han transformado nuestra vida emocional y romántica». Comunicación moderna, resuelta en consumo a través de internet, y capitalismo son los principales destructores de la afectividad en este libro. En cuanto lleguemos al concepto de lo que Illouz llama *capitalismo*, lo citaré, aunque ya adelanto que será difícil. Pero ¿qué es el amor del que el desamor es su negativo? No podemos eludirlo. La autora hace una pequeña historia del matrimonio, la no elección, etcétera, hasta que en la modernidad se va imponiendo la libre elección y «la autonomía emocional como contenido del amor, que supuso un cambio social que alteró de manera fundamental el proceso de encontrar una pareja». Es importante para Illouz hacer ver que la historia occidental del amor es indisoluble de su dimensión política en cuanto a las libertades del individuo. La legitimidad del deseo, del derecho de mis emociones, se abre paso hacia mi relación con el otro, lo que supuso también, sobre todo en las mujeres, un importante paso en la libertad sexual. El punto problemático para Illouz es que la libertad sexual «por vía de la tecnología y la cultura de consumo ha producido el efecto contrario», introduciendo lo que denomina «estructura negativa de las relaciones contemporáneas». No se puede negar que las nuevas tecnologías de la comunicación son espacios sociales que están transformando los modos y costumbres y, por lo tanto, influyen en la emocionalidad y sus actos. Illouz trata de hacernos ver que la libertad sin fronteras de la economía liberal tiene su equivalente en el ámbito de lo personal, lo emocional y lo sexual. Sin libertad no hay

cumplimiento de los afectos creativos, no hay dignidad individual, y nuestra autora concibe la libertad «como la reestructuración de un campo de acción, como el marco cultural más potente y generalizado que organiza el sentido de la moralidad». Pero ¿cómo se expresa esta libertad a través de las prácticas consumistas y tecnológicas del capitalismo moderno? Illouz sospecha de cierta dimensión de la libertad porque ha despojado a «las elecciones sexuales de ese lenguaje moral del que en sus inicios estaba impregnada», reproduciendo los esquemas de pensamiento y acción propios del consumo compulsivo que convierte en objeto al sujeto y a mi deseo en una potencia sin otro. De deducción en deducción, siempre poniendo uno de los pies en lugar seguro y el otro en conjeturas, Illouz sigue concluyendo que un problema real –el consumo masivo de la sexualidad con criterios de mercado, disfrazados de una idea bárbara e ingenua de la libertad– es consecuencia del capitalismo, y cuyo signo distintivo y problemático es el desamor, verdadero impacto de la economía liberal en las relaciones sociales. Aunque el lenguaje universitario –y algo pedante– adoptado, propio de algunos sociólogos, nos lleva a una lectura esquizofrénica (ahora sí pero no, ¿qué es esto?, bueno, aunque, qué horror), parece que Illouz nos está diciendo que la libertad personal actual implica una falta de responsabilidad, una negación del otro como sujeto, y que esta carencia se da «en el marco de los mandatos morales que constituyen el núcleo imaginario de la subjetividad capitalista», que se resumen en una maximalización del yo. Bueno, algo hay de ello, aunque la apelación machacona al capitalismo como superestructura sigue sin despejarse. Ya no hay elección romántica sino des-elección en la

medida en que no elegimos al otro, y mi libertad se mueve en un mayor campo de incertidumbre e inseguridad, luego angustia y depresión.

