

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



## **DOSSIER**

Conversación con Jorge Edwards  
y artículos en torno a la figura y  
obra del Premio Cervantes chileno

## **ENTREVISTA**

José M.<sup>a</sup> Pérez Álvarez

## **MESA REVUELTA**

Ensayos de Raúl Alonso  
Alemany, Fernando Castillo y  
José Luis Gómez Toré

## **CUADERNOS** HISPANOAMERICANOS

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

Director

**JUAN MALPARTIDA**

Redactor

**Carlos Contreras Elvira**

Administración

**Magdalena Sánchez**

magdalena.sanchez@aecid.es

T. 915823361

Subscripciones

**M<sup>a</sup> Carmen Fernández**

mcarmen.fernandez@aecid.es

T. 915827945

Diseño de portada

**Marta Martín-Sanz**

Imprime

**Estilo Estugraf Impresores, S.l**

Pol. Ind Los Huertecillos, nave 13

CP 28350- Ciempozuelos, Madrid

Depósito legal

M.3375/1958

ISSN

0011-250 X

Nipo digital

502-15-003-5

Nipo impreso

502-15-004-0

Edita

**MAEC**, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación

**AECID**, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación

**José Manuel García-Margallo**

Secretario de Estado de la Cooperación Internacional

**Jesús Manuel Gracia Aldaz**

Director AECID

**Gonzalo Robles Orozco**

Directora de Relaciones Culturales y Científicas

**Itziar Taboada**

Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural

**Jorge Manuel Peralta Momparler**

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

Catálogo General de Publicaciones Oficiales

<http://publicaciones.administracion.es>

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

La revista puede consultarse en:

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

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

---



## DOSSIER

### EN TORNO A JORGE EDWARDS

- 4 *Juan Malpartida* – Conversación con Jorge Edwards  
 16 *Maurizio Serra* – Jorge Edwards, diplomático y escritor, visto por un doble  
 24 *Jorge Eduardo Benavides* – Política e intimismo en la narrativa de Jorge Edwards  
 38 *Carlos Franz* – Las novelas de la vocación  
 52 *Gerardo Fernández Fe* – Edwards, micrófonos, camarones principescos  
 70 *Patricio Brickle* – La búsqueda de la primera palabra



## MESA REVUELTA

- 86 *Raúl Alonso Alemany y Oriol Gálvez Roca* – Una tarde con Javier Pérez Andújar  
 98 *Fernando Castillo* – Evocación de Gabriel Miró  
 108 *José Luis Gómez Toré* – Otra defensa de la poesía. Los ensayos de Carlos Piera



## ENTREVISTA

- 118 *Carmen de Eusebio* – José María Pérez Álvarez: «Humor e ironía son las armas defensivas contra la vida»



## BIBLIOTECA

- 130 *Juan Ángel Juristo* – Monólogo final  
 134 *Santos Sanz Villanueva* – Lo vivido y lo imaginado  
 138 *Mario Martín Gijón* – Rebeldes melancólicos  
 141 *Juan Arnau* – La aventura de la percepción  
 145 *Andreu Navarra Ordoño* – Ficción y realidad en Patrick Modiano  
 149 *Beatriz García Ríos* – Eros y escritura  
 153 *Julio Serrano* – Luz de sombra



# En torno a Jorge Edwards







# CONVERSACIÓN CON JORGE EDWARDS

Jorge Edwards (Santiago de Chile, 1931) es un narrador que reflexiona y un escritor que al pensar, cuenta. Pocos de los escritores de su generación han tenido su acertada capacidad de cronista; pocos, su sentido del equilibrio, sin duda asistido por un escepticismo que se corrige a sí mismo antes de convertirse en un procedimiento idealizado o circular. Novelista sutil y con gran capacidad para estructurar sus tramas, es también un memorialista tocado por una suerte de inclinación hacia la historia y las tramas sociales que conforman toda individualidad. Recordamos, inevitable y necesariamente, con la memoria de los otros. Proustiano, su confesionalidad lo es siempre al sesgo, como lo es también en Marguerite Yourcenar, y no a la manera de un André Gide, un poco ingenua en cuanto que supone una realidad estricta confesable. Por otro lado, una de las peculiaridades de su prosa, o mejor dicho, de su narratividad y reflexión, es la presencia de la poesía. Para Edwards, la poesía existe. Pocos como él son capaces de hacer de cualquier dato un cuento, una anécdota, subyugado por la heterogeneidad y no por la fórmula desprovista de tiempo. Conversar con Edwards es asistir a una puesta en pie de lo narrativo. No es bueno interrumpirlo, aunque a veces haya que hacerlo si no queremos asistir a una apasionante, pero inacabable, historia de la humanidad; y no es bueno hacerlo porque, finalmente, Jorge acabará dibujando una silueta, una narración similar a la que hemos leído en muchos de sus libros y, como colofón, intuimos que la naturaleza humana sólo es comprensible, en alguna medida, si la narramos. Asistidos por un buen *scotch*, conversamos a comienzos de octubre de 2015 en su casa de Madrid, acompañados por el sonido asordinado de la ciudad y los pasos mentales de la memoria.

En 1973 publicaste un libro de gran fuerza moral, rigor en la observación y talento literario *-Persona non grata-*, donde relatas tu experiencia cubana, pero también algo más que experiencia: tu investigación sobre lo que estaba sucediendo en la Cuba castrista, sin las deformaciones de una ideología ni las concesiones de la cobardía. Mientras lo terminabas, tú trabajabas como ministro consejero de la embajada chilena en Francia, de la que Neruda era el embajador. ¿Qué pensaba él de ese libro?

En primer lugar yo sabía que si yo le daba ese libro a Neruda antes de editarlo se iba a poner muy nervioso, e iba a sugerir correcciones. Él se murió sin poder leerlo. A mi regreso de mi viaje a Cuba, yo le conté la historia y, como dice en sus memorias, él le da la razón a ambas partes. Eso expresa su militancia, su disciplina y su miedo. Neruda era muy correcto en su pensamiento político. Me había dicho, cuando yo era mucho más joven: «No te metas en el Partido Comunista, porque no todo el mundo tiene que hacer política, y es bueno que tú seas una persona independiente, como eres». Y al final lo que me decía era todo lo contrario: «Tienes que entrar a un gran partido, para que tengas una protección». Y yo le preguntaba, ¿a qué partido? Él se reía: «Al Partido Comunista». El único. El PC era el centro de la izquierda, no el extremo de la izquierda. En fin, nunca le pasé ese libro. Yo era un funcionario y hacía las cosas que había que hacer, con lealtad, algo que él elogió. Entonces había mucha conspiración antiallendista en toda la administración chilena. Pero las cosas no eran exactamente como él las veía, y bueno, quizás tampoco como las veía yo. Pero Neruda era muy cuidadoso en lo público y, al mismo tiempo, en su conversación privada estaba muy lejos del Partido.

¿Por qué?

Él me dijo un día: «Mira si yo me saliera del Partido se aprovecharía la ultraderecha, y los del periódico *El Mercurio*».

¿Y cómo lo vivía siendo embajador de Allende?

Te contaré una anécdota. Lo fue a visitar el embajador cubano, que se llamaba Paulirio Castellanos. Pasó una cosa fantástica. Eso coincidió con una visita que me hicieron a mí, no a Neruda, José Agustín y Juan Goytisolo, con Paco Ibañez, a los que por aquellos días se les consideraba *-fjate-* anticubanos. Y entonces Castellanos los vio en la embajada y le dijo a Neruda: «Camarada, creo que la embajada no está bien vigilada, no está bien cuidada en este

aspecto». Y Neruda, tras contármelo, me dijo: «Es que yo no soy partidario del policial socialismo». Era evidente que Neruda ya estaba fuera, pero no se atrevía a decirlo y se murió sin decir públicamente mucho de lo que pensaba.

**Me gustaría que habláramos de algo más personal. En tus memorias de niñez y primera juventud, *Los círculos morados*, hablas de tus iniciaciones. ¿Cómo ves ahora tu vida de escritor desde aquellas tentativas y deseos iniciales?**

Bueno, en mi juventud sentí una especie de rechazo a la atmosfera del colegio jesuita al que asistía, a la familia, bastante formal y en ocasiones represiva. ¿Por qué comencé a escribir? No lo sé. En primer lugar porque me sedujo la poesía. Leía a poetas clásicos: Quevedo, San Juan, y a un poeta muy malo, Marquina. Me acuerdo de poetas malos, o de época, como Amado Nervo. Pero de repente leí a Neruda, *Residencia en la tierra*, y luego a Huidobro. Era entusiasta de Vallejo, que era entonces muy leído por todos mis amigos. Leí un libro de juventud de Gonzalo Rojas, *Miseria del hombre*. Yo hablaba inglés y francés y leía a Rimbaud, a Baudelaire. Leí mucho a T. S. Eliot. Leí a Pound y traduje algo de los *Cantos*. Fue un dolor de cabeza. Y empecé a escribir poesía así, instintivamente. Pero me di cuenta de que estaba muy cerca de los modelos y no se me daba bien. De repente, aunque no puedo decir en qué momento, porque lo que yo sentía era que en mi entorno había muchas historias, me dije ¿por qué no escribir estas historias? En mi entorno, todos eran narradores de historia. Pero los escritores chilenos clásicos, que se llaman «novomundistas», tenían que ver con la naturaleza: en sus obras había muchas escenas de cordillera, con indígenas, plantas, animales, pero yo no tenía nada que ver con eso, no vivía en ese mundo, sino en la ciudad polvorienta, llena de historias, de viejos, de aventureros y estafadores, de familias.

**Y esa percepción ¿cuándo comenzó?**

Te diré algo. El padre Alberto Hurtado, que ahora es santo de la Iglesia católica, canonizado por el papa polaco, fue mi profesor en los jesuitas. La palabra quechua que designa la panza es *guata*, y mi mamá hablaba del *guata* Hurtado, porque era de su generación y lo había conocido en bailes. Era muy gordo y a veces nos llevaban en una camioneta a poblaciones marginales donde contemplé mucha miseria. Esa era su intención. Esas experiencias nos golpeaban fuerte, porque era un mundo que ignorábamos. Fue en-



tonces cuando me interesé por otro tipo de escritores, como por ejemplo Unamuno, por el sentido crítico. Me gustó el ensayista de *La agonía del cristianismo* y *El sentimiento trágico de la vida*; esos libros me liberaron de los dogmas que dominaban en el colegio. En una ocasión, hace algunos años, asistí en Salamanca, a unos actos literarios y políticos, y estuve en la casa de Unamuno, donde curioseé en su biblioteca. Acababa de saber que habían canonizado al padre Hurtado, que fue mi profesor. Una vez en el colegio San Ignacio, cuando estaba leyendo a Unamuno por primera vez, le pregunté al padre Hurtado qué opinaba del filósofo vasco y me dijo que era un enemigo de la Iglesia y un blasfemo. «No debes leerlo». Yo lo seguí leyendo. La crítica enérgica, individualista, muy contradictoria, de Unamuno, influyó mucho en mí, en mi manera de ser un crítico y de pensar, de pensar con autonomía. Pero la visión que me dio el padre Hurtado de la sociedad chilena, de la marginalidad y el sufrimiento también me marcó.

**Siguiendo con el tema, el individuo es un producto de la sociedad, pero esa existencia que se retroalimenta –individuo y sociedad– no es siempre feliz, sino conflictiva. El individuo tiende a quererlo todo para esa individualidad o igualarlo todo de manera justicialista.**

Hay una cosa que me llama la atención en el pensamiento hispánico. Ahora hay un gran igualitarismo en España. El discurso de Podemos, esto y lo otro, una idea de la igualdad que lo domina todo. Pero el pensamiento español no es nada igualitario: Ortega habla todo el tiempo de la gente que tiene ideales mayores e ideales menores, de los pusilánimes y de los valientes, y, por su lado, Unamuno castigaba terriblemente a los mediocres. Es casi más jerárquico el pensamiento español que el francés... Sin embargo, ¿por qué se produce esa verdadera epidemia igualitaria actual? Yo creo una cosa: se puede aspirar a la igualdad de oportunidades, pero igualdad no hay, porque Beethoven no es igual que un pianista de café. Ahora en Chile y lo mismo aquí, hay la obsesión de que todos pueden ser artistas. No hace mucho en una intervención mía en Chile había una larga cola y todos me traían manuscritos, y pregunté, ¿es que no hay ningún lector aquí? Y una señora se enojó conmigo y me dijo que todos tenían derecho a escribir. Sí, claro, todo el mundo tiene derecho a escribir, pero no a que el Estado chileno los edite, porque ahora en Chile se dan becas de manera indiscriminada y el país está inundado de libros malos. Es terrible. Así que yo me siento en esta etapa, en esta última vuelta

del camino, como diría Baroja, muy solitario frente al pensamiento dominante. Me siento como un viejo manioso que ya no está para escuchar tonterías, impaciente ante la tontería. *La bêtise n'est pas mon fort*, dice Valéry. La estupidez no es mi especialidad.

**Y ahora esa estupidez se ve reforzada por la invasión de la comunicación. Una suerte, en su extremo, de superstición moderna.** En Chile se dice opinólogo. ¿Cuál su oficio? Opinólogo. Estamos bombardeados de propaganda y de ideas políticas primarias. Fíjate que la Bachelier ganó en Chile por un siete por cierto aproximadamente y se habló de una nueva mayoría, no de concertación. Porque la palabra concertación es más civilizada, porque alude a la idea de negociar. Un político importante dijo que actuaría como una retroexcavadora... En fin, en cuanto a la agitación, yo creo que lo más sensato es leer y escribir tranquilo. Ese ese el momento en el que vivo.

**Háblame un poco más de tus inclinaciones literarias y del entorno durante tus años primeros como escritor.**

En el antiguo Chile se decía que los chilenos no tenían imaginación porque sus orígenes eran vascos, castellanos vascos, fíjate que raro. Y de pronto aparecen unos poetas, Neruda, Huidobro. Así que un país de historiadores pasa a ser un país de poetas. En Chile lo que se daba mucho como género era la crónica. Ten en cuenta que los prosistas, se pensaba, lo eran porque no podían ser poetas. Pero en Chile lo que se daba mucho era la crónica, y se da en la literatura de la conquista: hasta *La Araucana*, que es de un poeta español, es una suerte de crónica. Hay un escritor colonial, jesuita, que se llama Alonso de Ovalle, autor de una *Histórica relación del reyno de Chile*: de nuevo crónica histórica, de muy buena escritura. Esto se da mucho en el siglo XIX y en el XX. Los novelistas chilenos tienden a hacer crónica social. El primer gran novelista chileno, sin ser un gran novelista, con un proyecto muy ambicioso, es Alberto Blest. Fue militar, pero muy lector, y de repente descubrió a Balzac. Y tiró todo lo que había escrito hasta entonces y emprendió una obra extensa, iniciada por un libro titulado *La aritmética en el amor*. El cálculo en el matrimonio. Luego escribió otro libro que se llama *Los trasplantados*, que son los chilenos ricos que vivieron en París.

Cuando comencé a publicar me aburría mucho con las novelas chilenas, aunque soy un aceptable conocedor de la novela social chilena. Cuando yo tenía veinte años me hicieron una en-

revista y me preguntaron qué escritores chilenos me interesaban, y yo dije: Neruda, Huidobro y María Luisa Bombal, que era una escritora muy fantasiosa. No me interesaban los criollistas, sino Kafka, Faulkner... Me atacaron, porque era una *rara avis*, porque yo desdeñaba lo nacional.

**Luego vinieron, de diversos países latinoamericanos, los llamados narradores del *boom*.**

Lo del *boom* es una simplificación periodística y editorial, porque había gente como Rulfo, Borges o Carpentier que son muy anteriores. Yo me mantuve a salvo, porque tenía que trabajar en la embajada de Chile, y estaba al margen de participar en actividades culturales, entrevistas y cosas así. Con lo del *boom* pasaba algo muy delicado y que te lo voy a decir: tú tenías que decir que Carlos Fuentes era un genio, y él lo decía de ti. Y eso se reproducía de muchas formas. Había una suerte de mafia. Y creo que hoy la gente ya lo puede observar históricamente. Yo creo que eso me ha beneficiado, el hecho de no formar parte de ese tejido.

**Pero hicieron cosas notables, y casi todos escribieron una novela del dictador, mejor o peor lograda.**

Bueno, yo también busqué alguna vez algún dictador, pero no había suficientes dictadores en Chile. Luego vino Pinochet, en fin, pero no lo hice.

**En tu casa, ¿había lectores?**

Mi madre era muy lectora. Mi padre leía biografía, historia. Mi padre me dijo en una ocasión: ¿Por qué no escribes algo interesante? ¿Por qué no escribes algo así como la historia de la industria del cobre? En ese mundo chileno había entonces gente que realmente leía. Por ejemplo, mi abuelo tenía una buena biblioteca. Había muchas cosas de Chateaubrian, Michelet. Balzac ya era más moderno. En la biblioteca de mi abuelo yo comencé a leer por orden, por la A, porque me lo quería leer todo, y caí pronto en Alarcón. Estaba todo Alarcón, en buenas ediciones. Baroja, no, pero sí Blest Gana, que era un hombre nacido en 1840 y muerto en 1920. Me acuerdo también del Padre Coloma, de Mesonero Romanos. Yo comencé por el 98 porque era un niño católico y los curas nos prohibían leer muchos libros. Estaba todo prohibido por la iglesia. A la salida del colegio había una librería católica que se llamaba Difusión. Y yo me dije, no puede ser que una librería católica venda libros prohibidos, así que puedo leer los libros que

tengan. Había muchos libros de la colección Austral, de los cuales algunos estaban en el Índice, como Azorín, Unamuno, Maeztu, Baroja, y hacia adelante, hasta Ortega. Esto era alrededor del año 48. Esos fueron mis inicios en la lectura. No leí muchas novelas de Unamuno, pero ¿sabes a quién leí mucho? A Pérez de Ayala: *Apolonio*, *Dulce Domingo*, *La caída de los limones*. Y leía a un escritor que ya ha desaparecido de la memoria, José María Pereda: *Peñas arriba*, *Sotileza*, *El buey suelto*, *La ciudad y la sierra*. Y a Ricardo León, que era cosa seria leer esto. Y al preciosista Gabriel Miró. Esto me permitió observar más tarde que algunos novelistas contemporáneos no habían leído mucha literatura española. Aunque sí la habían leído Vargas Llosa y García Márquez, o Donoso, que era muy buen escritor y tenía una gran conciencia de la lengua española. Alguien que tenía buen conocimiento de todo lo español era Carlos Morla Linch. Yo fui secretario suyo, de muy joven, en la embajada de París. Él tenía una experiencia hispánica fuerte. Y cada vez que había algún encuentro con escritores me llamaba, y un día llegó Jorge Guillén con su hija y el marido de esta, Stephen Gilman, un hispanista norteamericano.

**Autor de un libro notable, *La España de Fernando de Rojas*.**

Sí, y entonces almorcé con ellos, y surgió un buen encuentro con Guillén, porque Jorge era stendhaliano, y yo también, así que conversamos con un mutuo interés. Pero nunca más supe de él. Antes de eso había conocido a su hijo Claudio en la universidad de Princeton e hicimos muy buenas migas. Y también en Princeton conocí a Francisco Ayala; eso era en los años 1958-59. Yo me había aburrido en Chile mucho con las tareas diplomáticas, burocráticas y conseguí una beca para estudiar Asuntos Internacionales y Públicos. Y ahí había un grupo español. Había uno que había escrito sobre los liberales españoles, Llorens. Claudio Guillén me llevó a conocer a don Américo Castro, que me dijo lo siguiente: «Si uno considera que la historia de España es un mosaico, y lo junta, sale la cara de Franco». Nunca se me olvidó esta frase.

**Recuerdo que Gil-Albert, cuando vino del exilio, escribió un pequeño libro en el que explicaba el surgimiento de Franco desde la intrahistoria española, no como algo ajeno. Gil-Albert había leído a Castro.**

Yo estuve en el Congreso de Valencia, en el 87, y Gil-Albert dio un pequeño discurso en el que se lió mucho volviendo a leer lo



mismo, hasta que alguien le pasó la página. Y Octavio, al final de su vida, ¿perdió facultades?

**Supongo que algunos días últimos por efecto de los fuertes analgésicos para los dolores del cáncer de hueso; pero no, fue lúcido hasta el final. Acuérdate de sus últimos libros, escritos cuando ya había cumplido los ochenta años: *Vislumbres de la India y La llama doble*.**

Cuando yo estaba en España en los años setenta, había aquí personajes históricos de gran presencia, como Gerald Brenan, Gil-Albert, Julio Caro Baroja. Por cierto, conocí a un sobrino nieto de Baroja, un hombre muy simpático que me dijo una cosa: «Usted se parece a Baroja porque lo han tratado siempre de linchar». Es verdad, pero no lo han conseguido.

**Y a Baroja tampoco. ¿Y porqué que te sientes linchado?**

Bueno, por el tema de *Persona non grata*, que causó muchos sarpullidos. Había vetos en el interior de las editoriales, por un lado y por otro.

**En los años setenta todavía eran muy pocos los escritores de izquierda que se atrevían a señalar la naturaleza dictatorial del régimen castrista.**

En esos años muchos intelectuales latinoamericanos y europeos iban a Cuba y se la pasaban tomando daiquiris en los hoteles, y a veces iban a cortar caña al campo, simbólicamente, claro. Nos tomaban fotos y eso era todo. Pero yo venía de un país en que la mitad del gobierno creía que la panacea era Cuba y que había que hacer un sistema similar en Chile. Me di cuenta a los pocos días de estar en Cuba que si eso se hacía en Chile yo iba a ser un exiliado, como Cabrera Infante en Cuba, como tantos otros. Hubo chilenos amigos míos que me quitaron el saludo por decir eso, que se fueron de la sala donde yo estaba diciendo eso.

**Así que tú, al ver lo que pasaba en Cuba, estabas de alguna forma defendiendo las libertades chilenas.**

Eso es. Y todo esto desembocó en el golpe de estado del 73. El país se había polarizado.

**He releído recientemente *Persona non grata*, del que se ha publicado una edición crítica en la editorial Cátedra, y me sigue pa-**

reciendo un libro lúcido. Lo curioso es que en esas fechas Cuba suscitaba nuevos adeptos.