La autora entrevistó para la realización de este libro a 92 personas entre los 19 y los 72 años pertenecientes a Francia, Inglaterra, Alemania, Israel y Estados Unidos. Es la dimensión empírica de este libro. ¿Por qué ninguna de Italia, España, Argentina, Brasil o México? Sin duda, todos los países elegidos por Illouz son acentuadamente capitalistas, y los otros, sin dejar de serlo, tienen una economía –unos más que otros– descoyuntada. Pasemos a las conclusiones, sin duda más morales que descriptivas porque la idea previa ya estaba en el inicio y se cierra como comienza, a saber: el capitalismo es el marco (el término *marco* se reitera, pero en realidad no es un marco) «dominante para organizar las imágenes y las historias que hicieron de la libertad una realidad concreta y vivida en las sociedades occidentales. Es por eso que [...] el ideal normativo de la libertad para organizar los proyectos propios y la definición personal de la buena vida ha desembocado en relaciones negativas». Al igual que organiza la economía, «los mercados sexuales forman parejas basadas en el capital sexual». Como mezcla muchas cosas, datos valiosos y extrapolaciones algo más que atrevidas, aquí ha ido de lo global a las páginas de encuentros sexuales y sentimentales de internet. Y ¿el resto?

Creo que el problema de una investigación como esta –poco rastreo de campo y mucha bibliografía que roza o se enfanga en lo verboso– tiene que ver con la dificultad de analizar nuestras relaciones sexuales y afectivas (desafectivas). Que en las relaciones de pareja (del matrimonio al prostíbulo)

se han adoptado modos propios del intercambio y del mercado es algo que los antropólogos han estudiado. Illouz concluye que las relaciones íntimas, la sexualidad y la familia han adoptado e imitado características del mercado capitalista y tienen dos rasgos centrales: son indeterminadas e implican un quiebre en las formas normales de hacer las cosas». Por lo tanto, estas carencias son causantes de «la no-formación de vínculos y la disolución de los vínculos establecidos». Se tendería, por lo tanto, a un celibato involuntario. Este capitalismo, que Illouz llama escópico (visual), promueve la desigualdad entre quienes tienen capital sexual y quienes carecen de él y una potenciación del poder sexual de los hombres, acentuando el patriarcado. En definitiva, que «ha profundizado la dominación de las mujeres [...]. La libertad se ha generalizado y legitima aún más las experiencias de incertidumbre, devaluación y desestimación». Lo curioso en esta sencilla y tremenda conclusión es que identifica totalmente liberalismo económico con desigualdad femenina y desafectividad en las relaciones interpersonales. No deja de ser curioso que en el momento actual en los países donde centra su atención el feminismo ha alcanzado altas cotas de logros en sus propósitos de igualdad y respeto, por no referirnos a que las mujeres forman parte de todos los gobiernos de esos países y de sus estructuras gubernamentales. Al final del libro pareciera que los problemas reales de la sexualidad y los afectos actuales fueran un problema de machismo. Prefiero citar a la autora recordando sus ideas: «Las escisiones internas se producen entre la sexualidad y las emociones, entre las identidades masculinas y femeninas, entre la necesidad de reconocimiento y la necesidad de autonomía, entre

la igualdad feminista y una yoidad regulada por una visualidad cuya producción está en manos de industrias capitalistas controladas por hombres». Aquí una buena sociología debería darnos una buena lista de cargos para demostrarlo y explicarnos qué hace la presidenta del Banco Central Europeo y antes directora del Fondo Monetario Internacional, la señora Lagarde, para contribuir a esta tesis de Illouz, por no mencionar a la canciller de Alemania y gran líder europea Angela Merkel, o a la presidenta del banco Santander, etcétera. La visión de Illouz no es moral, solo trata –según confiesa– de mostrar cómo el capitalismo hace suyo el «cuerpo sexual» e introduce cambios en la autoestima y en las reglas que gobiernan las relaciones. Es cierto que la libertad por sí misma no es generadora de valores y que los ritos han cambiado o se han estereotipado, pero no todo está marcado por la lógica productiva del mercado, y habría que preguntarse qué papel juegan la literatu-