Cuando yo conocí a Cortázar en 1962, él era un intelectual francés, un argentino cosmopolita, tipo bonaerense, como Borges. Pero cuando visitó Cuba volvió totalmente convertido: descubrió a América, pero en Cuba, no en Buenos Aires. Descubrió la revolución, el mojito, el mambo, se convirtió en un beato de la revolución. En fin, ahora nos acercamos al cierre de todo eso. Han sido 50 años de desorientación, de tontería política, de simplismo político. Lo políticamente correcto era decir que todo estaba muy bien, cuando en realidad todo estaba muy mal. Un pensamiento mentiroso. Qué cosas. Fíjate que Lezama me mandaba recados cuando yo estaba por salir de Cuba, para que lo fuera a ver. Finalmente lo encontré en casa de Pablo Armando Fernández. Me senté a su lado y me dijo: «Oiga, Edwards, ¿usted se ha dado cuenta de lo que pasa aquí?». «Sí, Lezama, me he dado cuenta» –le dije–. «¿Pero se ha dado cuenta de que nos morimos de hambre?». Le volví a responder que sí. «Es de esperar que ustedes sean más prudentes», añadió. ¡Qué propaganda había, qué terrible propaganda! Siguiendo con el tema de las dificultades. Recuerdo que en la época en que yo colaboraba en *El País* –ahora ya no tienen sitio y estoy haciendo algunas cosas para *ABC*–, pensaba: soy un maldito aquí, porque Cebrián almorzaba cada semana con Mario Benedetti, que era agente de los cubanos. Y después Benedetti cruzaba un salón entero para abrazarme. Era así. Una especie de servilismo. Algunos escritores latinoamericanos fungían de grandes intérpretes para Europa de la América Latina, y eso fue Benedetti, como Ariel Dorfmann lo hizo para Estados Unidos. Son iguales. Serviles. No pensaban, como Ortega o Unamuno, sino que adaptaban su pensamiento a una causa.

**Hemos vivido entre tópicos terribles.**

Clichés, por ejemplo: *Las venas abiertas de América Latina*. ¿Cómo se puede poner un título así? Muere Galeano y rápidamente a un espacio de la Biblioteca Nacional de Santiago le ponen su nombre...

**Cambiamos de tercio, para ir cerrando. Hay novelistas que no leen poesía, poetas que apenas leen prosa o que son ajenos al pensamiento filosófico. No es tu caso.**

En primer lugar, te tengo que decir que yo estudié Derecho y Filosofía. Había un Instituto Pedagógico donde se hacía un doctorado

en filosofía. Yo había leído filosofía desde muy joven. Y he sido lector de filosofía hasta hoy. Lo que pasa es que he tenido un interés permanente por los filósofos ensayistas, que son en realidad filósofos escritores. Por ejemplo, Montaigne, Platón, Descartes, Rousseau, sobre todo en las *Confesiones* y Nietzsche. Entonces estudié a Kant y a Hegel, también al Marx de los escritos sobre la alienación, al primer Marx. Y de los españoles fui lector, como te he dicho antes, de Unamuno y de Ortega. Tuve un gran amigo chileno, que estudiaba derecho conmigo, un poco mayor que yo, Roberto Torreti, que fue un gran técnico de la filosofía. Me dijo que el derecho no le interesaba y que iba a cambiarse a la filosofía, y se enseñó a sí mismo el alemán y el latín, para comenzar. Después consiguió una beca y se doctoró en Heidelberg con una tesis sobre Kant. Y se volvió un experto mundial en Kant, porque en todos los departamentos de filosofía del mundo conocen a Torreti. Luego me dijo que iba a dedicarse a la filosofía de la ciencia. Le pregunté si eso no era muy aburrido; me dijo que no, y me explicó lo que era la filosofía de la matemática y la geometría. Y siguió ese camino con cierto éxito. Ya muy de mayor, yo le decía: tú te pareces a Santo Tomás de Aquino –en cuanto al físico, porque es un tipo muy grande y ha despreciado siempre el ejercicio físico–, y su mujer, que es también filósofa, me dice: «Es un desastre, porque es tan grande y se mueve tan poco que se le cae la cabeza, porque no tiene musculatura para sostenerla». Me gustan más los filósofos poetas y ensayistas, como Nietzsche, Shopenhauer o Kierkegaard, Unamuno y Montaigne. Con todos ellos me he divertido, me he instruido y meto elementos de esas cosas en mis novelas. Un crítico chileno amigo me dijo sobre mi novela sobre Montaigne: di que es una novela ensayo, nada te impide llamarla así. Eso hace en alguna medida Proust, que hace ensayo musical, filosófico. La novela como cajón de sastre. Christopher Domínguez ha denominado a lo que yo en este género «el arte de la casi novela». Bueno, esto es porque sabe lo que es la novela.

### **El canon establecido en el siglo XIX.**

Montaigne se llama ensayista, pero él dice que el tema de su obra es él mismo y que si el lector no se interesa en un tema tan frívolo que puede dejarlo a un lado. Es un ensayista que cuenta historias; muchas las extraes de sus lecturas, pero otras de su propia vida, porque todo pasa por su propia experiencia. Historias del mundo rural o de la ciudad, que son casi una pequeña novela. Así que también me gustan los novelistas reflexivos como Proust o Tho-

mas Mann. Así que yo soy un casi novelista, pero en relación a cierto canon del siglo XIX, porque la novela del siglo XX no se puede decir que sea «casi», porque ha pretendido ser todos los géneros.

**Como persona, ¿qué ha significado para ti Neruda? No lo que tú sabes de él, sino la presencia en tu vida y en tu imaginario.**

Yo descubrí a Pablo Neruda al leer *Residencia en la Tierra*, al tiempo que leí el libro de Amado Alonso sobre él. Esas fueron mis dos lecturas iniciales. Y entré en ese mundo, que me sedujo mucho, de la fantasía, del imaginario, que tiene mucho de exótico, de Oriente: Birmania, Ceilán... Le envié mi primer libro y Neruda tardó varios meses en contestarme. Pero un día me mandó llamar, me dijo que me quería conocer. Eso fue en 1952. Y entré en la casa de un poeta estalinista que era miembro del Comité Central del Partido Comunista Chileno, miembro del jurado del Premio Stalin, cuyo premio había ganado. Neruda me contó que se reunían en una gran sala del Kremlin, donde deliberaban, y que al fondo había un gran telón, y que en una ocasión oyeron una tos seca de alguien. El que tosía era Stalin. Yo entré en la casa de un estalinista, pero mi fascinación era por el poeta del que él había renegado en nombre de una poesía más objetiva, social. Sin embargo, yo sentí que en esa casa no vivía un estalinista, sino un surrealista, porque estaba lleno de objetos extraños, de autómatas, de cosas mágicas y fascinantes. Las fotografías de las paredes no eran de Lenin, Stalin o Gorki, sino de Poe, Rimbaud, Baudelaire. Neruda debió de retirarse de la poesía a los treinta años, como hizo, aún más joven, Rimbaud. Porque Neruda era un verdadero Rimbaud, sólo que Neruda no se retiró, sino que se transformó en un poeta social, dejando atrás la poesía hermética, de cierta oscuridad que es la de *Residencia*. Pasó de Rimbaud a Victor Hugo, aunque Hugo tuvo afición a la magia... Luego, ya después del discurso de Nikita Kruchev, asistí a una conversación entre Neruda y Aragón a la que presté atención, y Aragón le dijo a Neruda: «Pero Pablo, nosotros hemos sido siempre surrealistas». Y yo me sonreí, porque pensé: «Nosotros fuimos surrealistas, pero no salimos, y ahora queremos recuperarlo», porque ya había pasado todo, y entonces Neruda retoma algo de eso en un libro como *Estravagario*, pero muy a medias. La poesía de Neruda anterior a *Estravagario* es una poesía progresista, dirigida hacia el futuro, en un sentido poético y político. Es una flecha. En este libro Neruda vuelve a ser un poeta circular. Ahí hay un poema que se titula «El largo día jueves», donde



confiesa que él es un círculo, que no va hacia el futuro. Comienza así: Es jueves, alguien que se viste, se afeita cuidadosamente, se viste, atardece, y cuando ya está listo para todo, vuelve a dormir, y cuando se despierta es de nuevo es jueves.

### *Cien años de soledad...*

La poesía, que era vertical, pasa a ser circular y horizontal. Luego escribe las odas: el poeta que ve las cosas, la vida invisible de los otros, aunque al final de las odas hay otra cosa. Luego, al final de su vida –fíjate que curioso– escribe este libro, *Geografía infructuosa*, del que estuve muy cerca, porque lo observé cuando lo escribía. Él se compra una casa en Normandía. Y hace un viaje en automóvil con su chófer, porque él no conducía, y ve el paisaje al fondo, con una torres de iglesias de campo, y escribe un poema que se llama «El campanario de Hotenée», que anticipa su muerte y todo eso. En realidad este es un poema proustiano, porque es el problema de un lector de Proust, escrito en el paisaje de Proust, de Cambrai, porque la casa de Neruda quedaba como a veinte kilómetros de Cambrai. Yo pensé que Neruda debió de leer mucho a Proust, y de hecho, entre las muchas cosas raras de sus colecciones, tenía una carta de Proust, que Neruda había comprado. En estos días, estudiando al Neruda de Oriente, he leído una carta que escribió a un argentino con quien se carteó mucho, donde le dice: casi lo único que hago aquí es leer, mi trabajo de Cónsul es una hora cada tres meses. Bebo whisky y leo. Y añade: a Proust lo he leído cuatro o cinco veces.

### **En una frase: Neruda**

Te lo digo en dos palabras: la imaginación.

### **Para finalizar, te hago una pregunta difícil –o fácil–: ¿Quién es Jorge Edwards?**

Jorge Edwards es una persona que se extravió y se dedicó a escribir, a leer, a pensar, a imaginar cosas y a divertirse a veces. ¿Qué más? Que se extravió, porque yo estaba destinado a ser un abogado. Ahora, a mis ochenta y cuatro años, pienso que ese extravío y derivar a la inutilidad de la literatura puede tener algún sentido. No te digo más: puede tener algún sentido.

### **¿Lo ha tenido para ti?**

Sí, lo ha tenido para mí.

# JORGE EDWARDS, diplomático y escritor, visto por un doble

Es notorio que los flechazos, pasados los cincuenta, son los más peligrosos. El nombre de Jorge Edwards ya me sonaba cuando lo encontré en París a comienzos de 2010. Sin embargo, sólo tenía un conocimiento indirecto de su obra, como desdichadamente pasa con buena parte de la literatura de América latina, con la cual, a menudo, he aplazado la cita en varias ocasiones. Por otro lado, ¿es Jorge de verdad un escritor latinoamericano? Revelaré más adelante mis dudas al respecto. Jorge me recibió de inmediato con amistosa liberalidad en las salas de la Avenue de la Motte-Picquet, sede de la representación diplomática de Chile, de la cual estaba –y no sin razón– muy orgulloso. Pronto demostraría ser un espléndido anfitrión, haciendo honor a un cargo, el de embajador, que puede parecer anticuado, pero que no lo es. Allí se había escondido Aragon en 1939-40 para salvarse no de los alemanes, que todavía no habían entrado en París, sino de la policía de la agonizante Tercera República, perseguidos como criminales, igual que los comunistas al comienzo del conflicto. Pero aquel día hablamos, sobre todo, de Malaparte, el autor de *Kaputt* y de *La pelle*, del cual estaba escribiendo la biografía. A finales de 1952, Malaparte había emprendido un viaje a Chile para participar en el Congreso mundial de literatura de Santiago, junto a Neruda, Camilo José Cela y Ehrenburg, entre otros. Fue precisamente Jorge, entonces en sus comienzos, quien le presentó a una amiga a quien el escritor italiano quería conocer. Era la joven e inquieta Rebequita Yañez, nieta de José Donoso. Con ella, una vez acabado el congreso, Malaparte volvería a viajar durante cuatro meses, dirigiéndose hasta Uruguay y la frontera argentina, proyectando una expedición que seguía la pista de la civilización inca y una película sobre Robinson Crusoe, luego dirigida por Luis



Buñuel. «Tal vez debería arrepentirme de habérsela presentado», concluyó Jorge sonriendo, mientras pensaba en el triste final de aquella relación. Poco después de su llegada a Italia del brazo de Malaparte, Rebequita, de hecho, se había escapado descalza del hotel romano para huir de su celoso amante, que le había puesto bajo llave los documentos, el dinero y también los zapatos. Quien esté interesado podrá seguir el resto del asunto en la citada biografía de Malaparte, publicada en una bella edición española por Tusquets, precisamente por intervención de Jorge.

Ahora, omitiendo las peripecias de Malaparte y Rebequita, quisiera volver a la sonrisa de Jorge, pues fue lo primero que me llamó la atención aquella tarde, en la penumbra, ablandando la solemnidad del lugar, mientras por las amplias ventanas subía el tráfico acolchado del séptimo *arrondissement*, el barrio diplomático por excelencia de la capital, y desde la librería, al final de la sala, me vigilaban los solemnes tomos de la colección de actas y convenciones de la República chilena. La sonrisa, acompañada del gesto de la mano derecha que acaricia levemente la barbilla, como queriendo decir que no, que para nada se arrepentía. Me pareció, pensándolo más adelante, el paradigma de una condición existencial, la cifra estilística que Jorge ha elegido –presumo que desde muy pronto– transferir en su negocio con las cosas de este mundo, ya que ignoro si él cree en la existencia del otro, raramente evocado, tal vez por pudor, en su obra y en su conversación. En estos años de costumbre –muy intensa en París, menos frecuente, por desgracia, desde que nos mudamos, él a Madrid y yo a Ginebra– no recuerdo haberle visto nunca reír, ni perder la paciencia. Sin embargo, lo he visto sonreír a menudo en la manera sutil que los franceses definen *narquois*, y que se asemeja también a la escritura. Es una sonrisa que indica el alejamiento más que la malicia, un medio de amable defensa, pero, sobre todo, de conocimiento meditado de sí y de los demás. No sé en qué proporción lo debe Jorge a su temperamento, a la educación de los jesuitas, al servicio diplomático. Su primer volumen de memorias, *Los círculos morados*, es un autorretrato sin concesiones, incluso despiadado, de la infancia y de la juventud, y abre muchas puertas de su personalidad, pero se para estratégicamente antes de una completa aceptación. En la sonrisa y en el alejamiento, el hombre enfría y pone a prueba sus sentimientos, el diplomático medita sus próximas jugadas, el escritor construye sus tramas. Y a veces allí se pierde.

En lo que se refiere a arrepentirse, sospecho que raramente le pase en las pequeñas o grandes elecciones de la vida, con mayor razón en los libros: no por una forma de soberbia que le es ajena,

sino simplemente porque tiene otra cosa que hacer, y a Jorge no le gusta perder el tiempo, ni con personas ni con acontecimientos. Es un mesurado administrador de sus propias jornadas, como quien desarrolla dos oficios –confluyentes y concurrentes– y ha decidido hacerlos bien ambos, y aún más recortándose los espacios de una rica y variada vida privada.

Fue un placer para mí presentarle, una noche, a otro eminente diplomático-escritor de su generación, mi compatriota Biancheri, sobrino de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, secretario general del Ministerio de Asuntos Exteriores y autor de obras narrativas como *L'Ambra del Baltico*, *Ritorno a Stomersee* o *Il quinto esilio*. Boris nos ha dejado poco después, y demasiado pronto. Queda el consuelo de aquel encuentro.

Generoso como pocos, extraordinariamente dotado para la amistad, también a primera vista –como he podido constatar en el mío y en otros casos–, Jorge se concede poco y evita cualquier forma de intimididad. Si sintiera la necesidad de abrirse, imagino que se dirigiría a un familiar o a un íntimo, ciertamente no conmigo, que soy dos veces su colega, como diplomático y modesto literato. Sospecho, además, que sea un motivo de su predilección por Montaigne, ensayista, pensador y moralista que ha elegido contarse siempre para no confesarse nunca. Es verdad que ama mucho también el lado amargo, implacable de las *Confessions* de Rousseau: tal vez en los próximos tomos de memorias pasaremos idealmente de Burdeos a Ginebra.

Creo que aquella sonrisa acaso haya contribuido, en 1971, al final de la breve misión de Jorge en Cuba, como encargado de los asuntos del gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende, y a su alejamiento de la isla como «persona non grata». Los potentes de la tierra soportan la adulación y el hastío –son entrenados para ello–, los consideran entre las ventajas y los tropiezos del oficio. La sonrisa respetuosa y serena de un interlocutor, al contrario, en el curso de una conversación privada o alrededor de una mesa de negociación, es una reacción que a menudo les coge desprevenidos y les pone nerviosos. Se sienten juzgados y se desata en ellos el síndrome de Norimberga, aunque se arriesguen, como mucho, a algún rasguño de pluma. El fotomontaje que muestra a Fidel Castro y a Jorge, uno frente al otro, en la portada de *Persona non grata*, parece reflejar más un estado de ánimo que cualquier comentario. Todo el libro, por lo demás, está construido alrededor de la escena capital que lo origina: la larga noche en la cual Castro despliega los ilimitados recursos de su encanto para seducir a un diplomático-intelectual que únicamente va armado de su propio y creciente escepticismo.

Contar un episodio de este tipo constituye un banco de prueba para cualquier escritor. Sin embargo, existe el riesgo de forzar los contrastes, de esquematizar choques dialécticos entre los personajes y, sobre todo, de «embellecer» el conjunto, añadiendo detalles verosímiles, pero falsos: Malaparte no habría pedido más; Jorge evita hacerlo. Construye la página con un uso sapiente de las medias tintas y del claroscuro, controla la tensión narrativa mientras la hace subir, renunciando a los efectos teatrales. Así, sin juzgar explícitamente, nos hace captar la diferencia entre la historia, tal y como es, objetiva, y a la que todos tendríamos que plegarnos para comprenderla, y *el sueño de la historia* de quiénes prefieran quedar atrancados en sus utopías, a costa de hacer pagar el precio a los demás.

\*

Conciso y no Narciso: es lo que diría, si quisiera compendiar la índole de Jorge al comienzo de un *limerick* en *scherzo* controlado en sus reacciones lejos de cualquier vanidad; como todo artesano de la pluma consciente de sus capacidades, Jorge se muestra así también en la página. En todos sus libros –creo haberlos leído y releído todos o casi, los últimos incluso antes de que se publicaran– se concentra inexorablemente en lo esencial, trátase de un artículo, de un relato, de una meditación o de una novela. Él quita artificiosidad a esta compleja limadura y el lector tiene la impresión de un texto enriquecido sin esfuerzo, también en las renunciaciones. Aquí resulta natural la comparación con Borges, con el cual no creo que Jorge, *bon vivant* en el sentido completo del término, tenga humanamente mucho en común, aunque sea uno de sus referentes en la generación anterior. Más bien, creo que para muchos críticos Jorge ha sido considerado el sucesor natural de Borges. Que en ambos haya una raíz anglosajona ayuda, pero no basta para explicarlo. Entran, ambos, en la categoría de los narradores-ensayistas, pero con una diferencia: Borges no ama la realidad y la rehúye en la erudición y en los laberintos mentales, mientras que Jorge, sin preguntarse si la ama, la acepta, y algunas veces la persigue con mimesis erótica, como en *El origen del mundo* y *El descubrimiento de la pintura*. Su realismo no es mágico, sino histórico, influido por la experiencia diplomática y por la práctica de la vida internacional. No pienso sólo en *Persona non grata*, sino en *La casa de Dostoievsky* y en *La muerte de Montaigne*, donde no se habla de diplomacia en sentido estricto, pero sí de las posibilidades de solucionar en la creación literaria el dualismo entre individuo y mundo circunstancial. No creo que Borges hubiera podido escribirlos, como no creo que Jorge hubiera podido escribir *El Aleph*. A este



respecto, intercambiamos, hace tiempo, una breve correspondencia. Le citaba un duro juicio del diario de Gombrowicz, entonces desterrado en Argentina, sobre Borges y el clan Ocampo, que desde lo alto de su soberano esnobismo practicaban «una literatura sobre literatura, una metafísica tortuosa, una acumulación escolástica de las metáforas». Lo curioso es que luego, en un artículo de Pasolini, he encontrado prácticamente las mismas críticas... hacia Gombrowicz. Jorge insistía, al contestarme, sobre la riqueza fantástica de Borges, sobre su ejemplo moral, que «en tiempos de realismo socialista, parecía inútil y era indispensable», y sobre su aportación estilística y conceptual al indicar a los escritores de América latina el camino de una creación literaria menos barroca y exuberante, más adherente a la modernidad y a la tradición occidental. Ahora, desde el punto de vista del lector europeo, especialmente del no hispánico, es la «fluvialidad» de la literatura latinoamericana que fascina en poetas como Neruda, en narradores como Sábato, Onetti, Fuentes, García Márquez o, más recientemente, en el fenómeno Bolaño. En ellos advertimos fluir la vida, mezclada con mucha espuma y también con mucha escoria. El arroyuelo de Borges es, al contrario, de agua pura, pero avara. Ignorado hasta la década de los cincuenta-sesenta y más tarde convertido de forma improvisada en autor de moda en Italia y en Francia, Borges es en el fondo un tráfuga del viejo continente, crecido y sepultado en Ginebra, nostálgico cantor de los césped a la inglesa pisados por los pies de *indios*, luego por los de inmigrantes italianos. Mis colegas de la embajada italiana en Buenos Aires, que iban en peregrinaje a ver a Borges, le oían recitar con mucho gusto a Dante y Ariosto –siempre los mismos cantos–. En compensación, cuando hablaba de la comunidad ítalo-argentina, no podía esconder la amargura, tal vez porque consideraba al odiado Perón de origen italiano. Mucha repugnancia que no le impidió transcurrir buena parte de sus últimos años en la península, huésped de sus editores y mecenas italianos. Resultan pasadas de moda sus citas veterosajonas, su lírica tardo-simbolista, su exaltación del tango opuesta a la ignorancia de la gran música sinfónica, camerística y operística, su universo de lunas menguantes, monedas de hierro, clepsidras, espadas, jarrón/jarrones de flores y otras baratijas de espectáculo de variedades porteño... Sin embargo, diez relatos y cien páginas, o poco más, bastan para colocarle en el pedestal de la literatura del siglo XX y es, en definitiva, lo que importa y por lo cual tenemos que agradecerle, *malgré lui*.

La única posición de Jorge, a mi manera de ver, consiste en el hecho de no pertenecer del todo al «ríó» latinoamericano de su

mentor y ex-embajador Pablo Neruda y de sus compañeros de viaje –pienso en la foto del «cuarteto», que lo retrotrae hace unos cuantos en París al lado de García Márquez, Vargas Llosa y Cortázar–, pero de no reconocerse tampoco en la frígida inteligencia de «máquina célibe» de Borges. Su camino de marginal de lujo se ha revelado coherente e intelectualmente subversivo, desde su primera obra, *El patio* (1952), y sigue siéndolo sesenta años después, en el imperante conformismo de la escena cultural, donde los cánones del realismo, socialista y no, han sido sustituidos por aquellos de un veleidoso *sperimentalismo*. Jorge, en cada una de sus manifestaciones, se confirma un escritor eminentemente clásico. Por esto, creo que nadie mejor que él merezca hoy ser considerado literato universal de origen latinoamericano.