ra y el cine, las actividades culturales y las ciencias en la formación y ritualización de nuestra afectividad. ¿Por qué no analiza la importancia de la novela sentimental, por ejemplo? Ciertamente, el goce se ha convertido en una fuente de individualidad egoísta, y el «goce no es la vía adecuada para encontrar o constituir objetos de interacciones, amor y solidaridad». Bueno, habría que decir sujetos, porque cuando el otro se torna objeto ha perdido todo lo que Illouz parece demandar. Estoy de acuerdo en que si la libertad ha de significar algo ha de tener en cuenta las fuerzas «invisibles que nos unen y nos niegan», pero para eso hay que hacerlas visibles y creo que este libro tiene un juicio previo, y que los miles de libros y publicaciones citados solo vienen a corear: el capitalismo escópico domina nuestra acción e imaginación y el agente de ese capitalismo es masculino. Pues ya verán cómo este libro acaba siendo citado por periodistas y universitarios del ramo con los ojos en blanco.

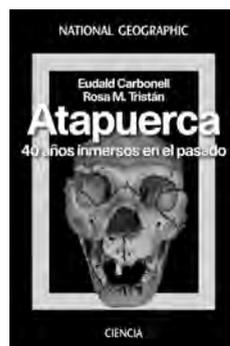
Eudald Carbonell y Rosa M. Tristán

Atapuerca, 40 años inmersos en el pasado

Prólogos de Juan Luis Arsuaga y José María Bermúdez de Castro

National Geographic, Barcelona, 2017

399 páginas, 24.99 €



Preguntar a la roca, pensar colectivamente, esperar

Por JULIO SERRANO

En un monte perdido de la sierra burgalesa, fundidos ya casi andamiaje, grupo de trabajo y paisaje, el equipo de Atapuerca ha ido haciendo de su meticuloso descenso un camino hacia el conocimiento, de esa suerte de ingeniería inversa que supone el trabajo interdisciplinario retrospectivo, un método adecuado, a la vista está, para dar respuesta a algunos de los interrogantes acerca de la historia de nuestra identidad. Atapuerca, laberinto de cavidades llenas de sedimentos, ha ido guardando sin prisa restos materiales, orgánicos e inorgánicos y se ha convertido en receptor de miles de restos de homínidos de cinco especies distintas, decenas de miles de restos esqueléticos de animales y de multitud de artefactos líticos que utilizaron otros, tan distintos a nosotros y sin embargo semejantes, en una lejanía temporal abrumadora.

Es un lugar estratégico, no cabe duda, frontera de varios ecosistemas y horadado de cavidades talladas por el río Arlanzón. Marco incomparable para una fabulosa travesía hacia la comprensión de lo que somos.

Sin ese paisaje kárstico (surcado, circulado por fisuras y cavidades) no estaríamos hoy hablando de *Atapuerca, 40 años inmersos en el pasado*, escrito por el arqueólogo «de vocación y por pasión» Eudald Carbonell en colaboración con la periodista Rosa María Tristán, quien ha seguido de cerca el trabajo de excavación. Es decir, la concentración de fósiles excepcional en el mundo que se da en este corredor al Noreste de la provincia de Burgos no habría sido posible. «Sin cuevas nos habríamos quedado sin memoria», dice Carbonell. Se tuvo que dar un cúmulo de circunstancias particulares y raras,

de las que da cuenta este libro, referente para el que quiera conocer a fondo no solo la aventura –cóctel de conocimiento, emoción, esfuerzo, adrenalina y amistad– de un equipo que lleva cuarenta años trabajando en la sierra sino, además, la memoria del género *Homo* europeo que ha quedado contenida en la singularidad de esta tierra. Nos hallamos ante un libro científico en donde la emoción es resultado del asombro ante las dimensiones del conocimiento que arroja este trabajo y emociona, además, lo colectivo, la suma de saberes diversos con un objetivo común. El libro está prologado por los biólogos Juan Luis Arsuaga y José María Bermúdez de Castro, codirectores del equipo de investigación que ha posibilitado que ese lugar único lo sea para nosotros, que podamos ser testigos de los importantes hallazgos que amplían lo que sabemos de nuestra historia evolutiva, tan inverosímil como cierta. Tocados por el «veneno de la investigación», el libro registra la pasión por el estudio, la sed de conocimiento, el esfuerzo particular y cohesionado de unos científicos que trabajan en raro equilibrio entre lo físico –no es fácil descender, por ejemplo, a la sima de los huesos, montar andamios o excavar a pleno sol– y lo mental, entre el deseo de avanzar y la extrema paciencia que requiere encajar con éxito las piezas de un puzzle hacia el pasado tan disperso como frágil y enigmático. Saben que queda mucho trabajo por delante en la sierra, para varias generaciones, que no se puede acelerar el proceso. No basta con el deseo y el ímpetu, sino que saber esperar y respetar los ritmos de la excavación es tarea indispensable, contar y confiar en los arqueólogos del mañana. De Eudald Carbonell dice Bermúdez de Castro que «tiene la rara habilidad para entender los