Sin duda, sus libros más importantes tienen una clave histórica exacta, como el golpe de 1973, argumento de *Los convidados de piedra*. El ambiente alto-burgués de Santiago, donde había nacido y se había formado, vuelve constantemente a su obra, a menudo con tonos muy crudos: pensemos en el triste final de Joaquín en *El inútil de la familia*, o en el regreso a la patria, después de la Segunda Guerra Mundial, de la protagonista de *Retrato de María*, lo que le hace encontrarse de pronto en medio de una sociedad fútil e incrédula que ignora su heroísmo de salvadora de niños judíos y la acoge como si hubiera vuelto de un *grand tour* mundano por Londres y París, o en la muerte de René, masacrado por chicos de calle en unas afueras desoladas –una escena que, más que en Pasolini, me ha hecho pensar, de nuevo, en el mejor Borges de *El Sur*–.

Oponer una temática local o regional, más circunscrita, a una visión de carácter universal, se trata, creo, de un falso problema. Cada autor es dueño de su propia materia. Sólo la sinceridad de su inspiración y la fuerza de su talento le permiten alcanzar un público ideal, más allá de cada límite de nación, idioma, escuela o género. Es una aspiración que choca a menudo con las censuras políticas, las exigencias del mercado editorial y los gustos del público, siempre menos educado para la calidad. Jorge gusta de repetir una frase de Pessoa: «La celebridad es plebeya». Pero no teme a la plebe y las torres de marfil le aburren. Sabe que al final la verdadera literatura encuentra el espacio que le pertenece, aunque sea modesto y esté amenazado: el único espacio, en cada época, por el que vale la pena leer y escribir.

\*

Quisiera terminar estas notas no muy ordenadas con una pequeña declaración de orgullo. Creo haber introducido a Jorge en el co-

nocimiento de un autor con el que tiene muchos puntos de contacto y que, por azares de la vida, hasta ahora se había quedado al margen de sus intereses. Hace una par de años publiqué una biografía de Italo Svevo, personaje y escritor que me llamaba la atención porque representa, desde todos los puntos de vista, el anti-Malaparte. Es una regla de higiene literaria, además de mental, al menos para mí, pasar de un sujeto de biografía a su contrario, y de no volver a tratarle hasta después de un tiempo. Había pedido a Jorge bautizar el libro en el Istituto Culturale Italiano de París con algunos otros amigos, entre los cuales estarían Claudio Magris e Pedrag Matvejević, que no pudo llegar de Zagabria. Fue una noche memorable. Jorge había estudiado atentamente no sólo mi trabajo, sino la obra completa de Svevo que, aunque no es extensa, sí presenta una fascinante complejidad. Svevo era un rico empresario judío de Trieste –uno de los modelos de Leopold Bloom en el *Ulysses* de su amigo y protegido Joyce–, autor en silencio de relatos y novelas juveniles que dejó de escribir y publicar durante tres décadas, por petición de su conservadora familia, y que llegó a la fama con *La coscienza di Zeno* cinco años antes de su muerte en 1928. Como Henry James, pero con un sentido de la comicidad y una dimensión carnal de los que carece el escritor angloamericano, Svevo procura no dejar rastros de su paso ni por su vida ni por su obra. Es oblicuo e inalcanzable para protegerse. Aquella noche, mientras otros oradores debatían con pasión y competencia sobre el escritor triestino, la intervención de Jorge fue dúplice: porque habló –borgesianamente– de *Jorge Edwards lettore di Svevo* y porque lo hizo con una agudeza y una ironía que encantaron al público y lo coronaron como el protagonista de la noche. Jorge me regaló aquellas notas. Bastará que cite dos pasos y el lector perspicaz lo entenderá todo:

*«Escribir en una familia burguesa: amenaza contra el orden de la familia. Escritura clandestina, secreta, contradictoria con su éxito (esencialmente burgués) [...] En el centro de Europa, el inútil, el monstruo literario, debe estar escondido aún más que en la América Latina. Es el miembro de una resistencia más escondida, más discreta. Desde América Latina miramos al centro de Europa como si hubiera un lado inquietante y excéntrico. Es la nostra América Latina».*

No creo tener que añadir nada más.

(Traducción de Francesco Lutti)

# POLÍTICA E INTIMISMO en la narrativa de Jorge Edwards

Quizá resulte innecesario para cualquier lector que se adentre en el universo narrativo de Jorge Edwards, explicar que existe en su trayectoria una clara vocación intimista, digámoslo así, que nos ha dejado complejas elaboraciones dotadas además de un singular acento político. No en todas sus novelas o cuentos, pero sí en muchos de ellos, Edwards aventura una propuesta claramente interpelativa con respecto a la realidad social donde se emplazan sus historias. El chileno, asimismo, pertenece a esa clase escritores para quienes la frontera entre un género y otro se vuelve constantemente porosa y así, desde *Persona non Grata* en adelante, hasta *La muerte de Montaigne* e incluso en el primer volumen de sus memorias o en la reciente *El descubrimiento de la pintura*, sus reflexiones se abordan desde diversas perspectivas, salpimentadas todas por la reflexión íntima, el apunte biográfico, la referencia real en la ficción y ficcional en la ensayística. Dificilmente clasificable, en su obra hay también cinco novelas que funcionan con una marcada insistencia en lo político, ya sea de manera alegórica o gracias a un elaborado paisaje de asfixia social y desencanto donde las líneas de fuga de la peripecia personal e íntima de los personajes se imbrica en una atmósfera decididamente contaminada por dicho elemento político.

Esa suerte de pentalogía está compuesta, en orden cronológico, por *Los convidados de piedra* (1978), *El museo de cera* (1981), *La mujer imaginaria* (1985), *El anfitrión* (1987) y *El sueño de la historia* (2000). Como decimos, se trata de novelas donde advertimos la preocupación clara por reflejar el contexto histórico político de la dictadura pinochetista y sus secuelas, los rasgos más saltantes de la burguesía chilena y su responsabilidad y anuencia para que la maquinaria dictatorial siguiera siempre bien engrasada, alentando así la omnímota presencia de esta en



la vida chilena. No hay aquí concesiones de ninguna clase y si bien el tono que se adopta en ellas parece de simple registro y perplejidad, es difícil no salir de su lectura sin una desagradable sensación sobre la participación de la sociedad como cogestora de uno de los peores episodios de la vida reciente del país sudamericano.

QUE HABLEN LOS MUERTOS (*LOS CONVIDADOS DE PIEDRA*, 1978)

Entre estas novelas y digamos que por un inobjetable derecho propio, destaca *Los convidados de piedra*, quizá la ficción más ófrica y densa de todas las que componen el corpus novelístico del chileno y que como explica Federico Schopf<sup>1</sup> [junto con] «*El museo de cera* (1981) y *El anfitrión* (1987) [...] prefiguran la idea de la novela histórica en un sentido actual, no programática, no totalizante, sin pretensiones de ser un gran relato abarcador, exhaustivo, desplegado desde una concepción segura de la historia. Tratan del golpe militar de 1973 en Chile y sus consecuencias, pero al reconectarlo con momentos pasados de nuestra historia abren boquetones en la superficie sincrónica, abismos vertiginosos en que no es claro si la historia consiste en una sucesión de cambios radicales o es simplemente una serie cerrada de temas básicos –por ejemplo, la naturaleza inalterable del ser humano o sus emociones– que se repiten con variaciones más o menos ornamentales».

Se trata de una novela con una propia y singular historia. Después de publicar *El peso de la noche* (1965), Edwards escribió, entre 1968 y 1970, una primera versión de lo que andando el tiempo sería *Los convidados...* y que se llamó *El culto de los héroes*<sup>2</sup> y que al parecer guarda escasa relación con la versión definitiva en la que el hilo vertebrador es la elección de Salvador Allende y lo que supuso aquello como revulsivo para una sociedad anquilosada desde tiempos inmemoriales.

La novela no se extiende más allá de las horas que van desde el almuerzo y se prolongan hasta que termina el toque de queda impuesto por la dictadura pinochetista, pues la historia transcurre en un día cualquiera muy próximo al reciente derrocamiento de Allende y el aplastamiento de Unidad Popular. La trama allí contada procura explicarnos lo que ocurre cuando un grupo de viejos amigos se reúne para celebrar el cumpleaños de uno ellos, Sebastián Agüero. Pero no son sólo los personajes allí presentes los que cuentan y gozan de protagonismo. Con una compleja téc-



nica espacio temporal, Edwards se vale de un personaje no identificado que se manifiesta como notario, registrador histórico de aquel grupo de amigos –en el mejor estilo balzaciano, según confiesa Edwards en una entrevista concedida al periodista y escritor Armas Marcelo<sup>3</sup>– para saltar al pasado, invocar a los ausentes, a los ya muertos, a «los convidados de piedra», como bien indica el título. Ese notario no identificado apela a su memoria tanto como a diálogos, a recuerdos, a datos frágiles y elusivos a veces, como explícitos en otras ocasiones, para disolver los límites temporales y arrojarnos a una historia mucho más larga y densa de lo que ese mismo marco temporal admitiría, como si quisiera abarcar todo el siglo XX chileno y sus convulsiones sociales. Atrapados en la casa de Agüero a causa de ese infinito toque de queda que en la novela parece de tenor inaugural y que se prolongó por una década, los personajes se muestran más bien perplejos por las circunstancias, aunque apenas contrariados algunos de ellos por el hecho de que el toque de queda no les permita salir o regresar libremente. Ya se advierte en ese inicio, lleno de aparente placidez burguesa, una incomodidad y también una cierta condición alegórica sobre los propios límites de lo que nos atañe: toda la novela conturba al lector porque recuerda siempre al Ángel exterminador de Buñuel donde, como se recordará, un grupo de invitados es incapaz, por razones que nunca conocemos, de salir de la casa de su anfitrión. Así pues, el peso de la dictadura también cae sobre los burgueses, aunque de manera bastante más plácida, ya que muchos de ellos apoyarían la consolidación de la dictadura de Pinochet, más pronto que tarde.

En algún momento del relato uno de los invitados sale al jardín a observar los helicópteros que sobrevuelan amenazantes la noche santiaguina hasta que alguien le advierte que es mejor que entre de regreso a la casa. Esa aparente custodia del orden y la tranquilidad pública que tan cómodos mantiene a los burgueses es repentinamente un peligro latente que además sobrevuela siempre la novela: el helicóptero se acerca lo suficiente como para deslumbrar e intimidar a los convidados, y sus potentes reflectores los encandila –o quizá más bien los ciega, elija el lector el adjetivo– como nos ciega o encandila a nosotros durante el resto de la historia. Este pasaje es, naturalmente, más explícito y potente que el desmañado intento de resumirla que estamos haciendo. Lo admirable en *Los convidados de piedra* es su ambición narrativa, el nutrido arsenal de herramientas literarias puestas al servicio de una historia que oscila entre el testimonio histórico y una precau-

pación existencial que agobia y aturde y cada uno de sus personajes al enfrenarlos con su propia e íntima biografía.

Así, la complejidad de la que se vale Edwards para saltar de un tiempo a otro, para cambiar bruscamente de dirección y sin embargo llevarnos siempre por los vericuetos de la historia, saltándose en muchos casos la estructura dialógica del principio, mantiene la tensión –y la atención– durante la totalidad de la lectura. Fragmentada, sin narrador explícito, pues a veces sólo escuchamos las voces de unos y otros, todo sin embargo va buscando un orden preciso y rotundo, contada desde la intimidad profunda de cada uno de ellos: una alegoría de la propia historia chilena, convulsa, soterrada, siempre abierta a la posibilidad del cambio y amenazada por lo irremediable, como les ocurre a estos amigos que convocan también a sus fantasmas. Estos fantasmas parecen abrir además una nueva puerta para la narración alegórica del escritor chileno, que en próximas novelas se decantará por el registro bufonesco de la realidad, como ocurre con *El museo de cera*.

#### ¿UN MUSEO LIBERTINO O DEL HORROR? (*EL MUSEO DE CERA*, 1981)

Dentro de la novelística de Edwards, *El museo de cera* constituye una pieza singular, distinta, carnavalesca, si se quiere, que nos permite acercarnos de una manera festiva y lúdica a la historia. Los límites entre lo real y lo imaginario quedan disueltos, como ocurre con *El Anfitrión*, aunque aquí las anacronías son el motor que impulsa la historia. La peripecia es en sí misma sencilla y cara a Edwards porque, como en otras ocasiones, funde la Historia con la historia íntima de sus personajes. En el caso que nos ocupa, el adulterio es el combustible que anima el mecanismo de la trama, el elemento que perturba, contamina y desequilibra a los personajes. Pero ese adulterio del que es víctima el marqués de Villarica resulta un disparador para la hipótesis de este curioso personaje, caballero antiguo y presidente del partido de la Tradición, que viaja por en medio del tráfico en un carruaje decimonónico y cuya vida queda completamente trastocada cuando se casa, ya en la vejez, con la joven hija de un comerciante próspero, quien al poco tiempo le es infiel con un pintor. El marqués, acérrimo custodio del orden, de las buenas costumbres, de todo lo que comporta el arraigo en la sociedad añosa y clasista donde se mueve, decide encargar a un artista unas figuras de cera de tamaño natural que reproducen con pavorosa exactitud la escena del adulterio, no se sabe si como una manera de torturarse o

de recrearse en la fascinación que tal hecho le produce. Lo vemos transitar fatigado, colérico, enigmático, deslumbrado por los acontecimientos que lo sobrepasan, de un lado a otro no sólo del espacio donde puede moverse, sino también por el tiempo, en un carruaje que, como bien ha señalado Federico Schopf, es algo así como una máquina del tiempo<sup>4</sup> que nos transporta tanto a paisajes coloniales como al esquivo presente. De esta manera, la novela parece convertirse en una suerte de alegórica advertencia sobre el paso del tiempo y sus efectos sediciosos tanto para los individuos como para el propio *status quo* de las sociedades. El Chile en estado de sorda efervescencia que existe bajo los modos brutales de la dictadura de Pinochet parece aquí caricaturizado como una sociedad incapaz de asumir los nuevos tiempos. El marqués pasea en su carruaje con los amantes ya ancianos, y se mueven en aquel mundo anacrónico, sin una línea de tiempo marcada, como en el ensueño que produce un baile de máscaras, un carnaval. El lector pronto acepta estas esquivas pautas del juego y entiende que, al igual que ocurre en la novela *El anfitrión*, publicada seis años más tarde, es mejor aceptar, como los propios personajes hacen, el caprichoso manejo del narrador. Esto, evidentemente, se acepta con complacencia por la promesa de una lectura intrigante y amena, un juego de apariencia inocente y festiva que, no obstante, decíamos, pone en cuestión los cimientos sobre los que se apoyan nuestros principios más firmes, como le ocurre al envejecido marqués de Villarrica, incapaz de asumir el implacable paso de la historia y a la vez el carácter traslaticio de su historia íntima con respecto a la historia de su sociedad, tratando en vano de detener el tiempo, aunque ello signifique recrear un momento tan espinoso y –aparentemente– odiado de su vida. Allí al fondo late la crítica ácida, jocosa y llena de escarnio a la sociedad que permite esta situación. De todo menos jocosa, sin embargo, resulta la rebelión a la que se entrega la protagonista de su siguiente novela, también claramente condicionada por los sucesos políticos que marcaron la vida del país sudamericano.

#### UNA REBELDE INESPERADA (*LA MUJER IMAGINARIA*, 1985)

A doña Inés Vargas Elizalde, el día de su sesenta cumpleaños, en julio de 1977, le causa una conmoción. No es que ocurra nada especial, nada de eso; simplemente que ha llegado para ella el momento de enjuiciar la trayectoria de su vida en ese momento en que el balance es más meditación y nostalgia que punto de inflexión y cambio. Sin embargo, como veremos más adelante,

para esta mujer de la alta burguesía chilena, ese momento reflexivo y de enjuiciamiento le permitirá tomar inesperadamente el timón de su vida y encausarla hacia otros derroteros. Tiene todo en contra para emprender esa aventura: no es precisamente joven –aunque naturalmente se sienta así– está casada desde el confín de los tiempos con Joaquín, un político acomodado, bebedor empedernido de buen whisky, más bien de derechas, diputado en otros tiempos, inversor empresarial tardío, hombre pagado de sí mismo; tiene dos hijos casados y hasta una nieta, *la* Cristina, que por si fuera poco, anda extraviada en un momento particularmente difícil en la historia del país.

Inés Vargas Elizalde ha sido, desde que se extinguió el fuego de una temprana rebeldía en sus años casi púberes, la perfecta casada, según los principios de una sociedad conservadora y plúmbea como la que nos describe Edwards en las páginas de la novela, y al alcanzar sus sesenta años dicha sociedad ha experimentado pocos cambios esenciales. Si acaso, se ha oscurecido aún más el panorama porque el sustento y motor de la terrible dictadura de Pinochet que se ofrece como escenario para la novela brota de la clase social a la que pertenece doña Inés, a su círculo de amistades y conocidos, al entorno por donde circula desde tiempos inmemoriales, whisky en mano, su marido Joaquín.

De manera que los trazos iniciales nos la presentan como una mujer más bien convencional, acaso atacada, podría pensar el lector, por una repentina crisis de edad, por la perentoria necesidad de poner orden a su vida y hacer un balance más bien inofensivo, estrictamente personal, íntimo, casi como una extemporánea y pueril rebeldía que se manifiesta en sus reflexiones iniciales, de la mano de un hábil narrador que se apoya en el estilo libre indirecto para adentrarnos en los pensamientos de doña Inés Vargas Elizalde. Pero pronto nos daremos cuenta de que esta aparente puerilidad es más bien cautela, la lenta combustión inicial con la que el narrador alimenta los temores, los reproches íntimos, la cada vez más desasosegante sensación de que su vida ha sido echada a perder, sofocada por las convenciones y la represión familiar.

*La Mujer imaginaria* se articula en tres partes y un epílogo, y esta primera sección de la novela se elabora básicamente con la rememoración minuciosa de la infancia, de los cauces previsibles por los que ha discurrido la vida de doña Inés, destacando las pinceladas genealógicas que nos dan cuenta del clan burgués al que pertenece, clan firmemente an-

clado a las tradiciones y a las pautas convencionales que constituyen el caldo primordial de la sociedad chilena de aquellos años. Pero también sirven estos primeros capítulos para descubrir al tío Salustio<sup>5</sup>, verdadera oveja negra de la familia –como suele ocurrir en la novelística de Edwards– cuyo comportamiento enajenado, aventurero y de tintes legendarios actúa como acicate para que Inés decida, muchos años más tarde y al socaire de sus recuerdos, tomar las riendas de su destino.

El tío Salustio fue un pintor desgarrado, precoz, intenso, que vivió la roña de la bohemia más canalla, que tuvo que emigrar a Europa asfixiado por la pacata sociedad chilena, y que tuvo la desgracia, como tantos otros desafortunados, de arribar a París con la pleamar de la ocupación alemana. Allí, en la ciudad de sus sueños artísticos donde fracasará ardorosamente, el febril Salustio se verá cercado no sólo por tal circunstancia, sino por el desgarramiento de saber que quiere regresar a Chile, y vive atormentado entre la contradicción del hambre y la miseria moral que lo espera en su país. A lo largo de la novela, la imagen de ese tío Salustio, pintor potente y, sin embargo, escasamente reconocido, aparecerá una y otra vez, como un espectro o una advertencia: un ser alucinado, rebelde, contradictorio, suspicaz para con sus orígenes de clase, hambriento, muerto finalmente sin ningún consuelo ni reconocimiento, convertido en el oprobio nefasto para su familia, pero también chispa necesaria para poner en funcionamiento la reivindicativa marcha de Inés contra su destino y su clase. Su muerte, su anonimato, su obra, no ha sido, pues, del todo vana.

Doña Inés tiene a Salustio como referente no sólo por su carácter áspero y contradictorio, por ser el nubarrón oscuro flotando sobre el cielo apacible de la familia burguesa a la que pertenece, sino porque es, fue, un artista, un pintor que abandonó todo por serlo, sin importarle nada. ¿Acaso no es precisamente eso lo que ella quiere para sí? Inés siempre quiso pintar, recuerda, se dice y se aferra a esta reivindicación para empezar con los cambios de su vida. Pero estos, lejos de limitarse a un radio de impacto familiar, de clan o, si se quiere, simplemente de clase, la van a llevar inevitablemente más y más lejos hasta descubrir el emplazamiento donde se asienta su mundo, esa pequeña pompa de jabón en la que ha vivido y que aquí, a diferencia de lo que ocurre en *Los convidados de piedra*, se narra de manera oblicua, por medio de diálogos, de comentarios, sin necesidad de fechas o exactitudes históricas. No obstante, Edwards traza con soltura la composición social de hombres jóvenes de éxito, burgueses aco-

modados en su bonanza, una cohorte de empleados que transitan en torno a ellos como fantasmas, anillos concéntricos de una situación política, pero sobre todo social, estancada y podrida: basta la mano inconforme que agite esas aguas, como hace Inés con la revisión de su pasado, para que aparezca aquí y allá el limo de la podredumbre.

Ocurre que si Salustio es el pasado, el recuerdo, la consigna de que es menester enfrentarse y cambiar –y en esto el personaje de Inés resulta notorio, pues es quizá el único que acomete con brío ese propósito en la novelística de Edwards– la nieta Cristina representa el futuro, la fragilidad del mismo, su carácter deseable y al mismo tiempo precario, dados los tiempos que corren. Cristina mantiene una buena relación con su abuela, pero aparte de llamarla de vez en cuando «Inesucha», nada invita a pensar que vea en ella a alguien que escape del confinamiento de su rol familiar. Cuando doña Inés decide pintar y luego mudarse a una pequeña casita en los lindes de la propiedad familiar –su casucha, como la llamará de ahora en adelante–, Cristina es la primera en advertir a la mujer que hay bajo la superflua imagen de su abuela. Poco a poco, ambas van descubriendo afinidades y diferencias, pero sobre todo una amistad que se nutre con la convicción de que es necesario enfrentarse y cambiar el orden de las cosas. Para Inés, sin embargo, Cristina es una chiquilla vulnerable, perdida, que va dando tumbos sin ningún norte y que, tras experimentar con alucinógenos y fiestas de vagas reminiscencias hippies, sucumbe a las tradiciones de las que ha querido escapar: luego de vivir con su novio –para escándalo de la sociedad– es obligada a casarse con él, con Perico, con quien vivirá episodios grotescos y más bien sórdidos que la llevan a pedir el divorcio al poco tiempo de contraer matrimonio.