yacimientos y su contexto geológico en más de tres dimensiones». Una cuarta será el tiempo, eje vertical (al menos en la excavación) donde se dan la mano conocimiento y vértigo, donde se tocan *sapiens* y *antecessor*.

El momento en el que una puerta se abre hacia el conocimiento es caprichoso porque fósiles y restos estaban ahí desde tiempo inmemorial, solo que el azar y la posibilidad abrieron de pronto un canal de comunicación y esta información ha podido empezar a leerse. Carbonell habla en algún momento de los niveles geológicos como capítulos de un libro. ¿Quiénes somos? ¿Cuándo comenzamos a preguntarnos por nosotros mismos? ¿En qué momento lo que somos aún no era? Y ¿cómo se hace lo que no es? Darwin sustentó su teoría de la evolución en la demostración de que «el reloj se ha hecho a sí mismo», en palabras de Arsuaga. «No hay relojero, no hay planificación, no hay objetivo, no hay dirección, no hay propósito». Hay evolución, selección inconsciente, adaptación al medio. Pero ¿por qué? ¿Para qué? Carbonell tiene mucho que decir al respecto. Le sigue la pista al enigma de los enigmas, rasqueta en mano. Sabe leer lo que acerca del género *Homo* está escrito en esos niveles geológicos, un libro cuyos capítulos finales se remontan, que se sepa por ahora, hasta hace un millón y medio de años: un libro que va del presente a los orígenes del género *Homo* en el continente europeo, en el que ante la reflexión de para qué intentar leer ese libro kárstico Carbonell responde que «la esperanza de asegurarnos nuestra racionalidad». ¿Qué ha querido decir? ¿Es el ejercicio de la ciencia una apuesta por nuestra dimensión racional? ¿Al decidir en qué apoyarnos para la construcción y ampliación de nuestro ser redefinimos nuestra identidad?

Pero regresemos a Atapuerca de la mano de Carbonell, hacia la lucidez de la toponimia que, antes de saber, a veces sabe o da en la diana, como tantos aciertos evolutivos, por azar. *Atapuerca*, en euskera: *ata* significa puerta y *puerca* es un derivado de puerta. «Es decir: Atapuerca es una doble puerta por la que transitar», nos dice Eudald al inicio del libro. Puerta, invitación al que sabe entrar, al que puede, al portador de la llave, o mejor dejemos de hablar en singular: a los que trabajan desde hace más de cuarenta años lejos del romanticismo del saber del elegido y apuestan más bien por un humanismo interconectado con el conocimiento obtenido en paciente y perseverante indagación de la tierra, de las rocas y de los fósiles, un conocimiento que una vez hallado busca, además, ser difundido. En Atapuerca saben de todo, les interesa todo. Cada elemento es una pista para averiguar cómo eran y qué veían los ojos de los que nos precedieron. Desacompañados con la compulsión por la inmediatez de nuestro presente, el equipo de Atapuerca avanza mucho a un ritmo extraordinariamente lento, cada paso está reflexionado, documentado. Un equipo de expertos trabaja al unísono entre lo minucioso y lo amplio, entre lo tosco y lo excelso: geólogos, botánicos, arqueólogos, físicos, químicos, matemáticos, con sus variadas subdisciplinas. Lo que en la década de 1940 eran unos cuantos montañeros interesados en la espeleología es hoy una suerte de «factoría científica», suma de conocimiento interdisciplinar que ha ido creciendo hasta constituirse a una macroescala de organización que ha cambiado los paradigmas de la arqueología. Una gran orquesta de especialistas en lo más variopinto (paleocarpología, micropaleontología, paleopatología...) trata de descifrar nuestra historia explorando entre los sedimentos, que son como pistas

que, hundidas en la tierra, arrojan luz desde la noche de los tiempos. Atapuerca ha puesto en valor un trabajo en equipo en el que se piensa colectivamente y se piensa mejor.

El trío que codirige el proyecto ha demostrado ser un gran engranaje tanto para el trabajo de campo como para la posterior interpretación de los datos. Han cumplido cuarenta años al frente de un proyecto con tres ramificaciones, la investigadora, la docente y la socializadora. Han dejado a su paso numerosos hallazgos y edificios dedicados al pensamiento, centros dedicados al estudio de la evolución humana que quieren ser las «nuevas catedrales» del mundo que está por venir, templos laicos para acceder al conocimiento de nuestra especie, espacios para seguir construyéndonos simbólicamente, para explicarnos nuestra singularidad como primates y poder hallar respuesta y refugio ante la pregunta de quiénes somos. Han cambiado el conocimiento que tenemos de la prehistoria de Europa encontrando una nueva especie, el *Homo antecessor*, con 900.000 años de antigüedad, hallaron las pruebas de canibalismo más antiguas de la historia, han revelado un ritual funerario y una acumulación de cadáveres con centenares de miles de años y nos han hecho reconocernos en una evolución que va desde hace 1,2 millones de años hasta la actualidad, además de conocer los entornos naturales y la tecnología de nuestro género durante cientos de miles de generaciones: un viaje que va de lo específico a lo global apoyado en estrategias conjuntas para resolver los enigmas de la historia.

Y todo esto gracias a otro azar, a que a comienzos del siglo xx se abriera lo que se conoce como la trinchera del Ferrocarril para que pasase el tren de camino hacia Bilbao. Durante cientos de miles de años la sierra

guardó el secreto de su riqueza, pero el tren, cuya función es comunicar dos puntos distantes, sin bien transitó poco de Burgos a Bilbao, favoreció el viaje en el tiempo. La posibilidad estaba esperando a Emiliano Aguirre, pionero en comprender la importancia de los restos fósiles de los yacimientos y en poner en marcha la organización y la difusión necesaria para conseguir que la comunidad científica y la sociedad española comprendieran la trascendencia de estos descubrimientos. Que algo esté frente a nuestras narices no es suficiente para poder verlo. Los sentidos no son suficientes para la correcta interpretación de lo que sucede. Recuerdo haber escuchado a Arsuaga en alguna parte contar el chiste de la pareja sorprendida por el cónyuge engañado: «Esto no es lo que parece. ¿Acaso vas a creer más a tus propios ojos que a lo que yo te estoy diciendo?». Con los científicos es un poco así. Esa grieta en el paisaje necesita de algo más que los sentidos para ser interpretada, precisa de las preguntas adecuadas y una lectura no convencional —equipada de rasqueta, cubo, cuerdas, pinzas, picos, palas, microscopio, carbono 14— para convertirse en un libro asombroso que contiene respuestas a un enigma aún por resolver: ¿qué es el *ser humano*? Una pregunta que necesita del *Homo antecesor*, del *Homo heidelbergensis* o del *Homo neanderthalensis* para ser contestada y que, según va revelándose, va condicionando el *Homo* que somos y el que seremos. Puerta doble: Atapuerca es un camino hacia atrás que modifica el futuro, los datos obtenidos en Atapuerca nos obligan a repensarnos y eso hace que el camino hacia delante tome nuevos rumbos.