Mientras tanto, la perplejidad inicial de Joaquín, el marido de Inés, frente a la súbita decisión de su mujer de abandonar la casa familiar para instalarse en la casucha, cede paso a la melancólica aceptación de que ella, Inés, ya no necesita de él, ni le teme ni le importa el qué dirán. Allí, encerrada en su casucha, pintando, recibiendo de vez en cuando a «quien le da la regalada gana», Inés encuentra el camino artístico de una pintura que tiene un relativo éxito y que la pondrá en contacto con una realidad que ella desconocía: la realidad del Chile tomado por la opresiva dictadura de Pinochet.

De entre todas las novelas de Edwards que se ocupan de manera más o menos explícita de la política, *La mujer imagina-*



*ria* es pues la que representa de forma más enfática la profunda escisión del individuo frente a su destino, especialmente si este se ve, como ocurre en estas novelas, marcado por acontecimientos políticos y sociales intensos. Inés descubre el camino artístico no como mecanismo de evasión, sino de confrontación, y la búsqueda de distintas maneras de acometer su arte no es más que una necesidad de indagar, de la manera más honesta posible, sobre qué es lo que quiere decir. No es pues casual que el contacto con la realidad de las chabolas a donde la lleva su amiga, le haga reformularse la manera en que pinta: si al principio el modelo oscuro, atormentado del tío Salustio es su punto de partida, más adelante ella se plantea que quizá deba encontrar otra manera de encarar la pintura. En ese sentido, resulta un personaje peculiar y fuera de cualquier estereotipo. Para Inés el arte como indagación de la realidad, además de ejercicio de rebeldía, es un camino para escapar de ese pozo negro donde se hundió el tío Salustio. Y ella no quiere eso para sí. Difícil situación la que vive Inés, puesto que por un lado la pintura supone para ella una liberación de sus opresiones burguesas, de su función casi decorativa en la vida de Joaquín y, por otro, es la herramienta que le permite conocer una realidad mucho más sórdida que la obliga a reflexionar sobre la vida que ha vivido hasta entonces. Es este el cuestionamiento profundo y político de Edwards a través de uno de sus personajes más robustos y entrañables, lleno de contradicciones, humano y no estereotipado que ha descrito.

#### EL DIABLO VISTE DE PRADA (*EL ANFITRIÓN*, 1987)

Siempre en la línea del cuestionamiento político y profundamente vinculado al acontecer de Chile, Edwards vuelve a elegir el camino de la narración de corte alegórico, donde tan bien se mueve. Y esto es lo que nos cuenta en *El anfitrión*: tras el golpe de Estado de 1973, Faustino Piedrabuena, miembro del Partido y colaborador de cierto renombre en varios medios culturales de Chile, tiene que exiliarse precipitadamente al Berlín Oriental. En esta ciudad torturada por la historia, Faustino, como tantos otros militantes de izquierda, recibe la ayuda y protección de los camaradas europeos, pero, aunque goza de ciertos privilegios, la monotonía del exilio, la oscura tristeza del hollín estalinista que cubre la zona oriental de esa ciudad y la cerrazón ideológica de algunos compañeros de destierro comienzan a provocarle una íntima frustración. Las primeras páginas de la novela nos ofrecen el pormenorizado y sutil inventario de agobios y pobreza que

tienen que sobrellevar los exiliados en un Berlín oscuro y que nada se parece al lugar donde ellos quisieran vivir. Pero ya desde el principio se plantea la desconfianza recíproca entre Piedrabuena y sus compañeros de exilios, entre la tozuda perseverancia con que ellos observan lo que ocurre a su alrededor y el desencanto de Piedrabuena. La tensión se da especialmente con Norberto Fuenzalida, «el chico» Fuenzalida quien en algún momento admite: «Yo tampoco estoy hecho para esto, no eres el único, pero hay que apechugar o si no, que quieres que hagamos, que nos tiremos a un tren?». Y ante el intento tímido de Piedrabuena de discutir el asunto, El Chico advierte: «¡Nada de peros!» Todo el relato está plagado de alusiones a la tierra dejada, al combate moral que libra el protagonista con su exilio, tendiendo así un invisible puente entre lo íntimo y lo colectivo.

En una de las incursiones que de vez en cuando hacen al Berlín capitalista, al *Berlín Ost*, como se refieren ellos, donde a veces se encuentran con exiliados que alardean de su mejor situación, se acerca a Faustino Piedrabuena –*Faustino*: el nombre, naturalmente, no es casual–, un individuo misterioso, extravagante, a todas luces exiliado chileno, que lo aborda de manera insistente, casi aprovechando que el Chico Fuenzalida, compañero en aquella excursión al otro lado del Muro, no se encuentra en ese momento junto a él. Están en un café y Fuenzalida, infatigable comisario de lo ideológicamente adecuado, le dice que tiene que hacer un encargo, una llamada. El narrador –pronto, con esa técnica tan propia de Edwards, el narrador será indistintamente Piedrabuena o un narrador omnisciente– apunta con tono irónico que Fuenzalida «nunca había cesado de hacer encargos políticos». Aprovechando pues tal situación Piedrabuena es abordado, indagado y finalmente convidado a un paseo y una comida por este sujeto vestido algo ostentosamente –Apolonio Canales– y que hace vagas referencias a un pasado común en Unidad Popular, el partido donde militaba Piedrabuena. La conversación es una diestra seducción, un amarre, un confuso embrollo que nos deja intrigados, aunque sabemos que Faustino, tan apocado, aceptará la cita concertada para el día siguiente.

A partir de allí el relato se sumerge una y otra vez en el desvarío, en una sucesión de hechos que despojan el tenor realista y más bien a ras de suelo por donde se mueve la historia hasta el momento. No sólo porque la invitación está jalonada de situaciones imprecisas, como imprecisa es la serie de pasadizos, escaleras mecánicas, tiendas, escaparates que deben recorrer ambos antes

de llegar a un ¿restaurante? donde dan cuenta de un magnífico yantar que revela a Faustino Piedrabuena como un goloso contumaz –está pues, vendido–, sino también por la confusa invitación al disfrute sexual que le ofrece el enigmático anfitrión señalando a una hermosa joven aparecida no se sabe de dónde. Y luego de la alarmada insistencia con la que Faustino quiere desembarazarse de su anfitrión –seductor, rico y más que persuasivo, enredador–, ambos emprenden un fantástico viaje en una especie de helicóptero –ya aquí la historia se vuelve definitivamente bufa– hasta Santiago, donde Faustino se verá comprometido en la difícil situación de explicar cómo ha llegado hasta allí y, sobre todo, de esquivar a quienes al enterarse de su presencia pueden delatarlo a la policía, puesto que se trata de un exiliado, alguien que además de volver temerariamente a su país lo ha hecho de manera ilegal. Edwards maneja con persuasión y habilidad el elemento alegórico que mantiene al lector en un estado permanente de alerta para dilucidar cómo opera ese mecanismo que permite al personaje narrar con naturalidad los hechos más descabellados. El anfitrión es pues una breve pero intensa novela que ajusta aún más las tuerkas del cuestionamiento ideológico –y su carácter absolutamente personal– puesto que aquí, al frontal rechazo a la dictadura, se le agrega sin paliativos la crítica a la enconada cerrazón ideológica de una izquierda recalcitrante que va perdiendo el tren de la historia.

DE CUERNOS Y OBSESIONES (*EL SUEÑO DE LA HISTORIA*, 2000)

Mucho más alejada que las otras en el tiempo, *El sueño de la historia* es quizá una de las novelas de sesgo político más ágiles de cuantas ha escrito Edwards. Es como si el tiempo transcurrido hubiese refrescado los planteamientos y las objeciones del escritor para situarlas también en un doble contexto histórico, remontándose así hasta las postrimerías del siglo XVIII, cuando el arquitecto italiano Joaquín Toesca llega a Chile para hacerse cargo de la edificación del palacio de la Moneda, de tan profunda significación en la historia reciente chilena. Allí se enamora de una bella y arisca nativa, Manuelita, que no sólo no lo quiere, sino que no repara en ponerle los cuernos con Goycoolea, su *negrito lindo*, un aprendiz del propio Toesca, a quien los acontecimientos le estallan en la cara sin que se vea capaz de hacer nada para detener el ultraje. Sus maniobras son mínimas al principio y se limitan a manifestar enfado y, sobre todo, consternación. Otro

personaje claramente edwardiano, incapaz de repeler el embate de la historia, en este caso de su propia historia personal, que se va mezclando también con algunas pinceladas sobre dicha época y los coqueteos con la Ilustración que llegan a aquel confín del mundo, a aquel lejano oeste de la civilización occidental.

Manuelita, por lo pronto, no sólo persiste en verse con el amante en su propia casa, aprovechando las frecuentes ausencias de Toesca, sino que además intenta en algún momento envenenarlo. Lo sorprendente, lo terrible y al mismo tiempo divertido, es que no parece haber en ella arrepentimiento alguno, ni mucho menos una elaborada consciencia de su acción, y de ello el lector infiere que Manuelita es una mujer que responde a sus tiempos, a cierto inquietante salvajismo y amoralidad que Toesca observa entre las gentes donde le toca vivir.

Paralela a dicha historia, que ocurre hasta cierto punto crecida al socaire de esta otra, asistimos al regreso del Narrador a su país natal. Este es un escritor que se siente fracasado en todos los aspectos de su vida y que decide instalarse en el deteriorado centro de Santiago, muy cerca de su vida pasada. Allí se encuentra con su exmujer, la combatiente, fiera y militante comunista que siempre le ha tenido por un simple pusilánime; con su hijo Nacho, joven hartado de la dictadura y que se manifiesta contra esta siendo en un momento encarcelado y poco después alejado por sus padres del país, un poco por decisión propia y otro poco por las circunstancias. Se encuentra también el Narrador con su padre, un burgués más bien exaltado de quien descubrimos que ha recibido una paliza propinada por matones del régimen y eso lo pone en un estado de combustión perenne durante toda la novela. Vemos también a la hermana del Narrador, una *momia* cien por cien pura, católica conservadora, impertérrita defensora de ese vago orden establecido que parece operar tanto dentro de la persona, es decir, en su intimidad, como en el cuerpo social, sin posibilidad de disociación entre ambos. Y también desfilan otros muchos personajes que componen un articulado y bastante amplio retablo de las capas sociales y políticas del Chile de aquel entonces, El cachalote Alcócer, *momio* y sin embargo amigo, los combativos izquierdistas, el comisario, etc. Creemos que no falta nadie para edificar ese abigarrado paisaje social por donde se mueve el Narrador, llamado así, apenas con una ligera identidad que lo sitúa entre Ignacio el padre y Nacho el hijo, conocido por todos como Ignacio el del medio. Allí le toca vivir, o más bien vegetar, a este Narrador que ha regresado a Santiago no se sabe

muy bien para qué y que descubre en el vetusto apartamento que alquila en el centro de la capital unos manuscritos que dan cuenta de la historia paralela, la del Toesca italiano y su rebelde esposa en el Chile de la colonia. Esta lectura alterna que parece no tener conexión revela luego algunos puntos poderosos que se filtran –verdaderos vasos comunicantes– desde esta última historia a la que ocurre en el presente, para ofrecernos una suerte de admonición o alegoría. La imposibilidad de Toesca por manejar su destino es similar a la del Narrador, que es superado por los acontecimientos políticos: la policía de pronto quiere seguir la pista de Nacho, el hijo, que en ese momento se encuentra en el Brasil, a donde ha ido para montar un piano bar. La preocupación del Narrador y de su combativa y sin embargo convencional exmujer precipitan los acontecimientos que, no obstante, cada vez parecen más cercanos a las tragedias del arquitecto de la colonia, el sufrido Toesca, que vive la humillación de saberse acusado por todos como un cornudo. Esta sociedad mantenida por el chisme y la infidencia, por la ambigüedad y el escarnio, parece filtrarse de un lado a otro de ambas historias: el Narrador nos da la impresión de que en todo momento quiere escapar –a veces lo dice de manera explícita– de lo que está viviendo en el Chile al que ha regresado, y para ello se zambulle en las aguas frescas de la historia que lee, la historia de Toesca, donde sin embargo, poco a poco es atrapado por las vicisitudes que padece el arquitecto vituperado y *cuerneado*: Tal como ocurre en *El museo de cera*, la infidelidad que sufren los personajes de Edwards no sólo marcan sus vidas, sino que las distorsionan y actúan como los únicos revulsivos para hacerlos funcionar. Y tal como ocurre en las anteriores novelas, el lector se encuentra siempre tirando de una madeja argumental que nos lleva desde el fondo del desasosiego íntimo frente a la propia existencia, a la convulsión social, al cuestionamiento ideológico y al inevitable trasfondo político.

<sup>1</sup> Schopf, Federico. «Jorge Edwards y la nueva novela histórica en Hispanoamérica». En Revista *Atenea* 490, Concepción, 2004, p.90

<sup>2</sup> Rodríguez Isoba, María Teresa. «*Los convidados de piedra* o la irrupción de la historia contemporánea en la narrativa de Jorge Edwards». En [www.revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/download/.../23995](http://www.revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/download/.../23995)

<sup>3</sup> *El País*, 23 de abril de 1978.

<sup>4</sup> Federico Schopf, *ibid.* p.90

<sup>5</sup> Este personaje nos recuerda en mucho al Rengifo de *El descubrimiento de la pintura* (Ed. Lumen, 2013), no sólo por su carácter de oveja negra, sino por su acercamiento casi arcaico a la pintura como instrumento de comprensión de su propia realidad.

*Por* Carlos Franz

# LAS NOVELAS DE LA VOCACIÓN

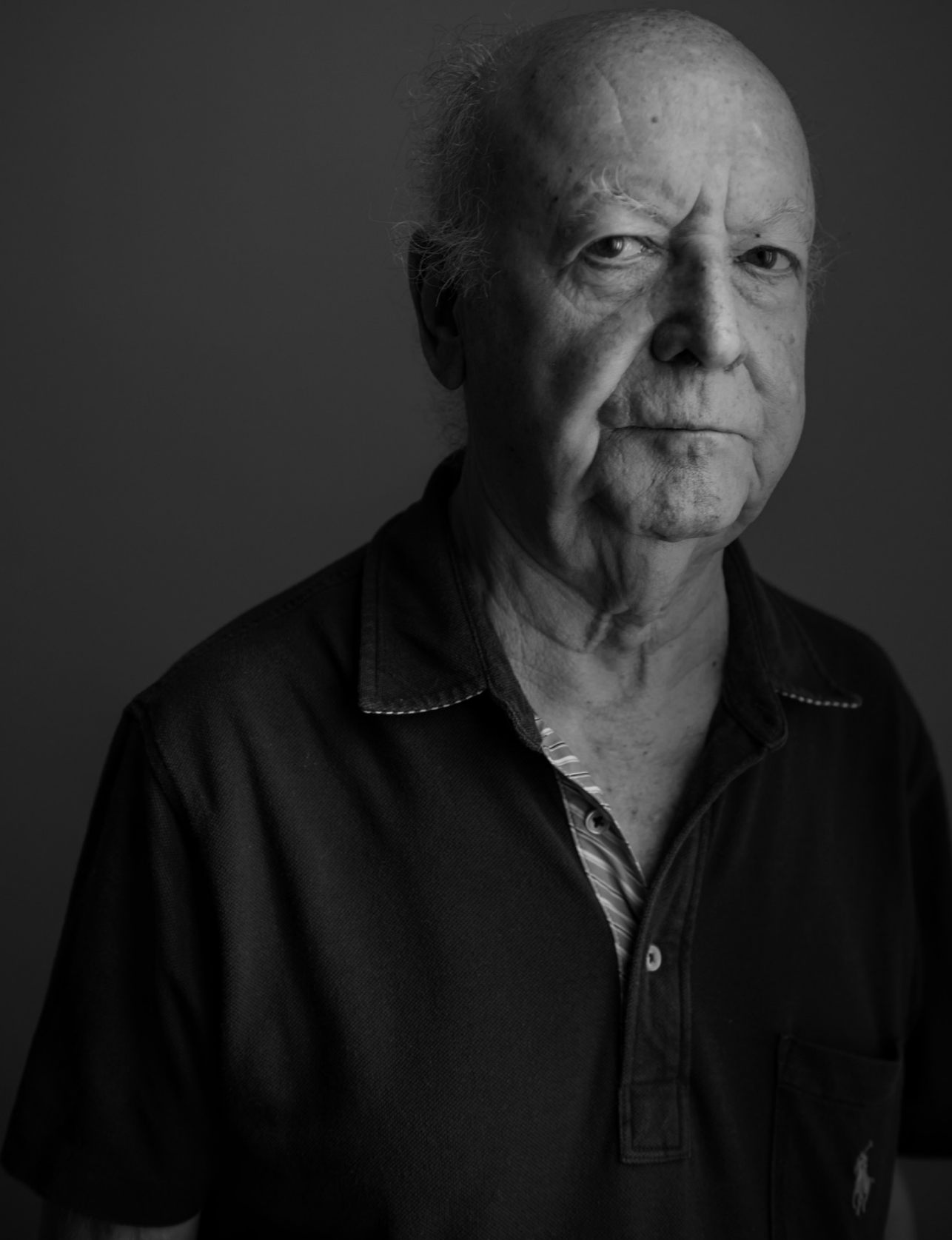
*Me condené escribiendo a que todos dudaran  
de mi existencia real,  
(días de mi escritura, solar del extranjero).*

ENRIQUE LIHN, «Porque escribí».

## EL BARCO EBRIO

Conocí a Jorge Edwards a bordo de un barco. El episodio podría tener cierto valor simbólico para una introducción a estas reflexiones sobre sus novelas recientes. El barco en cuestión era un mercante argentino que ancló en el puerto de Valparaíso, a fines de 1978 o quizás a comienzos del año siguiente, en pleno verano austral. El comisario de a bordo era el dramaturgo argentino Agustín Pérez Pardella. Este escritor marinerol –un representante menor, pero legítimo, de la estirpe de Pierre Loti o del linaje de nuestro Francisco Coloane– hizo correr la voz de que invitaba a sus colegas de pluma chilenos a comer un asado en su barco. Aquel escritor marinerol no sabía a lo que se exponía circulando tan generosa invitación en el Chile de fines de los setenta, en plena dictadura con todas sus represiones y escaseces. Muchos de los escritores que sobrevivían en el llamado «exilio interior» se lanzaron al abordaje del mercante rioplatense. Llegaron plumíferos casi imberbes –como lo era el autor de estas líneas– y autores con toda la barba de la fama como Jorge Edwards, que acababa de retornar a Chile después de cinco años de exilio en España. A mis inverosímiles diecinueve años, ver a uno de los escritores del distante *boom* latinoamericano materializado en ese barco me resultó intimidante. No me atreví a hablarle hasta muy avanzada esa tarde luminosa en cubierta. Sólo tras devorar un bife de cho-





rizo o un asado de tira, regados con algún mosto chileno y coronados por un whisky Chivas Regal que el marinero escritor escanciaba desde una panzuda botella de un galón, junté valor para acercarme a Edwards. Éste, acodado sobre una baranda, miraba hacia la bahía y hacia mar abierto. Imitándolo me acodé a su lado y le metí conversa –la expresión coloquial se justifica no sólo por el vino embriagador, sino por el embriagante entusiasmo de la juventud–. No pretenderé ahora que recuerdo exactamente lo que hablamos. Esa sería una proeza memorística más propia de Edwards que mía. Pero sí podría asegurar que él fue acogedor, que dijo recordar a mi padre –diplomático como él– y que luego, mirando los dos hacia un barco de guerra gris fondeado en el molo de abrigo, comentamos que allí había empezado todo, «ese día». «Ese día», al que aludíamos de modo tan indirecto como ineludible, era el 11 de septiembre de 1973. Cinco años antes de aquel pacífico asado flotante en la bahía de Valparaíso, el sorpresivo retorno al puerto de barcos de guerra como ése que ahora contemplábamos fue un primer signo evidente del golpe militar que derribaría al gobierno de Allende. La escuadra naval completa había zarpado hacia alta mar en la víspera para unas maniobras que debían durar una semana. Pero en la madrugada de esa fecha, entre la niebla y con las primeras luces del alba, las siluetas oscuras de los buques de guerra se perfilaron cerrando el horizonte frente a la bahía, anunciando el alzamiento militar y el bloqueo naval del puerto de Valparaíso. Casi cuarenta años después, la evocación de aquella flota fantasmagórica, desdibujada por la niebla, que cinco años antes había bloqueando el principal puerto de Chile, se mezcla en mi memoria con el recuerdo de ese curioso «barco ebrio» a bordo del cual conocí a Jorge Edwards.

Ese barco anclado en la bahía de Valparaíso, lleno de escritores que no van a navegar en él y que deberán desembarcar para quedarse bloqueados en la estrecha y represiva provincia que les tocó en suerte, bien podría haber salido de una novela de Edwards. En ellas aparece con angustiosa insistencia el motivo del enclaustramiento cuasi isleño de Chile y sus habitantes, una suerte de exilio espiritual en la propia patria, la sofocante sensación de encontrarse en un destierro cultural y anímico que coarta la vocación. Provocados por esa sensación de destierro surgen el deseo de abandonar el país –cifra territorial de la propia biografía– y la fantasía de que es imposible

huir de él, aunque en efecto se vaya muy lejos: «la vida que has perdido acá, la has perdido en todas partes del mundo», en palabras de Kavafis.

En varias obras de Edwards esa sensación de enclaustramiento, el bloqueo y los deseos de fuga, se enlazan y expresan en el tema mayor de la vocación artística. La vocación literaria o artística aparece a menudo como la única salida, como la gran vía de escape de un ambiente estrecho, sofocante. A la vez, esta misma vocación resulta ser la víctima sacrificial predilecta de ese ambiente espiritual carcelario, de esa cárcel móvil que sigue enjaulando a sus presos incluso cuando han escapado de ella. «Nunca salí del horroroso Chile [...] del eriazó / remoto y presuntuoso», escribió el poeta Enrique Lihn, modelo de uno de los protagonistas de estas novelas sobre la vocación liberadora y sacrificada. Para varios personajes de Edwards la vocación equivale a un intento de fuga hacia la libertad espiritual e incluso física, intento que es bloqueado por un pelotón de carceleros: el orden de las familias, la escasez cultural del país, la incertidumbre acerca del propio talento, los miedos inculcados mediante el ejemplo disuasorio de las «ovejas negras». Esos elementos aparecieron en la narrativa de Edwards desde sus comienzos. Los libros de cuentos iniciales, junto con su primera novela, *El peso de la noche*, presentan lo íntimo y lo familiar como expresiones, o mejor dicho, como «presiones» de lo colectivo. La familia es la encargada de imponer el orden social deseado sobre los jóvenes y los díscolos –incluidos los aspirantes a artistas díscolos– que quisieran escapar de ella.

En una segunda etapa que se inicia, quizás, con su novela *Los convidados de piedra*, las ficciones de Edwards nos muestran una familia que ha sido rota y hasta despedazada por un orden social que se ha vuelto brutal. Pero también podría afirmarse que la familia represora no ha estallado, sino que se ha ampliado hasta apoderarse explícitamente del país. En esta etapa encontramos ficciones políticas y alegórico-políticas, como *El museo de cera*, *El anfitrión* y *La mujer imaginaria*.

En un tercer vaivén del péndulo, este vuelve hacia lo íntimo, pero ahora ya no como experiencia formativa, sino como liberación erótica. En *El origen del mundo* y en *El sueño de la historia* los celos esclavizan a sus protagonistas y, al hacerlo, paradójicamente, también los liberan, por la vía de poner en

cuestión la posibilidad misma de un orden familiar contra el cual hasta el amor se rebela, insumiso.

Por fin, en las novelas publicadas por Jorge Edwards desde el año 2000, en las que podríamos llamar sus novelas del siglo XXI, ese deseo de fuga de un orden familiar y social opresivo se entrelaza con los dilemas de la vocación literaria o artística, como destino redentor y también como condena. En *El inútil de la familia* (2004) Edwards imaginó la conflictiva personalidad del escritor Joaquín Edwards Bello y su voluntario desclasamiento mediante una literatura escandalosa para su tiempo y su medio; en *La casa de Dostoievsky* (2008) especuló sobre un «Poeta» de nombre impreciso, pero de biografía similar a la de Enrique Lihn, cuya torturada sensibilidad lo empuja a intentar escapar de todo, incluso de su propia obra y en *El descubrimiento de la pintura* (2013) retrató a un pintor de fin de semana cuya creatividad depende de su bendita ignorancia provinciana acerca de la vastedad de su arte y la consiguiente limitación de sus medios. Para los protagonistas de esas novelas los viajes, reales o soñados, son metáforas. La cultura, el conocimiento, son formas de viajar. Aún más lo es la vocación artística. En los personajes de Edwards la vocación pone de manifiesto, dolorosamente, las limitaciones culturales y mentales del país de origen. Limitaciones que al provocar rebeldía, rabia y neurosis, paradójicamente se convierten en fuente de energía creativa para el novelista, el poeta o el artista. Por similares razones, cuando estos personajes consiguen salir de nuestra «fértil provincia en la región antártica famosa» –que mayormente detestan– sienten que se liberan, que van al encuentro de la vida o el arte verdaderos. La vida o el arte, que para estos personajes son una sola cosa.

#### LA NOVELA DEL TÍO

En Chile se conoce como «cuento del tío» a una estafa basada en alguna ficción ingeniosa, a un tiempo audaz y plausible. En *El inútil de la familia* Jorge Edwards nos cuenta una «novela del tío», en forma por demás audaz y plausible. El autor noveliza la biografía de su tío en segundo grado, Joaquín Edwards Bello, narrador y cronista como su sobrino. Para hacerlo emplea datos más o menos verificables, y también usa los rumores y leyendas acerca del tío, incluyendo esa forma de leyenda puesta a circular por el mismo escritor que son sus novelas y que en este libro el narrador considera «autobiografías ficti-

cias, memorias más o menos inventadas» (p. 146). Naturalmente, esa calidad de autobiografías ficticias atribuida a las novelas del tío, podría ser también «más o menos inventada» por el sobrino narrador de *El inútil de la familia*. Sobre todo considerando que éste, abriendo un juego de muñecas rusas, anuncia desde el inicio –en un prólogo o exordio– que esa misma novela será una suerte de autobiografía ficticia suya:

*«Desde hace tiempo pienso que su vocación de escritor [la de Joaquín Edwards Bello], que se manifestó en los primeros años del siglo XX, en un contexto social ultra reaccionario, y en el interior de una familia poderosa, y donde él, aunque perteneciera a una rama acomodada, hacía figura de segundón, de pariente pobre, fue, en último término, un destino, y un destino trágico».*

Y enseguida el narrador confiesa:

*«La historia que narro en este libro, por consiguiente, es la de un héroe trágico, alguien a quien siempre seguí con los ojos muy abiertos, con apasionada y a veces abismada atención. Es, en alguna medida, mi propia historia, pero he sentido más de una vez y sólo me atrevo a reconocerlo ahora, que el sacrificio de Joaquín contribuyó de alguna manera, en forma indirecta, en cierto modo misteriosa, a facilitar el camino mío» (p. 9).*

Los prólogos que abren obras de ficción, en las que además se juega a dar por ciertas otras ficciones, deberían ser tomados «con un pellizco de sal», para emplear –traducida– la gráfica expresión inglesa. Sin embargo, ya que es un narrador que se hace pasar por el propio autor quien propone ese juego de confusiones, uno podría encontrar en esa declaración una prueba de la importancia que el tema de la vocación literaria ha cobrado en la obra reciente de Jorge Edwards. Una importancia que se ancla, desde luego, en la biografía personal y que se anuncia desde muy temprano. En efecto, la vocación literaria como posible escapatoria de los rigores de un orden social «ultra reaccionario» y una «familia poderosa» ya aparece velada e indirectamente, en la primera novela de Edwards, *El peso de la noche*. En ella, se alternan y mezclan las historias de un adolescente muy lector que empieza a rebelarse contra las represiones familiares y a perder la fe, con la historia de un tío de ese joven, jugador, alcohólico y fracasado, que responde al nombre de Joaquín. Además, una de las primeras escenas del libro muestra a ese tío Joaquín planeando jugarse en las

carreras de caballos sus últimos recursos, tal como el Joaquín escritor lo hace en la primera escena de *El inútil de la familia*, novela escrita casi medio siglo más tarde.

En *El peso de la noche* ni el tío fracasado ni el sobrino adolescente son o planean ser escritores. Pero ese alcance de nombres y circunstancias –que en rigor deberíamos llamar elección de nombres y circunstancias– puede ser significativo. Podríamos decir que desde su primera novela publicada hace casi cincuenta años, hasta las más recientes, Jorge Edwards –o este narrador que a veces se enmascara de Jorge Edwards– ha reflexionado de manera cada vez más clara, hasta «atreverse a reconocerlo» explícitamente, en el doble valor de la vocación artística como posible liberación y como riesgo de perdición. La vocación como camino de libertad y como «destino trágico». En *El peso de la noche*, el tío «oveja negra» –sin ser un escritor– actuaba como advertencia acerca del riesgo de caída que amenaza a quien se atreve a desafiar las convenciones para seguir un camino propio, como lo haría un artista. El tío era un disuasor. En *El inútil de la familia*, en cambio, el tío Joaquín es presentado como un «facilitador». Al primero se lo rechazaba, incluso con cierto desprecio que aparece al final de la novela, en tanto que al segundo se lo reconoce como un precursor necesario, como una versión anterior del propio narrador, versión trágica en algunos aspectos, pero envidiable en otros. Envidiable, paradójicamente, por la hondura de la rebelión y el desclasamiento del tío, aún a costa de su tragedia. Como sea, en el curso de medio siglo, la identificación entre el sobrino y el tío avanzó hasta convertirse en una identidad posible. Identidad entre el narrador y el personaje narrado. Identidad fluctuante, bifronte, expresada en el estilo mismo de *El inútil de la familia*. Un rasgo de ese estilo consiste en la oscilación del punto de vista narrativo que varía de la primera a la segunda persona del singular, a menudo dentro de una misma frase: «Ahora retrocedo a las postrimerías del siglo XIX [...] y empiezo a contar la historia de mi tío Joaquín, tu historia, y en alguna medida, en forma indirecta, por reflejo, la mía» (p. 32). Esa identidad desdoblada del narrador, fundamentada en la común vocación literaria, se multiplica mediante otro recurso original de esta novela. El narrador juega a identificar a los personajes ficticios creados por su tío con el novelista que los creó. Pedro Plaza o Pedro Wallace, protagonistas de ficciones escritas por Joaquín Edwards Bello, serían solo más-



caras autobiográficas de éste y, por tanto, sus peripecias son atribuidas al autor que las inventó. Tal como el narrador que se presenta como Jorge Edwards se enmascara tras la biografía de Joaquín atribuyéndosela a sí mismo. Así se produce una triple identificación: el sobrino narrador se identifica con el tío protagonista al cual identifica, a su vez, con sus personajes de ficción. Pero si los productos de la imaginación del tío alteran o reemplazan su biografía efectiva, la personalidad real de éste se desrealiza. Y por ende, cuando el narrador se identifica con ese tío desrealizado el resultado es un narrador aún más irreal. Ficción basada en una realidad construida a partir de ficciones, *El inútil de la familia* es una novela que aparenta ser una biografía basada, en parte, en considerar «ciertas» las novelas del biografiado. La supuesta metaficción del texto, afirmada con empeño desde el prólogo, se revela como efectiva meta-realidad. En esa superposición de muñecas rusas –cada cual más irreal que la anterior– podría entreverse, quizás, una postura sobre la vocación literaria como un proceso de desrealización. Quienes responden a la llamada de otras vocaciones lo hacen buscando «realizarse». En cambio, en estas novelas de Edwards quien atiende a la llamada de la vocación literaria se arriesgaría a lo contrario, podría desrealizarse. Los autores de literatura podrían volverse casi tan irreales como sus invenciones. «Me condené escribiendo a que todos dudaran / de mi existencia real», escribió –condenándose– el poeta Enrique Lihn, modelo para el protagonista de la siguiente novela de Edwards.

#### EL POETA EN LA VENTANA

Las muñecas rusas se desembarazan unas de otras. En *El peso de la noche* aparece un tío Joaquín que va a desarrollarse y revelarse como el «verdadero» tío Joaquín Edwards Bello en *El inútil de la familia*. A su vez, en esa última novela el narrador vincula explícitamente a aquel tío con el modelo real para el protagonista de su siguiente ficción: Enrique Lihn. Para el narrador de *El inútil de la familia*, Joaquín Edwards Bello «en su mente, en su sensibilidad verdadera, nunca había salido del horroroso Chile, como escribió después, muchas décadas más tarde, Enrique Lihn, un poeta que pertenecía, quizá, a su misma tribu literaria, y que tampoco estaba tranquilo en ninguna parte, que nunca estuvo a gusto en su propia piel.» (p. 207).

Por supuesto, Lihn no es el protagonista de *La casa de Dostoievsky*. El protagonista de esta novela es un personaje de nombre impreciso, variable –unas veces Heriberto, otras Ernesto, otras más Alberto– que, sin embargo, responde a un apelativo indudable: «el Poeta». Así, con «P» mayúscula, con capitular. La indeterminación del nombre propio contribuye a la desrealización del poeta. Su personalidad inquieta, insatisfecha, tornadiza, se expresa en esa falta de nombre preciso y contrasta, en cambio, con su condición abstracta de Poeta que –ésta sí– es de una precisión tiránica, absoluta. La vaguedad del nombre de pila que es sacrificado en aras del nombre profesional simboliza las exigencias de una vocación poética tan fuerte que ante ella el resto de la personalidad del Poeta se disuelve, se disgrega, se fragmenta en una multiplicidad de yoes: ¿Eulalio, Rigoberto? En esa disgregación el yo del protagonista se vuelve emblema de un nosotros, de una colectividad marcada por una vocación literaria que define a sus miembros a la vez que los enajena convirtiéndolos en arquetipos: «Todos eran, ¿éramos?, Rimbauds de segunda fila...» (p. 172).

El Poeta se presenta como un personaje en riesgo de ser capturado por su arquetipo. De manera semejante a Jaromil, en la novela de Kundera *La vida está en otra parte* –que también es comparado metódicamente con Rimbaud–, el personaje de Edwards parece llevarse mejor con la literatura que con la realidad y se entiende más a fondo con sus modelos literarios que con sus contemporáneos. Pero si el poeta de Kundera idealizaba su entorno mediante su cándida fe en la poesía, el Poeta de Edwards desdeña a la realidad con el «gesto de asco» que lleva impreso en sus facciones. Asqueado de lo real, el Poeta le vuelve la espalda a sus complicaciones y escapa por la ventana, no sólo metafóricamente. Así ocurre en la escena definitoria de la novela. Al comienzo del libro, el Poeta vive en un caserón destartalado que llaman «la casa de Dostoievsky». Su habitación desborda con un desorden indescriptible de objetos inútiles acumulados por él mismo, suciedad, manuscritos sepultados bajo capas de detritos. Un buen día, el Poeta se encuentra encerrado, con la puerta bloqueada por su propio desbarajuste y decide escapar por la ventana dejándolo todo atrás, sin llevarse nada más que sus manuscritos –gesto que tiene prosapia romántica, pues es fama en Viena que Beethoven tuvo que cambiar 37 veces de alojamiento, ex-

pulsado cada vez por el caos indescriptible que proliferaba en sus habitaciones mientras componía-. La habitación caótica de la realidad, abarrotada de restos melancólicos, se convierte en cárcel, en encierro. La melancolía secretada por su propio asco busca capturar al Poeta y enclaustrarlo en su caos; pero el Poeta escapa por la ventana de su poesía. Esta estrategia se reproducirá a lo largo de la novela varias veces.

Por fin, cerca de sus cuarentaicinco años, el Poeta, que nunca había salido del «horroroso Chile», viaja a Europa. En Roma, en París, exclama entusiasmado: «¡Esto es vida!». Es como si el poeta de Kundera hubiese hallado al fin esa vida que siempre estaba en otra parte. Sin embargo, pronto el caos confunde esa primera claridad gozosa. Un amor adúltero que lo ha seguido o al cual él ha seguido desde Chile lo enreda en París. Otras aventuras eróticas complican ese enredo. El Poeta -Armando, Abelardo o comoquiera que se llame- en lugar de vivir ese desarreglo de los sentidos como una plenitud, lo experimenta como un nuevo encierro melancólico. En pocos meses la promesa que le hacía Europa de una vida verdadera («Esto es vida») se transforma en amenaza de frustración. La propia cultura europea, al principio tan atrayente, se percibe ahora como un montón de residuos estereotipados, ajenos, podridos. Será preciso salir por la ventana otra vez, «viajar a una tierra de sol, de palmeras, lejos del gris, de las piedras gastadas, de la insostenible pedantería de los gabachos de la ribera izquierda y de los metecos que los imitaban, de la infinita, difusa, extendida melancolía» (P. 141). A mediados de los años sesenta el Poeta viaja a la Cuba revolucionaria, a la tierra prometida -para algunos, por entonces-. De nuevo el comienzo es puro entusiasmo: «¡Qué vida tan intensa, pensaba, qué alegría, qué ritmo incomparable, qué música! Y qué grisáceo, qué aburrido, qué falta de imaginación se divisaba Chile, Chilito, en la distancia, en el último sur del planeta tierra» (p. 158). Pero pronto, otra vez, la habitación espiritual del Poeta se abarrota de basura melancólica, de ilusiones arruinadas, de ideales deshechos. Ahora es la propia «necesidad histórica» la que interviene intentando bloquearle la puerta y encerrarlo. El poeta es amigo cercano de varios intelectuales cuestionados por el régimen comunista y debe asistir al acto público de contrición en el que Heberto Padilla se auto-acusa y acusa «que el sector de los escritores y artistas representados en pleno en aquella solemne sesión, era de

los más retardatarios, de los más negativos y obcecados de toda la Isla. Porque estaba marcado por el resentimiento...» (p. 222).

El resentimiento –ese gesto de asco que el Poeta lleva impreso en sus facciones– es denunciado como contrarrevolucionario, contrario a la Historia, contrario a la realidad misma, que es aquello que asquea al poeta. Heriberto, Eulalio o Rigoberto, debe huir una vez más escapando del cuarto cerrado y atestado por los escombros de la utopía revolucionaria, saltando por la ventana de su poesía. En cada cuarto cerrado y abandonado quedan, incluso, restos de la vocación poética. Las promesas que la vocación le hace al artista, tantas veces defraudadas, se acumulan como cachivaches rotos, cachureos inútiles que es doloroso mirar. En esa primera habitación, en la casa de Dostoievsky, el Poeta piensa:

*«¡Cuánta infelicidad! ¡Cuánta miseria! La idea de que se había equivocado de profesión, acompañada por una idea segunda, la del suicidio, le rondaron un rato por la mente...» (p. 91)*  
*«...y ni siquiera los borradores de poemas, versos corregidos y vueltos a corregir, que al final de la página se caían contra la esquina, como si se desmayaran [...] valían nada» (p. 99).*

Entonces, si sus propias habitaciones lo expulsan por la ventana, ¿dónde y cuándo vive el Poeta?

*«Puso la silla de paja que usaba de velador, la única que había en toda su pieza, debajo de la ventana. Había decidido no llevar las llaves, dejarlas perdidas al fondo de los cachureos, de los escombros. ¿Para qué? Para que no hubiera regreso, para hacer tabla rasa, para quemar las naves. [...] En seguida, se instaló en el marco de la ventana a horcajadas, pasó los pies y se deslizó hasta el piso del corredor» (p. 102).*

Quizás la verdadera habitación del poeta es la ventana. El Poeta vive a saltos, a salto de mata, sobresaltado. Su único espacio propio, su verdadera residencia, se encuentra en el marco de la ventana. Y aún este espacio delgado, ínfimo, sólo lo habita mientras está a horcajadas sobre él, en el instante de cruzarlo. El Poeta vive de verdad («esto es vida») a horcajadas en la ventana que desea cruzar para huir del cuarto cerrado de la realidad, antes de caer en la nueva realidad que se cerrará sobre él. Esa ventana es el poema.

## LA BENDITA IGNORANCIA

En la página 59 de *El inútil de la familia*, esa novela de muñecas rusas, donde narrador y protagonista son pretendidamente reales, pero se desrealizan al identificarse entre sí y con otras ficciones, aparece mencionado un tal Renjifo, «pintor de domingo», apodado Renjifonfo. Diez años después de la publicación de *El inútil de la familia*, en 2013, Jorge Edwards publicó *El descubrimiento de la pintura*. Su protagonista es un pintor de fin de semana. Un solterón que en su cincuenta todavía vive con su madre y que trabaja en la sección de cerraduras de una gran ferretería. Un hombre gris, en suma, que no sabe casi nada de pintura pero que –pese a ello o justamente por ello– pinta con fe ciega en las posibilidades de su arte. Cada sábado y domingo Rengifo, conocido por su apodo de Rengifonfo, toma un bus y luego camina hasta el campo que rodea Santiago al pie de las montañas –estamos a mediados del siglo XX–. Encontrado un paisaje atractivo, el pintor de fin de semana desembala sus útiles, instala su caballete portátil de trípode, se acomoda en el banquito plegable igualmente de tres patas, mete el pulgar izquierdo en la paleta untada de colores, sostiene con la derecha un pincel o una espátula y se lanza a pintar. «El resultado habitual de tres o cuatro horas de trabajo sostenido era una masa, un magma [...], una pintura fuertemente empastada, de escaso contraste en los colores –verdes desteñidos, azules pálidos, graduaciones de marrones». Masa en la que era posible distinguir «un muro medio oculto por ramas frondosas de eucaliptus, agrietado, desmoronado en una esquina, contra la luz del atardecer» (p. 53-54). Tal como en la masa o magma de ese cuadro, pasión, ingenuidad e instinto se mezclan en la vocación pictórica de Rengifonfo. Lo único que falta allí es la tradición del arte. Este pintor de fin de semana desconoce casi por completo –y uno diría que voluntariamente– la historia de la pintura y sus grandes maestros. Rengifonfo ha visto algunos cuadros clásicos –en reproducciones, ya que nunca ha salido de Chile– y hasta es posible que recibiera lecciones de pintura de unas tías –las hermanas Mira– que sí tenían una cultura pictórica. Sin embargo, él desdeña esas posibles influencias como peligrosas y hasta potencialmente ilegítimas. Es más, el narrador del libro especula con que Rengifo podría ser «el único pintor en toda la historia de la pintura que no partió de los artistas anteriores a él, sino de

la nada» (p. 63). Por su parte, el lector reflexiona que quizás sea justamente esta extraordinaria libertad, ese «partir de la nada» que contrasta de modo tan dramático con la vida sometida y apocada de Rengifonfo, la razón y raíz de su pasión por la pintura. Cada año, Rengifonfo presenta dos o tres óleos al Salón de Pintura que se celebra en un viejo caserón santiaguino, réplica en pequeña escala del palacio de la Alhambra. Sin embargo, Rengifonfo no presta atención a las obras de los demás pintores seleccionados. En cambio, se sienta frente a sus propios cuadros y se pasa el día contemplándolos «con la mejilla apoyada en el puño izquierdo. Se podría decir que lo hacía entre pensativo y admirativo, y que llegaba en horas del anochecer al arrobamiento, a un estado anímico muy semejante al éxtasis religioso» (p. 59). Ese arrobamiento, ese idilio apasionado con su propio arte, termina de un modo triste, como suelen acabar las pasiones. Cuando ya nadie lo esperaba, el solterón Rengifonfo se casa con una viuda rica y parte con ella a Europa en luna de miel. En Madrid, en París y en otras capitales, Rengifo visita asiduamente los grandes museos donde por primera vez contempla los cuadros de los maestros y los admira. Irónicamente, esa intensa, pero tardía, exposición al gran arte, a la vez que maravillarlo, lo inhibe, lo paraliza, casi se podría decir que lo castra. Tras regresar a Santiago, Rengifonfo descubre que ya no puede pintar.