Carbonell menciona, al final del estudio, lo *transhumano*, término que alude a eso que seremos cuando seamos «algo distinto de la especie que ahora somos y la que hemos sido,

cuando seamos esa humanidad transmutada», y plantea ciertos enigmas aún indescifrables, así como escenarios como el que se dé cuando en «el regreso al presente desde el futuro» nosotros seamos «información material o digital» que estudiar, de manera semejante a como hacemos nosotros con los que nos preceden. Para entonces quizá no seamos ya humanos, nos dice Carbonell. La lectura de la literatura científica da vértigo, hacia el pasado y hacia el futuro. Solo el presente nos mantiene en pie, sujetos por las distracciones de lo cotidiano. Transhumanos, *cyborgs*, ¿coexistiendo tal vez? Escenario no más inverosímil que el que podría ser nuestro mundo en el Medioevo. «¿De dónde vendrá el conocimiento que nos falta?», se pregunta. «Quizá será responsabilidad de los arqueólogos que trabajan en la litosfera (la capa superficial de la tierra, de unos 100 km de profundidad). O a lo mejor la información provenirá del Cosmos, a fin de cuentas, de dónde venimos nosotros, y así volveremos a reconectarnos con unas dimensiones que nos han hecho singulares: el espacio y el tiempo».

Mientras tanto, un poco a tientas por no saber muy bien qué es ser *humano* ni quién somos nosotros, podemos sentirnos algo reconvertidos al poder asistir a esta aventura del conocimiento que tan fácilmente podría no haberse dado —o no ahora, en nuestro tiempo vital—, pero la doble puerta se ha abierto gracias en parte al esfuerzo de, entre otros, Eudald Carbonell, uno de los que lo han hecho posible, y por suerte da cuenta de ello con precisión y rigor científico en este libro. Asomarnos a la aventura de Atapuerca es estar un poco más cerca de lo que saben los que más saben de ese enigma que nos envuelve a todos y a lo que se puede conseguir cuando inteligencia, tenacidad, trabajo, paciencia y cooperación grupal se aúnan para dar un paso adelante o, en este caso, pasos y más pasos hacia atrás.

**AHORA MISMO,
SEGURAMENTE
ESTÉS PENSANDO.**



**ENCANTADOS
DE RECONOCERTE.**

CLAVES

**LA REVISTA DE PENSAMIENTO CRÍTICO
Y AGITACIÓN CULTURAL**

A la venta en quioscos, librerías, Claves.kioskoymas.com
Suscripciones: 914 400 499 / suscripciones@prisarevistas.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Don _____
Con residencia en _____ c/ _____
_____nº
Ciudad _____ CP _____
DNI _____ Pasaporte _____ Email _____

Se suscribe a la revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de _____
A partir del número _____
Cuyo importe de _____

Se compromete a pagar mediante talón bancario o transferencia a nombre de:
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

(IVA no incluido)

España

Anual (12m): 52€

Ejemplar mes: 5€

Europa

Anual (12m): 109€

Ejemplar mes: 10€

Resto del mundo

Anual (12m): 120€

Ejemplar mes: 12€

Pedidos y correspondencia

Administración: CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

AECID, Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040. Madrid, España.

T. 915827945. E-mail: suscripcion.cuadernohispanoamericanos@aecid.es

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

De conformidad con lo dispuesto en Ley Orgánica 3/2018, de 5 de diciembre 2018 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 el ejercicio de sus derechos o para realizar consultas relacionadas con protección de datos, por favor, consulte con el Delegado de Protección de Datos de AECID en esta dirección de correo electrónico: datos.personales@aecid.es

Precio: 5 €

 <p>MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES, UNIÓN EUROPEA Y COOPERACIÓN</p>	 <p>acid</p>	 <p>Cooperación Española</p>
--	---	---