En *El descubrimiento de la pintura* Edwards da una vuelta de tuerca al tema de los misterios de la vocación artística, a sus bendiciones y maldiciones, tan frecuente en sus últimas novelas. A Rengifonfo –pintor menor, pero auténtico– no le duelen la pobreza de su educación artística ni la indiferencia de esta provincia «antártica» porque ignora esos obstáculos. Él no necesita huir de un país que sofoca su creatividad, pues no siente ese ahogo. Ni tampoco debe buscar unas supuestas fuentes del arte, ya que él cree que éstas se hallan precisamente en su interior. Cuando Rengifo viaja no lo hace para huir o rebelarse, sino apenas para pasar una luna de miel. Lo novedoso es que estas ignoradas limitaciones son una bendición para el arte de Rengifo. Su tragedia ocurre al perder esa bendita ignorancia. Entonces Rengifonfo descubre que la pintura es mucho más vasta que sus cuadros. Y ahí termina su larga luna de miel con el arte. No es necesario escoger entre estos extremos, pero ¿qué será mejor: vivir y crear bendecido por la ignorancia o crear y morir maldecido



por la conciencia de nuestros límites? ¿Qué es mejor: la conciencia de la vocación que desrealiza o esa ignorancia gozosa de la cual el arte puede ser una expresión? ¿Quiénes son más afortunados: los que reciben el llamado de la vocación o los que se libran de él? Naturalmente, el narrador de *El descubrimiento de la pintura* no responde a esas preguntas. Tampoco lo hacen, por separado, las otras novelas del siglo XXI de Jorge Edwards. Pero es posible que en su conjunto, en su embarazo de muñecas rusas, estos libros nos ofrezcan una de las reflexiones más profundas sobre esos temas en la literatura de nuestra lengua.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Edwards, Jorge. *El peso de la noche*. Ed. Universitaria, Santiago, 2003.
  - *El inútil de la familia*. Ed. Alfaguara, Santiago, 2004.
  - *La casa de Dostoievsky*. Ed. Planeta, Barcelona, 2008.
  - *El descubrimiento de la pintura*. Ed. Lumen, Santiago, 2013.
- Lihn, Enrique. *A partir de Manhattan*. Ed. Ganymedes, Valparaíso, 1979.
  - *La musiquilla de las pobres esferas*. Ed. Universitaria, Santiago, 1969
- Kundera, Milan. *La vida está en otra parte*. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1985.

# EDWARDS, MICRÓFONOS, CAMARONES PRINCIPESCOS

Si La Habana que redescubrió Guillermo Cabrera Infante cuando regresó en 1965 a despedirse de su madre muerta era un escenario de sujetos cansados, aparentemente «agobiados por un pesar profundo», una ciudad donde crecía para siempre la bolsa negra y donde abundaba la mirada perspicaz hacia y entre los escritores, la esencia y el decorado atisbados por Jorge Edwards apenas aterrizó en el aeropuerto de Rancho Boyeros el 7 de diciembre de 1970 resultaban igualmente opacos. El fracaso de la publicitada Zafra de los Diez Millones de ese mismo año podía incluso respirarse, a modo de energía, entre los figurines que pululaban por el bar y la planta baja del Hotel Riviera, a donde el diplomático chileno fue conducido.

De esta manera, los jardines modificados que Cabrera Infante descubre en no pocas casas de El Vedado («plátanos en lugar de rosas», apunta), pues la gente siembra en dos metros cuadrados para intentar comer mejor, son los mismos ante los cuales pasará el escritor santiaguino con aquellos amigos intelectuales que conociera dos años atrás. La ciudad –relata Edwards– «se presentaba ahora sin afeites, regenerada, desafiante en su pobreza».

En muy pocas historias nacionales un año se diferencia de otro; en muy pocas postales una ciudad difiere de lo que fue incluso cinco años atrás, salvo en Beirut, Gaza o Sarajevo. Es esto lo que ocurre con el relato, los personajes y la topografía misma de *Mapa dibujado por un espía*, el legajo que Guillermo esbozó, ya en Londres, en su Smith Corona, y que permaneció en un sobre cerrado por más de cuarenta años; así como en *Persona non grata*, el libro que Jorge Edwards empezó a secretar durante sus días habaneros y que marcó indefectible-



mente, como las uñas de una amante resentida, su recorrido de escritor.

Era el mismo trópico, pero también el mismo frío que cala los huesos. El mismo ojo que lo observa todo. De ahí que tanto el del chileno, como el del cubano, sean dos libros policiales, más que policiacos. Es la misma Habana que *se monotoniza* y se depaupera, el mismo país que asume a golpes de exclusiones, dictámenes, movilizaciones y escuchas telefónicas el tempo gris que impone toda máquina policial.

A la par, serán los mismos personajes, secundarios o simples siluetas, los que determinarán las andanzas de este Encargado de Negocios, muy poco encopetado, recién enviado por el gobierno de Salvador Allende para que encaminara el restablecimiento de las relaciones diplomáticas entre ambos países.

Las autoridades cubanas habrían preferido «un tigre de salón y de coctel» –apunta Edwards–, a la vieja usanza de la diplomacia británica, o un camarada ideológicamente más afín y sólido en sus convicciones de izquierda –como ocurrió tras su salida de La Habana el 22 de marzo de 1971–, no un escritor incómodo que gustaba de la charla con quienes a esa altura eran percibidos como chupatintas con marcadas tendencias pequeñoburguesas, gente apática o poco dócil, a fin de cuentas «conspiradores de café con leche», como había retratado Cabrera Infante al hombre que él mismo era antes de 1959.

Para muchos, se había ido diluyendo la idea de la revolución como una ilusión trascendental; todo lo que quedaba entonces era acto obstinado y bárbaro, una ciudad que se ajaba y un entorno de exigencias a la fidelidad, de cara a la felicidad para todos. Solo eso: poco valía, por ejemplo, el buen verso; ser fiel era mucho más importante y necesario; ser fiel y apostar con su propia vida en una especie de inversión fáustica a la esperanza, a la que la Revolución cubana apelaba.

Sin embargo, aquellos compañeros de whisky, supuestos infieles con los que Edwards departía en el bar del Hotel Riviera, terminaron engullidos por un mecanismo truculento que los expulsó, a unos como exiliados, a otros como escritores reciclados en gendarmes de la palabra o en simples fantasmas –afásicos, *insiliados*– que han bregado a la sombra de alguna institución puntual de la cultura y de la Institución mayor. Pensemos también que otros se mantuvieron firmes por convicción, por fe religiosa –recordemos que Stalin había sido seminarista ortodoxo y Fidel Castro alumno del jesuita Colegio de

Belén-, ese raro fenómeno de la mente humana que hace que creamos en algo cuya única garantía en la práctica es que nunca nos conducirá a la felicidad.

Al decir del propio Edwards, sin darse cuenta «había puesto el dedo en el ventilador». La resultante había sido, obviamente, la sangre; solo que la sangre, en un estado policial, no siempre se concretiza en un tiro en la nuca: también existe, según el caso, el interrogatorio, la exclusión, el silencio institucional, la simple y bulgakiana muerte civil, o el escarnio ante los millones de seguidores de la simbología cubana en medio mundo.

«Como usted comprenderá –cuenta Edwards que le confesó Fidel Castro aquella noche de marzo de 1971, antes de su vuelo definitivo, en el salón del Ministro de Relaciones Exteriores– habría sido una estupidez nuestra no vigilarlo». Esta anécdota nos conecta con una sensación que recorre el espinazo de *Persona non grata*: la de la necesidad, la de la urgencia que tiene este tipo de sistemas de vigilar, por la vía que fuere, al ajeno y al devoto, al curioso y al oficiante. En el mismo año de 1968 en que Jorge Edwards había visitado La Habana en condición de escritor invitado al jurado del Premio Casa de Las Américas, aunque después de la entrada de los tanques soviéticos en Praga y del apoyo de Fidel Castro a la invasión, el cineasta cubano Fausto Canel quedó convencido con un escalofrío de que sus pasos en la ciudad y sus ideas políticas habían sido pesquisadas por la Seguridad del Estado. El propio Alfredo Guevara, presidente del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, le había mostrado los hierros de la tortura en forma de un expediente: copias de cartas de y a su novia francesa, «con frases o párrafos subrayados en tinta roja», según narra Canel en su novela *Ni tiempo para pedir auxilio*.

–«¡Ya ves! –dijo Alfredo–. Hay también cintas grabadas con tus conversaciones».

A Canel le quedaría todavía un mes de espera y zozobra, antes de recibir el permiso de salida del país y volar definitivamente de la isla.

Pero alarmarse por lo anterior a estas alturas del juego sería un acto de ilusos. En algún momento contó Gabriel García Márquez una escena que compartió con Carlos Fuentes, en Praga, a finales de 1968, cuando Milan Kundera los condujo a una sauna pública para poder contarles los pormenores de los primeros meses de la ocupación de los ejércitos amigos en

aquella Checoslovaquia que se había descarriado. Solo allí, a 120 grados centígrados, sentados en una banca de pino fragante, se encontraban en «el único sitio sin micrófonos ocultos en toda la ciudad». No nos quepa duda de que treinta años más tarde, al propio autor de *Crónica de una muerte anunciada* le dieron su seguimiento –discreto, pero pertinaz– en su casa habanera del reparto Siboney. Tal vez algún día se sepa, tal vez no, pues las revoluciones no confían ni en sus muertos.

De manera que la reacción final de Jorge Edwards cuando tocó suelo español y se apareció de madrugada en el apartamento barcelonés de Mario Vargas Llosa queda sobradamente justificada. «¡No habrá micrófonos aquí!» –exclamó el chileno mientras escudriñaba en los rincones.

Desde su «estado de inocencia pre policial», concluye Edwards, su amigo soltó una carcajada en medio de la noche fría de finales de marzo. «Quizás era yo el deformado por la experiencia, mientras él mantenía el equilibrio».

Precisamente una de las funciones del micrófono –de quien lo escucha del otro lado del hilo, de quien ordena que se active el botón de encendido y de quien toma medidas al respecto– es romper ese equilibrio que necesitamos para seguir viviendo. «Después de salir de Cuba –leemos al inicio de *Persona non grata*– me he pasado semanas atando cabos. Mucho de lo que parecía accidental ha encontrado un sentido a menudo siniestro». En efecto, desde el lejano 1961 todo había sido concebido para atentar contra la soñada República de las Letras cubana: la censura al corto *PM*, el fin de *Lunes de Revolución*, las reuniones en la Biblioteca Nacional... Cuando, por segunda vez, Edwards llega a La Habana, a finales de 1970, y es conducido esa misma tarde a presenciar un discurso de Fidel Castro, la República de los aedos, esta dama antiquísima, hace rato que es un caparazón perversamente penetrado, asaeteado, por un sinfín de micrófonos. La Nación está en vías de ser re-evangelizada. Y Edwards estorba: es la mosca en la leche. De ahí esta idea de que forma parte de los conjurados, de quienes, tanto desde el extranjero como en el interior del país, ven las cosas de otra manera y, a la vez, son escrutados por una especie de ojo de brujo omnipresente. Treinta años después, en un lúcido balance sobre los tejemanejes de la izquierda mundial a finales de los sesenta e inicios de los setenta, titulado «*Persona non grata*: Prólogo para generaciones nuevas» (*Letras Libres*, febrero de 2001), el chileno se refería a quienes estaban claros



de «la atmósfera represiva de las sociedades comunistas» como «una minoría ínfima, sospechosa por definición, que tenía necesidad de esconderse y de funcionar como masonería, como sociedad de iniciados». Encima de estos confabulados contra la grandiosidad de la Revolución Cubana se había erigido, pues, el empeño de una entidad de inteligencia que combinaba tanto la reeducación del espacio intelectual natural –Heberto Padilla regañado por Haydée Santamaría en su propio despacho de la Casa de las Américas; Fausto Canel tutelado, supervisado por Alfredo Guevara, mediante interminables sesiones nocturnas de persuasión en su oficina del ICAIC, entre otros–, como la acumulación de datos, nimios y trascendentales, sonoros, visuales y escritos, con el único fin de emplearlos en caso de necesidad y/o Razón de Estado para manipular el recorrido personal de una persona, y con él también la Historia. Suerte de inducción genética, casi siempre en secreto, del corpus de una Nación.

Jorge Edwards se anticipó, vio como nadie antes esta situación y, sobre todo, la llevó a la página en blanco, a modo de apuntes diarios que de manera infantil escondía en algún sitio supuestamente seguro de su habitación –un estante para la ropa, detrás de una maleta vacía– que meses más tarde convirtió en libro, en testimonio de la abyección y, a la vez, en vector de un mal mayor, de una enfermedad: la paranoia. Por su afán de no callar y de pretender hacer letras con su propia miseria, el escritor era consciente desde entonces de que resultaba «materia disponible para la destrucción o el suicidio». Esto explica que a lo largo de todo su libro esperemos entrar de golpe al ambiente de la lámpara baja que se bambolea en el centro de una habitación pequeña e impersonal, donde hay una mesa y dos sillas frente a frente: una para quien lanza preguntas pugnaces o incluso amables («no creerías cuán difícil es evitar responder preguntas amables», aclara el checo Ludvík Vaculík en «Una taza de café con mi interrogador») y otra para quien mueve insistentemente su nuez de Adán e intenta disimular que su garganta no ha dejado de convertirse en un entramado de piedras secas que chirrían... Hay nervios, pues, en este libro, aunque sepamos que al escritor chileno lo protege una supuesta inmunidad diplomática, aunque seamos conscientes de que han transcurrido más de cuarenta años de aquellas peripecias, aunque esté más que claro que Edwards regresó a París y que, gracias a la reacción de Pablo Neruda y al poco hierro que le

puso al fin a su caso el canciller chileno, Clodomiro Almeyda, nunca fue amonestado ni reubicado por el gobierno de Allende a un consulado del desierto de Gobi, como cree Edwards que deseaba el alto mando cubano.

Quien sí conoció la celda aislada y el interrogatorio espe-luznante fue el poeta Heberto Padilla, la otra pieza clave en este parteaguas entre la izquierda democrática y la izquierda totalitaria que tiene entre sus antecedentes más sólidos el apoyo de Fidel Castro a la entrada de los tanques soviéticos en Praga, en agosto de 1968. *La mala memoria* es otro de esos libros atestados de micrófonos y de suspicacias que los estados policiales terminan generando. Ya en Moscú, en el otoño de 1962, según relata, el poeta era consciente del «singular embrujo» de los países totalitarios, allí donde «hasta el sitio y la mujer con quien fornicas tienen una posteridad asegurada en los archivos policiales». Luego, tras su regreso de Praga, en 1967, Padilla encontraba en La Habana una ciudad «dominada por la reserva y por el miedo». Esa «moral de la sospecha» a la que se refiere –que Edwards calificará como «desconfianza generalizada»– sería comprobada incluso de labios de un probado comunista como Juan Marinello, cuando ese mismo año Padilla lo encuentra a la salida del Hospital Nacional. El hombre tenía 69 años y evidentes signos de nerviosismo. Aquel día le haría saber que sus viejos compañeros del Partido Comunista estaban siendo vigilados. Muchos eran críticos de los movimientos políticos y económicos trazados por Fidel Castro desde la punta de la pirámide, pero igualmente todos admitían que «Castro estaba al tanto de cada movimiento del viejo partido».

Idéntico peso tuvo el consejo que Padilla recibió de parte de Vitali Voroski, corresponsal del diario *Pravda* en La Habana, veterano de la Segunda Guerra Mundial, miembro del partido comunista soviético, pero sobre todo alguien que solía visitar a Raúl Castro con frecuencia. «Ten mucho cuidado de lo que hablas, ten mucho cuidado», le advirtió en plena Avenida del Puerto quien años después el escritor sospechaba que había sido un «importante agente de los servicios de inteligencia soviéticos». Por mucho que el cielo habanero fuera, como casi siempre, altísimo y despejado, libre de nubes, el lastre de la paranoia podía percibirse encima de todas las cabezas. En fin, que la detención finalmente se produjo y Padilla permaneció sus treinta y siete días entre Villa Marista y el Hospital Militar, fecha tras la cual los micrófonos se mantuvieron encendidos.

Al día siguiente de su excarcelación, el poeta corría hasta la casa de un José Lezama Lima aterrado, pero altamente claro sobre el don de la ubicuidad de la policía política en nuestros predios: «Ellos no tienen que pedir permiso para meterse en nuestras casas –replicó. Están siempre dentro. Tú lo sabes». Los ejemplos no faltan, porque estos son libros definitivamente policiales: desde la advertencia que les hiciera a él y a su esposa el excomandante y exministro Alberto Mora, amigo íntimo suyo y de Cabrera Infante, pocos días después de su liberación –«Supongo que ustedes no hablarán nada en este apartamento»–, hasta el denuedo con que Alejo Carpentier le hablara, cervezas mediante, en un bar del hotel Habana Libre, consciente de que el contenido de su diálogo sería conocido sin demoras por la policía de las almas. Para Padilla, había sido definitorio que, para esa fecha, ya Carpentier, otro viejo militante con capacidad para flotar en varias aguas, fuera un hombre gravemente enfermo, «que en el mundo comunista es el único salvoconducto de valor».

–«Habla bajo. ¡La policía se mete en todo!», le aconsejó el poeta Enrique Lihn a Edwards durante su primera visita a La Habana, en 1968, según relató este último en una entrevista de 2006 con el diario español *El País*. De manera que el micrófono, incluso el mental, ha quedado para nuestra historia nacional como ese punto diminuto que favorece la relación de poder que va del tirano hasta el poeta, penetrándolo, para luego domarlo o expulsarlo. La capacidad que este artulugio ha tenido para controlar y disciplinar a fieles, a díscolos y a visitantes reacios al adocenamiento merece páginas más austeras y puntillosas. Como se ha visto, Padilla sabía de la eficacia y la omnipresencia de los micrófonos, pero una especie de *hybris* lo condujo a desoír los consejos que le llegaban de todas las partes del bosque. Y una bestia atroz no dejaba de observarlo.

«Echo de menos tu corrosivo labio, tu constante irritar, tu voz insoportable, tus insultos». Que estas palabras proveyeran de la sensibilidad de Calvert Casey, en carta enviada de La Habana a Moscú en febrero de 1963, resulta un marcador de peso si pretendemos configurar un retrato del poeta que más encuentros tuvo con Jorge Edwards durante aquellos tres meses y medio; el mismo que se retrató a sí mismo como «el terco polichinela» del que el chileno no podía despegarse.

El Heberto Padilla que es retratado por Jorge Edwards en *Persona non grata* es casi siempre el mismo que otros testigos

de aquellos años han evocado. «No hables nada. No confíes en nadie –cuenta Edwards que le aconsejó Padilla–. Ni siquiera en mí. Pueden sacarme la información en cualquier momento». A lo que el diplomático agrega: «Por lo visto, Padilla conocía la situación y se conocía, además, a sí mismo. Él no resistió mucho tiempo la embestida policial». Cuarenta años más tarde, Edwards evocaría el consejo que le había dado el viejo Neruda: «Mira, está muy bien estar en un hotel de Moscú, tomar copas. ¡Pero no hables, es muy peligroso!». De cualquier manera, poco había que agregar, como confesión, a la hora de los interrogatorios. Los micrófonos, las cámaras y los informantes habían hecho ya su abnegada labor. Solo quedaba conducir al poeta bocón al simulacro de ergástula y abrir las ventanas para que el gremio escuchara.

El propio Padilla no tuvo reparos al transcribir lo que el subteniente Álvarez le dijo cuando le anunció su inminente liberación: «[...] se ha llegado a la conclusión que tú eres un comemierda con ínfulas de grandeza. Toda tu prepotencia verbal es flojera. Te gusta la guerra, pero le tienes miedo a las balas». Con otras palabras, Edwards tiende a coincidir esta vez: «Padilla era muy temperamental, tendía a ser escandaloso –apuntó en el citado diálogo con *El País*–. Era una persona deslenguada, imprudente, muy divertido, y era un ser absolutamente solitario e inofensivo». Pero sucede que la Razón de Estado nunca tuvo ojos, ni siquiera antes de dejarlo partir al exilio, para calibrar cuán inofensivo era en realidad este escritor. Muestra de ello son las palabras de Castro cuando lo citó para el Palacio de la Revolución a inicios de 1980. «No pienses que te está esperando la felicidad en el extranjero –advirtió entre conciliador y amenazante–, con ese exilio tú nada tienes que ver. Acuérdate lo que le pasó a Nicolai Berdiaev cuando salió de la URSS. [...] Lenin entendió más a su adversario Berdiaev que los exiliados rusos que lo esperaban cuando el Gobierno soviético le pidió que se fuera a París. Era un temperamental que no entendió la historia... como tú».

Un rato después, Castro evocaba la figura de Jorge Edwards, intentaba poner a pelear a los dos amigos escritores: «Ahí tienes a Edwards –prosiguió–. Elogiaba tu personalidad difícil y hasta caprichosa y te consideraba un revolucionario. Después escribió un libro que le dio toda la razón a la Seguridad del Estado, que, en definitiva, fue más generosa contigo y con los demás que él». Ahí estaba la evidencia: ¡el libro había

sido leído! Por algún conducto, el comandante se había hecho comprar aquella primera edición de Seix Barral. Podemos imaginar la posición del librito en la mesa de luz, los garabatos con que fueron decorados algunas de sus entradas. Sin embargo, salta a la vista la lectura que el líder le daba al tratamiento falsamente generoso que la Seguridad del Estado le había dedicado al poeta para atajar su *hybris*. Sobre esa misma cuerda de *descafeinamiento* de la represión, muchos años después el Ministro de Cultura Abel Prieto argumentaba para el diario español *La Razón* que en otro país que no fuera la Cuba revolucionaria los disidentes habrían aparecido «asesinados en una cuneta».

Lo cierto es que la actitud de Heberto Padilla lo llevó a convertirse en pasto ideal para micrófonos y allanamientos. Cuenta Edwards que cuando subía a su suite en uno de los pisos altos del Hotel Riviera, donde «las cabezas de los micrófonos podían estar orientadas hacia nosotros desde los cortinajes y los candelabros, concebidos como un decorado de Hollywood», Padilla podía llegar a levantar la voz, a dirigirse a los supuestos micrófonos y a increpar a quienes se encontrarán del otro lado del hilo: «¿Escuchaste, Piñeiro [comandante encargado de los servicios secretos]? Y toma nota de que aquí estaba X., que guardó silencio pero no discrepó de lo que decíamos. ¿Me entiendes?». «La indiscreción y la egolatría de Padilla –concluye el chileno– se habían tornado francamente peligrosas». Por su parte, Norberto Fuentes, otro testigo de la época, ha considerado a Padilla como «un hombre equivocado», según una entrevista concedida en marzo de 2013 al diario chileno *La Tercera*. De acuerdo con este escritor de triste paso por las letras cubanas y bajo las sombras del más alto poder, «desde el 67 [Padilla] quiere crear polémicas. Quiere convertirse en una fuerza de poder en la cultura cubana». Al decir de Fuentes, Fidel no pretendía mantener mucho tiempo a Padilla en la cárcel, bastaba con poner las cartas sobre la mesa y definir quién era quién en el juego. «La represión en Cuba es utilitaria, no tiene sed de sangre –puntualiza–. Además, sabía quién era Padilla: en los expedientes secretos se llamaba el Caso Iluso. Eso era Padilla, un iluso». Otro testigo, Hans Magnus Enzensberger, uno de los más notables *fellow travellers* que pasaron por La Habana y por los campos de caña donde se construía el comunismo, ha retratado a Heberto Padilla en su libro *Tumulto* como «nuestro huésped preferido», un hombre de «carácter sorprendentemente alegre y desenvuelto que os-

cilaba con gran facilidad entre la seriedad y el cinismo». Como el alemán ya había criticado la «faceta exhibicionista» del poeta ruso Evgueni Evtushenko, ahora veía en su par cubano a un ser que «pasaba risueñamente de las preocupaciones de sus colegas de oficio, como si a él no pudiera sucederle nada grave»; algo que Edwards no deja de señalar en su testimonio.

A esa alegría eufórica se refirió también el español/mexicano José de la Colina en una crónica que publicara en *Letras Libres* dos meses después de la muerte de Padilla; de ahí esa imagen de desbordamiento que nos va quedando. De la Colina piensa que el cubano, «en lugar de emboscarse, cada vez actuaba con más desfachatez, diciendo lo que pensaba en cualquier parte, en cualquier momento y hasta con un humorístico exhibicionismo oral». La suerte estaba, pues, echada. Fidel Castro jugaría a su antojo con el cuerpo, las neuronas y la simbología del poeta caído en desgracia, «muñeco parlante», al decir del escritor español.

Todo lo anterior tal vez sirva para imaginar a aquel Herberto Padilla exuberante que Edwards describe «sobreexcitado, enloquecido» durante las dos semanas que los mecanismos de la cultura –y obviamente la Seguridad del Estado– le obsequiaron en el Hotel Riviera con motivo de su casamiento con la escritora Belkis Cuza Malé. Era el último paso: para facilitar las cosas, esa «mano oculta» a la que se refiriera el chileno los había colocado a solo un piso de distancia, y con todo el tiempo del mundo –y los micrófonos– para redondear su expediente. «Su condena fue cuidadosamente preparada con efecto retardado», sentenció Edwards en su artículo «Disidente despistado», publicado en *El País*, en diciembre de 2014. Aquel «ser desesperado y autodestructivo», como se califica Padilla en *La mala memoria*, quedaba listo para ser hervido en el caldero de la historia. Fidel Castro, y luego la izquierda de todos los recodos, trabajaron una imagen de Padilla enfermo, contaminado, la misma que vislumbró su amigo Evtushenko hacia 1962: «Creo que te has ido enfermando lentamente, y me preocupa...», le confesó el soviético en un murmullo. En efecto, su estancia en Moscú había sido definitiva. Padilla sucumbió a una agenda premeditada por el alto mando cubano y sus servicios de inteligencia: expulsar a un diplomático mirón e incómodo, enviar señales de humo al allendismo, a quien Fidel Castro intentaba adocenar, y de paso, tras «sacar del aire» a uno de los intelectuales cubanos de mayor calado en el país,



definir el *who's who*, y a cada cual leerle las tablas de la nueva ley. Cualquier atisbo de ligereza que haya podido ser malentendido, adentro y afuera, sería definitivamente apagado, muy pocos días después, con el Primer Congreso de Educación y Cultura. Empezaba lo peor.

Lo interesante, tras la lectura de los libros de Edwards y de Padilla, será entonces constatar a través de sus propios protagonistas el modo en que se había producido en aquellos años iniciales una relación de fricción y dependencia, celo y deseo, entre la intelectualidad y el punto medular del poder. Cuando en 1984 quedaba para la historia la famosa secuencia de fotos de Fidel Castro junto a Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Vicente Feliú en uno de los salones de la Casa de las Américas, y cuando en pleno y eufemístico Período Especial se supo que el caudillo celebró su cumpleaños en la casa del poeta Pablo Armando Fernández –ya para siempre redimido por la Revolución–, no se estaban produciendo sino aislados fogonazos de una práctica que durante los doce años siguientes a 1959 era habitual y que algunos analistas han interpretado erróneamente como un idilio: la del cuidado suspicaz y meticuloso que el líder tenía hacia la cultura, específicamente con la literatura, y que con los años fue transferido a otros gestores/censores de segundo nivel.

«¡Otro escritor!» –cuenta Edwards que exclamó Fidel Castro cuando indagó sobre el oficio de Cristián Hunneus, uno de los presentes en el encuentro que se produjo en la sala privada del capitán del buque *Esmeralda*, de la armada chilena, en pleno puerto de La Habana, en febrero de 1971. Ya para esa fecha el comandante estaba advertido por los servicios secretos de las actividades *extracurriculares* de Edwards –el diplomático lo había notado en su saludo de «extremada frialdad»–, por lo que este gesto denota su incomodo ante una *intelligentsia* –nacional o extranjera, eso da igual–, poco dócil, que unas veces se le atraganta y otras se le escurre. El mejor ejemplo de ese escurrimiento del escritor por las entretelas del poder lo muestra la escena de *La mala memoria* en la que un reducido grupo de amigos se reúne en la casa de Lezama Lima, en presencia de un oficial de la Seguridad del Estado, para ultimar los detalles de la representación que el propio poeta recién excarcelado debía llevar a cabo ante sus colegas en la antigua cochera de la mansión del banquero Juan Gelats, sede entonces –y ahora– de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. «El oficial se movía

incómodo en el asiento –cuenta Padilla–. Era obvio que estaba perdiendo la paciencia. Lezama había asegurado que aceptaba, como el resto de nosotros, el espectáculo de la autocritica, pero le hurtaba el cuerpo a las preguntas del oficial, se envolvía en metáforas, en alusiones que iban desde los ángeles negros de William Blake hasta la casa filosófica (era la expresión que usaba) de George Simmer; siempre encontraba el modo de convertir la entrevista en una forma de anularla».

Por supuesto que aquel hombrecito entrenado para ver enemigos por doquier y para hacerles frente con cualquiera de las armas posibles no contaba con el denuedo verborreico de un poeta, ni con la trama embrollada de un fabulador. Lezama Lima representaba el modelo de escritor que más incómodo se volvía ante el micrófono, el interrogador, el censor... De tan *gordo* y anacrónico, de tan espeso, de tan tupido, resultaba el más difícil de domeñar. «Yo a usted no lo entiendo»– exclamó el oficial aquella mañana. «Ni yo a usted» –replicó Lezama–. «No creo que tenga más de treinta años y ya disfruta del poder suficiente para ponernos en la picota. Usted es el poder del estado, oficial»; tras lo cual, el indignado soldado abrió la cremallera de su cartera, extrajo una grabadora, accionó el botón de encendido y dejó escuchar una de las grabaciones que se le habían realizado al autor de «Enemigo rumor». «Es doloroso que todos los gobiernos de este país hayan encontrado en los escritores sus enemigos», concluyó el poeta.

–«¿Qué le parece?», ironizó el represor, tras haber apagado la máquina.

–«Un día las conversaciones de sobremesa, y hasta los espasmos de los amantes, se convertirán en figura de delito político –concluyó el otro–. [...] Usted me tiene en sus manos».

Este mismo tono de desprecio y recelo por parte de la jerarquía revolucionaria hacia la institución letrada, que se hiciera visible en las tempranas reuniones en la Biblioteca Nacional, en junio de 1961, lo experimentó Edwards en su encuentro final con Fidel Castro, y lo comprobó Heberto Padilla ante el mismo personaje, cuando el poeta fue trasladado al Hospital Militar, «con una cicatriz sangrante aún en la frente», un poco antes de su liberación. «Salgan todos y esperen en el pasillo», cuenta que gritó el comandante. Sostenía en sus manos el espeso *file* de su caso. Más que diálogo, la escena incluyó todo un monólogo y el cruce de dos miradas huidizas. Lamentablemente, Padilla no se extiende aquí lo suficiente, no abunda –

ignoramos por qué-, aporta muy poco a nuestro propio relato de la Revolución -y ya sabemos, desde tiempos de Danton y Robespierre, lo significativamente tristes que son los silencios para entender este tipo de fenómenos-. Al decir del poeta, el gobernante se limitó a explayarse, a «cagarse en toda la literatura del mundo», y obviamente en los escritores -¡en todos!- «que en este país no han hecho nunca nada por el pueblo, ni en el siglo pasado, ni en este; que están siempre trepados al carro de la Historia». Fidel Castro hacía uso aquí de uno de sus términos predilectos a la hora de denigrar de quienes se separaban del curso caprichoso de sus designios: el del carro de la historia. Concebido por Carlos Marx, retomado por Iosip Stalin en «El marxismo y la cuestión nacional», de 1913, el cubano lo utilizaría del 2 de enero de 1962, en la Plaza de la Revolución, en su discurso por los tres años de la toma del poder. Entonces decía: «Como uno de esos tanques que avanzaba por ahí, ¡como uno de esos tanques es la historia!, y sobre el carro de la historia marcha la Revolución Cubana, y bajo el carro de la historia quedará aplastado el imperialismo, el colonialismo, y la reacción en todo el mundo». A estos últimos, como era de esperar, se sumaban también los intelectuales críticos del proceso. «En nuestros países -le espetó el mismo Castro a Jorge Edwards, durante la ceremonia de despedida del busque chileno *Esmeralda*- siempre había un poeta que no había tenido nada que ver con la Revolución y que más tarde se subía al carro desde afuera, y componía el himno nacional».

Unos días después, aquella medianoche del invierno nacional, mientras Heberto Padilla pasaba sus primeras horas detenido en la sede nacional de la Seguridad del Estado y Edwards era citado para la oficina del canciller Raúl Roa, el propio comandante lanzaba al aire una pregunta retórica y reveladora: «¿Y usted cree que hay verdaderos poetas en Cuba?». El despotismo revolucionario llegaba, pues, a su pináculo. «La razón de Estado y la poesía se contradicen», le había adelantado el chileno. «El socialismo tendrá que aprender a convivir con los escritores», remataba, consciente hasta la médula del sembrado de micrófonos que habían dado testimonio de sus pasos en medio de aquel «socialismo policial» sobre el que la izquierda mundial, «encerrada todavía en el zapato chino del maniqueísmo», no había querido reflexionar.

Cuando nueve años después, en marzo de 1980, Padilla es llamado al Palacio de la Revolución, Fidel Castro, al tiempo

que se refiere a la autorización de salida del país, se lamenta de que el poeta no haya visitado los planes agropecuarios, las fábricas, ¡toda la obra de la Revolución!, una manera que el caudillo consideraba eficaz para tocar la fibra humana de los díscolos dentro de la tropa, para conminar una vez más a los poetas a que se subieran en el inexorable carro de la historia; exactamente el mismo ardid que no pocas religiones habían empleado para coaccionar a fieles y castigar a impíos: esta vez el Paraíso tomaba la forma de un vehículo en movimiento... Más allá de los eufemismos, se trataba, de manera concreta, del mismo castigo solapado, pero ejemplarizante, que se le impusiera en 1972 al excomandante Alberto Mora, tras una carta crítica sobre la detención de Padilla y sobre los manejos del gobierno en materia de represión a la intelectualidad. Al también exdiplomático no le quedaba sino incorporarse a un plan agropecuario, convivir con el cubano de a pie y mantenerse lejos de los centros de poder. Defraudado de todo, en septiembre de ese año, Mora se pegaría un tiro en la sien.

Pero Jorge Edwards, acusado un poco tiempo después de «intelectual burgués», sí había escudriñado en la realidad cubana, había visitado los planes productivos, megalómanos y delirantes, definitivamente inoperantes, del Líder Máximo, y, como era de esperar de un diplomático, había advertido a sus pares en Chile de lo delicado de una operación de calzado del sistema cubano para el recién nacido proceso encabezado por Salvador Allende. De ahí su estado de cuerpo y espíritu cuando llegaba el *Esmeralda* a las costas cubanas y él podía acceder a ese pequeño espacio flotante de independencia. Edwards llega a preguntarse si hasta en el buque chileno ya habían sido colocados los micrófonos; una idea que desecha por extravagante, pero que da cuenta del calado que la sensación de «vigilancia policial continua» estaba teniendo en su fuero más íntimo. Lo anterior explica el alivio que experimentara entre aquella «marinería ingenua, sonriente» que pretendía confraternizar con la gente común en La Habana, y la actitud del Capitán de navío Ernesto Jovet Ojeda, comandante del buque escuela, protagonista de la célebre escena en la que impidió la entrada a su salón privado en el barco a la escolta de Fidel Castro.

De estos cinco días, de acuerdo con el relato de Edwards, debería ser rotulada la escena en la que Castro, Jovet Ojeda y el propio diplomático-escritor se engarzan en un partido de golf en las exquisitas instalaciones de la aristocracia habanera,

para luego realizar un recorrido por el faraónico Parque Lenin y terminar en una de esas granjas especiales en las que el Comandante encapsulaba sus pretensiones ególatras. «Vamos a lograr un camembert mejor que el francés» –les anunció el Líder Máximo a sus invitados, en el mismo «proyecto de altos vuelos» al que Hans Magnus Enzensberger fuera igualmente conducido por esos meses. De acuerdo con el alemán en su texto «Recuerdos de un tumulto (1967-1970)», unos días después de aquella expedición hacia la utopía, él y su esposa, la soviética Maria Makárova, recibirían en su habitación del Hotel Nacional un camembert en forma de tarta, «esmeradamente embalado», que tras 24 horas había perdido todas las características de lo que ha sido concebido para la ingestión humana. «La fabricación de esa exquisitez –remata Enzensberger– debió de costar lo que cuesta un tractor nuevo». Aquella jornada de golf y de exhibicionismo revolucionario se cerraba con la imagen de unos «cafetales raquíticos, abandonados», a los que el comandante no hizo referencia alguna, tristes vestigios de uno de sus más recientes proyectos para el desarrollo, el célebre Cordón de La Habana.

Por último, quedará en la retina del escritor chileno la lectura que oficiales y marineros del *Esmeralda* realizaban de la realidad cubana y la sensación de temor que dejaba, incluso en aquellos jovencitos salidos de las clases menos pudientes, de cara a los cambios que se estaban produciendo en el Chile de Allende. Fue entonces que el día de la partida del buque se apareció nuevamente el comandante –especialmente interesado en la atención a los chilenos– e hizo balance de los manjares, las naranjas, los tamarindos, los enormes quesos y hasta los camarones gigantescos con que había ordenado habilitar las recámaras de la cocina del navío, una manera de agasajar a los visitantes y de recordarles su sana hospitalidad cuando se encontraran nuevamente en altamar. Pero otra era la imagen que partía con ellos cuando enfilaron por el Puerto de La Habana. Aquella ciudad visitada entregaba a los tripulantes del *Esmeralda* «un espejo poco halagüeño de lo que podía ser el Chile socialista que proponía el compañero Allende». Era la misma Habana de bolsa negra y rostros ajados que descubriera Cabrera Infante cuando vino a por su madre muerta; la misma Habana «dominada por la reserva y por el miedo» a la que Padilla se enfrenta tras su regreso de Praga en 1967; la Habana «decadente», cuyos solares son equiparados por En-

zensberger con el Barrio Español de Nápoles y con las *kommunalkas* soviéticas que tan bien conoce. Jorge Edwards tiene noticia entonces de que los guardamarinas se habían extrañado de aquellos regalos cortesanos, vistos desde entonces «como expresiones de un poder excesivo», injustificado, en medio de tantas carencias. En aquel momento –y así lo deja signado en su libro–, el escritor habría dado un brazo con tal de poder zarpar con los suyos hacia un mar igualmente revuelto, pero lejos de políticos, de diplomáticos, de micrófonos. Pero no. A Edwards le tocaba regresar a sus funciones, constatar el retorno de la suspicacia en el trato que el Máximo Líder había determinado para él, percibir las cabezas de los micrófonos –incluso los mentales– apuntando hacia sus labios. Su ámbito dejaba de ser el de las degustaciones de camembert criollo, el de los camarones principescos o el de los faisanes del Escambray con que en 1966 se había agasajado al periodista mexicano Mario Menéndez, director de la revista *Sucesos*, al inicio de la primera gran exclusiva que Fidel Castro concediera a un medio de prensa latinoamericano. La Revolución le retiraba su acceso a la exclusividad verde olivo, lo empujaba del carro de la historia, multiplicaba sus retratos como el réprobo al que hubo que vigilar por sagrada e imperiosa salud pública. A poco de zarpar el *Esmeralda*, con sus marinos y sus camarones, Edwards recibiría indicaciones del gobierno de Allende para que hiciera las maletas. «Sabía vagamente de la existencia de la máquina –apuntaría luego–, pero lo que yo no sospechaba era su extraña sutileza».

¿Y en cuanto al libro mismo? ¿Dónde está, pues, la agenda? ¿En qué archivo polvoriento se encontrará ahora mismo el expediente del «caso Jorge Edwards», ese libelo que complementarí­a, que redondearía el libro que conocemos como *Persona Non Grata*? ¿Qué nombre le habrán dado los diligentes escrutadores de vidas al caso del diplomático y escritor chileno? ¿Acaso *Operación camarón*? Si algo le falta a este libro es su contraparte secreta, su manual para el uso, el detalle de sus entrelíneas, las fotos que le fueron tomadas a Edwards a la salida del Hotel Habana Riviera, a la entrada deslavada del edificio de clase media de alguno de sus amigos escritores, las medallas, secretas o no, que le fueron concedidas a los mejores informantes; las fotos del registro que le hicieron a Heberto Padilla tras su arribo a Villa Marista el 20 de marzo de 1971... e incluso la grabación de los escarceos políticos de aquellos conjurados,

la voz eufórica de aquel «polichinela» del que el chileno no podía despegarse, la de Lezama Lima, pastosa, tras relamerse durante la suculenta comilona de un pavo asado, el murmullo de Pablo Armando Fernández de camino a la cinemateca...? Porque aquí todo es posible. Tal y como fantaseó Edwards en el apartamento barcelonés de Vargas Llosa apenas aterrizó en Europa, los micrófonos podrían haber estado en todas partes: en los soquetes de las lámparas de la suite que le servía de oficina en un hotel frente al mar, en el taxi que por momentos el diplomático tomó sin pensarlo dos veces donde años más tarde fuera erigida la luminosa Fuente de la Juventud; en el bolsillo coaccionado de cualquiera de los escritores díscolos con los que charlaba con frecuencia y hasta en ese hoyo trasero de un pavo crudo y desmesurado para los tiempos que corrían, a través del cual era introducido –como apunta con asombro– «un instrumento arcaico, como de lavativas medievales», cargado de jugos y condimentos. Lo más razonable a estas alturas sería seguir pensando que aquellos camarones principescos con los que se quería adornar la abulia y el estado de control ante los visitantes del *Esmeralda* también llevaban cada uno sus propios microfonillos en su interior, en esa tripa exigua e inofensiva por donde, en algún momento, corrió la savia y el desecho, la sangre y el excremento.



# LA BÚSQUEDA DE LA PRIMERA PALABRA

Me inclino fuertemente por la obra ensayística de Jorge Edwards. Encuentro en ella la frescura del intelectual inquieto en el descubrir de nuevos horizontes y en constante cuestionamiento de sus cuitas, siempre próximas. La palabra discurre de su pluma, de su espíritu, de su inteligencia, y traspasa fronteras. Su libertad inquieta lo lleva a transgredir su propia historia, aquella que nos cuenta en el primer tomo de sus memorias, *Los círculos morados*, que leí con entusiasmo durante un día completo. Demasiado temprano, Jorge se aventura en sus recuerdos. Ha sido actor de gran parte de los movimientos literarios de Europa y América latina desde los años 60. Su estampa de hombre formal no siempre ha ido de la mano de las aventuras literarias en las que ha incurrido. Es el tipo de intelectual que, hoy por hoy, los jóvenes suelen no comprender y desdeñar. Los políticos, por su parte, intentan llevarlo a su molino, pero estrepitosamente se encuentran con un librepensador. Los latinoamericanos solemos andar en busca de mitos –como si no los tuviéramos– e importarlos de Europa o de otras latitudes. Quizás, uno de los rasgos distintivos suyos sea el de «desmitificador». Desmitificador de los códigos familiares, desmitificador de los escritores con quienes compartió una época, desmitificador de su gran amigo Pablo Neruda. Edwards no teme recordar su encuentro con Cortázar junto con su madre y mujer en aquel café parisino o su último encuentro, ya en la vejez, con Octavio Paz, de quien se declara un ferviente admirador y a quien rinde sus mayores respetos señalándolo como un pensador ejemplar. Rompe tempranamente con el catolicismo, del que es sin duda deudor, pero del que, a la vez, una infinita y sana distancia le separa. No por nada, Jorge manifiesta reiteradamente en sus estudios su proximidad con Miguel de



Unamuno, esa furiosa rebeldía del bilbaíno por las cuestiones cristianas, pero, a la vez, devoto y piadoso de ellas. Sus escritos y su propia vida no son de euforias incontrolables y desmedidas, al modo de un Rimbaud o de un Artaud. No ha sido desenfundada, dispuesta a llevarla al precipicio a riesgo de no regresar. Su estilo no ha sido la «destemplanza» o, como gustan decir los filósofos del medioevo, imprudente. Buena palabra que me puede conducir a un texto que escribió hace más de cuarenta años. Edwards escribe *Persona non grata* en una época de apuestas universales y de definiciones angustiantes y liberadoras. En una época de luchas por «concepciones de mundo», de instauraciones de totalitarismos y dictaduras, de persecuciones políticas y colonialismos, de eliminación del adversario político simplemente por no pensar como el *establishment*. Soy un simple aficionado a la literatura, más próximo al ensayo y más caro a la filosofía. Acerca de esta obra, las más conspicuas figuras intelectuales –no solo latinoamericanas– han tomado posición. Por nombrar a algunos: Mario Vargas Llosa, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez. Jorge es, ante todo –lo dijo a temprana edad–, escritor. *Persona non grata* se juzga, muchas veces, y no sólo se critica, sino que también se la acusa y juzga como una obra política por tratar cuestiones políticas, de compromiso político. ¡Y vaya que asuntos políticos! Jorge es escritor porque escribe cuentos, ensayos, novelas, memorias. Cuando escribe *Persona non grata*, la escribe ocupando un cargo de responsabilidad diplomática y política; la escribe siendo un diplomático de carrera, como se dice en la jerga diplomática, para señalar con ello que se está enfrente de un profesional de la diplomacia, que ha sido formado en materias diplomáticas y de relaciones internacionales, en una Escuela Diplomática. Edwards abogado, una disciplina dura de las ciencias sociales, y había estudiado ciencias políticas y relaciones internacionales en la Universidad de Princeton antes de asumir ese cargo de tremenda responsabilidad diplomática en La Habana. Quiero decir con ello que escribe como escritor, pero no como cualquier escritor; escribe con conocimiento de causa, esto es, sabiendo lo que escribe; escribe desde una posición privilegiada y lo registró en *Persona non grata*. ¿Por qué privilegiada? Recuerdo lo que me indicó Friedrich Wilhelm von Herrmann, filósofo alemán y editor de las obras completas de Martin Heidegger, cuando fui a conversar con él –siendo yo diplomático de carrera– en Friburgo, a propósito de una investigación que yo estaba llevando a cabo sobre el pensamiento políti-

co de Heidegger, otro pensador controvertido en nuestros días. Von Herrmann me dijo: usted está en una valiosa posición para escribir sobre Heidegger y la política, porque estudió filosofía –la teoría–, ciencias políticas –una disciplina práctica– y trabaja en el aparato del Estado –yo era Cónsul de Chile en Rumania–, esto es, «conoce» el engranaje interno de las cuestiones políticas. En efecto, Jorge escribe *Persona non grata* a pesar de ese conocimiento y saber duro del derecho y de las ciencias políticas, y por suerte de nosotros, desde una ventajosa tribuna que fue ser responsable de la apertura y restablecimiento de las relaciones diplomáticas entre Chile y Cuba, en un momento histórico en que uno de esos países comenzaba su experiencia política socialista mientras el otro, por lo que constata, hacía «aguas por todas partes» con una experiencia política similar. Jorge es diplomático, pero un diplomático sin temores y vacilaciones. Hay que estar inmerso en la carrera diplomática para comprender el paso que dio al publicar sus apuntes, sus reflexiones, sus visiones acerca de un proceso «revolucionario» que hasta nuestros días muchos todavía consideran ejemplar y cuyas dificultades obedecen –se nos dice y ellos piensan con convicción– no a las ideas «erróneas», sino a su puesta en práctica por los hombre que lamentablemente se desvían de la «verdadera» apuesta o revolución de Marx y Engels, esa suerte de «súper inteligencias» a las que gustan apelar los defensores del pueblo; o bien en razón de ese «maldito» bloqueo impuesto no por el *tío Ho* –«el bueno» y ante quien hoy algunos vietnamitas oran en su altar–, sino por el otro tío, por *uncle Sam* –«el malo»–. Siempre es más fácil responsabilizar a otros de nuestras propias debilidades. Lo cierto es que desde su publicación, *Persona non grata* es un libro que lo ha estigmatizado desde un punto de vista político: ese que hace y ha hecho la vista gorda de sus propias penurias, de sus verdaderas derrotas intelectuales. Claro que la suerte de *Persona non grata* no ha sido la misma que la de la obra de un escritor de la talla de Ernst Jünger, no leída por sus devaneos políticos y, cuando se ha hecho, se ha comprendido mal su tesis, entre otras, del guerrero, esa suerte de temple de ánimo o de *pasión* que deja instalado al hombre ante la nuda realidad y su propio ser con el fin de engrandecerlo.

*Persona non grata*, escrita por un diplomático de carrera en funciones. La carrera diplomática en Chile ha dado buenos escritores o, mejor dicho, buenos pensadores se han enfilado en la «carrera» para potenciar sus inquietudes intelectuales. Carlos

Morla Lynch, Embajador chileno en España en plena guerra civil y gran amigo de Federico García Lorca, dejó testimonio de su trabajo en sus memorias *Madrid sufre. Diarios de guerra en el Madrid republicano* (Sevilla, 2008), por nombrar sólo a uno de ellos. Sin embargo, *Persona non grata* no es, únicamente, el testimonio de un escritor y diplomático, sino también el de un estudioso del mundo internacional. No por nada le tocó presenciar y escuchar el discurso de Fidel en esa pequeña aula universitaria de Princeton –no cualquier hijo de vecino podía estar allí–, donde él seguía sus estudios en relaciones internacionales. Las vueltas de la vida, como Jorge nos relata, hizo que una década después Jorge tuviera esa íntima conversación con Fidel Castro en La Habana, esa de definiciones políticas, horas antes de dejar Cuba con destino a Francia. A muchos no les gusta ni les gustó escuchar y leer confidencias sobre la autoridad cubana o sobre el Che Guevara, a quien hoy muchos conocen por los *souvenir* más que por su «obra» revolucionaria. Jorge los baja del pedestal, los desmitifica sin aspaviento, sin histrionismo, sin una euforia desatada. Más bien lo hace con serenidad y tranquilidad. Hasta hoy me sorprende que las autoridades de la época no le hayan hecho un sumario administrativo. Ello habla muy bien de algunas de esas autoridades chilenas.

Releo *Persona non grata* y recuerdo mis primeros días en Rumania, el año 2001. Todavía se hablaba de micrófonos escondidos y de teléfonos intervenidos. Hoy, tenemos micrófonos por todas partes. Ayer había privacidad, hoy todo es público y, peor, tergiversado, descontextualizado por eso a lo que Javier Marías llama la «imbecilidad organizada». Ayer, violar la correspondencia era signo de barbarie e incultura; hoy es signo de «transparencia». Releo *Persona non grata* desde una posición que podríamos llamar realismo político. Se trata de una obra de realismo político. Hace un año, Kissinger fue entrevistado por un periodista de la revista alemana *Spiegel*. El periodista, en su afán de acorralar a Kissinger y creyendo que con esa pregunta colocaría en un abismo e inquietud sin límites al Maquiavelo de nuestro días, le preguntó con el fin de recibir una palabra decisiva del inteligente estratega: «*But we can not tell the Ukrainians that they are not free to decide their own future?*». La respuesta de Kissinger me parece, a la vez, cruda y maravillosa, de una transparencia y honestidad intelectual que el mundo político suele esquivar y, con ello, engañar a los ciudadanos: «*Why not?*».

Edwards se atrevió a escribir un libro con una crítica firme, a su modo, desde su perspectiva y ángulo –¿habrá otro?–, desde su visión como diplomático y escritor, tal y como lo hizo, a su modo, Solzhnitsyn en la Unión Soviética, augurando y vaticinando la debacle del gigante, cuyo desgaste a todas luces era ya evidente no para occidente, sino para los propios rusos. Y de ello deberíamos hoy estar agradecidos. Sin embargo, para los que *viven*, comen y se nutren de esas ideas, ellas permanecen incólumes y Jorge, más bien, denostado. Se nos dice: el error está en la praxis, en la aplicación de las ideas, en el ser humano; y con ello eluden responsabilidades y siguen luchando por «la causa», *por el pueblo y con el pueblo*.

Las circunstancias de la vida han hecho que escriba estas palabras y líneas desde la tranquilidad y la dispersión de Hanói, Vietnam. ¿Acaso no era el Che quien quería hacer de cada país latinoamericano un Vietnam? ¿En que está Vietnam en nuestros días? En 2015 se cumplieron 25 años del restablecimiento de relaciones diplomáticas entre Estados Unidos y Vietnam, bajo el gobierno demócrata de Bill Clinton y 40 años del fin de la guerra. Bajo un gobierno demócrata también, ese mismo año se restablecieron las relaciones diplomáticas entre Estados Unidos y Cuba. ¿Coincidencia? ¿Dos regímenes comunistas y de partido único restableciendo o celebrando el establecimiento de relaciones diplomáticas con el «imperialismo yanqui»? Pensar que el mundo no se mueve en nuestros días por los viejos imperialismo es como creer que Europa quiere y lleva el bien a aquellos países que invadió y derrocó en lo que, de manera eufemística, llamó «primavera árabe». La revolución de los jazmines, la revolución de las naranjas, la revolución... Hasta ahí llegó Europa con el propiciar las revoluciones florales en territorios deseosos de conquistar. Recuerdo haber leído en un vuelo entre Santiago y Madrid, en el diario *El País* y, si no recuerdo mal, en *El Mundo*, un par de artículos, en diciembre de 2013, sobre el mito del poderío militar ruso y el número de material de defensa obsoleto de que disponía ese inflado país. Europa toreó a Rusia en su afán de seguir expandiendo su influencia y territorio seduciendo a Ucrania, haciéndole creer que ella es tan europea como el alemán de Baviera. Como Rusia no dejó caer a Siria, entonces Europa y Estados Unidos fueron por Ucrania. Y la tocaron para ver como reaccionaría el gigante dormido y con material de defensa obsoleto, como decían ambos columnistas en esos dos medios de prensa españoles. Dos movimientos de la defensa y tropas rusas

bastaron para «recobrar» Crimea y el terror comenzó a invadir a Europa, rememorando, con vertiginosa rapidez, el momento en que Rusia había llegado a Berlín hace casi 70 años. Rusia no fue tras Europa, sino que es Europa quien, en su porfía, ha insistido en ir tras Rusia. Hasta 2005, ni Rumania ni Bulgaria podían cumplir el *aquis* comunitario que Europa les exigía para ser incorporados a la Unión Europea. Europa –y entiéndase con ello Alemania, país promotor de la ampliación– comprendió bien que si no incorporaba a esos dos países en su «órbita», otro los incorporaría en su lugar: Rusia. ¿Qué era más conveniente para los propósitos europeos: tener frontera con Rusia en Timisoara, a mil kilómetros aproximadamente de Berlín, o bien tenerla con Rusia en el Mar Negro, en Constanza, y a mil kilómetros aproximadamente también de Moscú? Alemania, sin la enajenación y la esquizofrenia del *Tercer Reich*, está hoy día en la misma posición con su modelo europeo: ampliación, ya no por vía militar, sino por vía económica y territorial (espacio *Schengen*). Ampliación y más ampliación. ¿Para qué, me pregunto? Son reflexiones, igual que Jorge, que no necesitan ser respaldadas con notas a pie de página –el mal y la enfermedad de nuestros días–, pues surgen de un pensar o de un olfato que un profesional de la diplomacia muchas veces atesora y deja para el término de su carrera una posible publicación. ¿Publicarlas antes? Es un acto suicida. Y Jorge, en parte, se autoguillotínó. Los políticos no perdonan, y menos los perdedores. Los académicos de café, imposible. «Todavía se pasean por nuestros zócalos institucionales –nos cuenta– muchos aprendices de Padres de los Pueblos, de Números Uno, de Redentores de Patria y hasta de la región entera» (*Persona non grata*, Debolsillo, 2012, Santiago de Chile, p. IV).

Edwards pecó de ingenuo cuando publicó *Persona non grata*. No dimensionó, me parece, la resonancia que podía significar o tener romper con los mitos, sobre todo aquellos que están enquistados en el torrente sanguíneo, en las dendritas y axones de la casta política y de un mundo académico europeo y latinoamericano que desde la tarima o desde el pedestal al que se aferran al calor de un coñac o en una caminata después de una lluvia, con ese olor a humedad, en Montorgueil, vociferan sobre el quehacer de nuestras sociedades latinoamericanas sin entrar a debatir sus violentas y «pacíficas» intromisiones en territorios ricos en materias primas y alimentos de los que su población requiere en demasía. Alguien paga la fiesta de Europa, sin duda. ¿Dónde quedó todo el dinero de Khadaffi? «Primavera árabe»,



bonito concepto acuñando para derribar regímenes políticos y llevar la buena nueva, que consiste en poner a disposición de las nuevas autoridades «legítimas» –ahora– todas sus industrias para echar a andar de una vez el nuevo país naciente: nuevas carreteras –que ya las había–, nuevos colegios –que ya los había–, nueva flota de aviones, etc. Muchas «verdades» se pueden decir desde la diplomacia, pero la idea no es buscar ser declarado «Persona non grata» de la tierra y ser desterrado al espacio. Hace algunos años, al propio Mario Vargas Llosa, sus pares, en una Feria del Libro de Argentina, lo declararon *Persona non grata*. ¿Su pecado? Defender sus ideas. ¿Sólo eso? No, sus ideas liberales. Hay una tiranía mayor en nuestros días, la de las masas, sabemos. Y en esas masas, hay académicos, profesores, periodistas, políticos y un largo etcétera. Poco aprecian y cuidan su y la libertad de expresión, la verdadera, aquella que se cuida, se defiende y se dice a pesar de no ser del gusto de los *hoi polloi*, expresión ya acuñada en la Grecia clásica –en el mismo Heráclito y también en Parmenides– para referirse a «los muchos». Un amigo diplomático, de carrera, economista formado en Oxford –es un pecado hoy día para muchos de los participantes de las redes estudiar y formarse, obtener un doctorado– me decía no hace mucho: si preguntabas en la calle, en Montevideo, por qué usted vota por Mujica –considerado por las «gentes» populares, hoy por hoy, uno de los hombre sabios de la tierra–, la respuesta se deslizaba y dejaba caer tan rápido que el ciudadano lograba apenas hilvanar unas cuantas palabras, las que por su propia euforia, entorpecía la claridad y velocidad en el decir: «Porque es uno como yo (ese «yo» con la fonética rioplatense)». Y mi amigo añadía: ¿pero quién sos vos? [...] si vos sos incapaz de dirigir los destinos de un país, de administrar una empresa, de conducir una universidad...». Claro, me lo decía en un almuerzo junto a otro amigo diplomático brasileño, abogado y doctor en derecho, hombre culto y de decisiones. Me preguntaban por la situación política en Chile. Debatimos sobre Siria, Irán, China, el medio oriente. La información circulaba en nuestra conversación y apuntaba nuestras posiciones sobre la Corte Internacional de Justicia o bien sobre las operaciones de paz o cuestiones migratorias o de derecho de aguas o declaraciones de cielos limpios y patrimonio cultural intangible por la UNESCO o bien el rol de Naciones Unidas y el cuestionamiento al derecho a veto en el Consejo de Seguridad. Todas materias próximas al Encargado de Negocios en Cuba de entonces, Jorge Edwards. De ahí, me

parece, su testimonio, las palabras de Jorge, tienen un valor crudo y seco, fundamentado; no es palabra baladí ni arrojada gratuitamente al aire; no es el testimonio de alguien que se despertó un día malhumorado y comenzó sus diatribas contra el régimen «legítimamente» establecido desde hacía once años. Es un texto bien pensado, esto es, meditado, conversado consigo mismo en las noches en su habitación en el Hotel Habana Riviera. Es su legado. Lamentablemente, para sus detractores, es un texto que quedó y quedará en la historia de la literatura latinoamericana.

Vietnam. Edwards recuerda en *Persona non grata* que un funcionario vietnamita fue a despedirlo al aeropuerto antes de partir a París para reunirse con Pablo Neruda en la Embajada de la Motte Picquett. Jorge acompañó a Neruda en París, en la Embajada, asumiendo, en rigor, la Embajada –«el trabajo sucio», como decimos los diplomáticos a las labores administrativas– y dejando al poeta labores de poetas. Acompañé a Jorge en París. No fui su segundo, lamentablemente para él. Nunca dejó de escribir y me regaló ricas conversaciones de su rica vida intelectual y cultural. A la residencia de la Motte Picquett, intelectuales de todas partes y países acudían a reunirse con él, ya fuera en un almuerzo, en una cena o a compartir su culta y entretenida conversación. No por nada *Liberation* le dedicó cuatro páginas en una larga entrevista. Jorge fue un lujo de Embajador como, me imagino, lo fue Humberto Díaz-Casanueva, también para Chile; Octavio Paz, Carlos Fuentes y Sergio Pitol, para México, o Jacques Maritain para Francia. Un lujo para quienes supieron obtener lo valioso de él y de ellos.

En Vietnam pasan cosas muy extrañas. La juventud, hoy, atesora los mitos norteamericanos y los trabajadores sueñan con el «*lucky money*», un sobre con dinero que reciben de su empleador durante las fiestas del año nuevo lunar, *Têt*. Los jóvenes terminan sus estudios de lengua española en la universidad sin saber quién es Jorge Luis Borges y sin haber leído nunca un libro de Alejo Carpentier. Estudian español con la televisión. Son gente buena. En la capital, Hanói, conviven gallinas y gallos de peleas con perros amarrados a un árbol próximos a ser comidos, junto a plantaciones de tomate o lechugas en el muro contiguo al hotel Intercontinental o a veinte metros de distancia del conjunto de viviendas donde reside un grupo importante de Embajadores extranjeros. Frente a mi casa, a diario, los pescadores lanzan sus cañas con la esperanza de atrapar la más gorda y gigante de las carpas que en un santiamén será vendida en el

negocio de la esquina y devorada por un grupo de jóvenes vietnamitas sentados, sobre una especie de alfombra, en el suelo en algún punto de la vereda o de la orilla del lago en cualquier tarde. Basta que sienta un poco de calor ese pescador para que el viejo o el joven se desvista y, desnudo, se refresque en las aguas del lago Tay Ho, mientras por la orilla, un vietnamita ricachón, de los nuevos *richmen*, pasea en sus Rolls Royce, color blanco con llantas blancas y cortinas que la mismísima Rolls Royce ya no arruga la nariz en fabricar con el fin de vender. Como dice un Embajador amigo: «un mal gusto exquisito». Automóviles de un millón de dólares que el vietnamita no compró con el esfuerzo de su trabajo, sino gracias, seguramente, a la «comisión» recibida. Mientras, el Secretario General del Partido acaba de condecorar a unos ciento veinte empresarios vietnamitas por el «aporte» a la nación. Hace unos quince años escribí un artículo sobre la responsabilidad social de las empresas de artículos suntuarios. Hoy por hoy, en un país como Vietnam, ¿quiénes son los que tienen acceso a comprar un Bentley? Pero a Bentley le interesa vender y su negocio, al parecer, termina cuando vende el bien. Me pregunto, después de lo que ha ocurrido con Volkswagen y otras empresas, ¿no será el tiempo de adjuntar a la venta de ese artículo suntuario un código de conducta? Me pregunto, por otra parte, ¿qué tiene de comunismo el gobierno vietnamita, cuáles y dónde están sus rasgos socialistas? Mal ojo político tuvo el Che Guevara con querer hacer de cada país latinoamericano un Vietnam. ¡Se equivocó la paloma! Para suerte nuestra, su locura terminó en la selva boliviana y en su propia ley. El consumo, el libre mercado, llegó a Vietnam así como llegará, probable y nuevamente, a Cuba. Hace no mucho años, todavía algunos colegas diplomáticos cubanos tenían que ocultar a su país si sus hijos viajaban a otros países diferentes en el que ellos estaban destinados. No estoy haciendo un juicio. Es sólo un testimonio. No es disparatado lo que Jorge registró y la neurosis que le provocó. En sus tiempos se silenciaban. Aunque, a decir verdad, hoy también se silencia. En Vietnam me siento como viniendo del futuro. Vietnam va hacia el lugar de donde vengo: una grosera economía capitalista ultra liberal administrada por políticos socialdemócratas y de izquierda. Veo hoy, año 2015, en la televisión vietnamita, la misma publicidad de Nestlé que veía hace treinta años en Chile. Y veo que su gobierno se extenderá tanto cuanto lo quieran las potencias que hoy se están dividiendo el país. Hasta que deje de ser de su interés. Ya no será

la revolución de las «frutas de dragón», sino un nuevo concepto *ad portad* de ser plasmado. Vietnam y la firma del TPP. ¿Tiene aún Vietnam mentalidad agrícola y tribal habiendo firmado un acuerdo transpacífico con las economías más grandes del planeta? Hoy un vietnamita sencillo puede comer su propio *poulet fermier*, un lujo en países como Francia. En veinte años más, el hijo de ese vietnamita, seguramente, tendrá que pagar un alto precio para comer ese *poulet fermier* criado y comido por su padre alguna vez en el patio de su casa. Recuerdo haber vivido algo parecido en la Rumania de comienzos de 2000.

Vuelvo a *Persona non grata*. Un investigador de las cuestiones políticas y de las relaciones internacionales no puede soslayar la lectura de este libro ni desdeñar su aporte significativo para comprender un fenómeno político controvertido: las revoluciones y los revolucionarios. No leerlo es como esquivar a Máximo Gorky por la única razón de haber sido el escritor del régimen. ¿Extraño esto de poner nombre a las cosas y a los fenómenos sociales para dar lugar a acciones políticas? Sin ir más lejos, la confusión existente en nuestros días en Siria, entre los agentes del Estado Islámico, por una parte, y los «rebeldes» que luchan contra Assad. Hoy un revolucionario podría ser considerado un terrorista. Jorge sabe que el liberalismo no es una panacea y es un duro crítico de aquel exacerbado que domina el planeta. Es un luchador desde la caballeridad. Insiste en los horrores cometidos por aquello que él llama en alguna parte «consecuencias no queridas de las acciones humanas?» y, sin imponer –no es su estilo–, él mismo muestra *in actu exercito*, en su escritura misma, la necesidad de volver a llevar a cabo las lecturas juveniles, no sólo de las obras literarias, sino de la vida entera, desde la madurez, desde la experiencia de los múltiples viajes, desde los desaciertos, desde la distancia y desamarres que da el ser un libre-pensador. Siento en Jorge, en los últimos estudios o apuntes que le he leído, una especie de autonomía y rol que le ha tomado mucho tiempo asumir y enfrentar. Decir algo sobre las cuestiones políticas o sociales, lo que él piensa y ha pensado, ya no desde su proximidad a Neruda y a la pléyade de intelectuales con los ha compartido en su vida. Jorge ha sido recatado, aunque al lector no familiarizado con su obra le cueste pensarlo. Hablando de otros o exponiendo a otros deja traslucir no sólo su vasta cultura y saber de hombre ilustrado, sino también un par de ideas que dan vueltas en el texto para que el lector agudo las desarrolle. Y muchas veces no lo hace, pero dice lo suficiente como para

reelaborar esas tesis o posiciones. Por ejemplo, a propósito del mismo Neruda, de quien destaca –y comparto– sus *Residencias*, pero no sus odas a Stalin. No siempre se puede alcanzar la gloria en el arte y cuando se alcanza, no siempre es posible ser leal a ella o sostenerla:

«...el error del poeta chileno, el verdadero error, fue el conformismo de su edad madura, después de una juventud apasionadamente rebelde, de claros ribetes anarquistas. El hombre se instaló en su ideología, a partir del drama de la guerra de España, y no quiso darle más vueltas al tema. Sus motivos de los comienzos, generosos, solidarios, altamente emocionales, se desvirtuaron, se disolvieron en los pantanos de la necesidad política, de la rutina, de la militancia, sin que el poeta los sometiera al menor examen» (Prosas infiltradas, Santiago de Chile, 2015, p. 72).

Jorge escribe sobre situaciones acontecidas en Chile y sobre lo que él ha observado en su peregrinar por el mundo. Es un escritor chileno. No tiene las poses de muchos escritores de su generación, tanto de Chile como latinoamericanos, de ser un europeo. No pretende escribir en inglés o en francés ni tampoco que su escritura suene europea, que, finalmente, termina sonando «disonante». De ahí que ahora, con los años, considere, en sus múltiples lecturas de Cortázar, un tanto forzado su trabajo persistente de vivir como europeo: «A veces me llegué a preguntar si eso no era un esfuerzo excesivo –el de Cortázar–, un desgaste extra literario» (*Prosas infiltradas*, Santiago de Chile, 2015, p. 100). Jorge puede escribir un estudio sobre Freud, así como uno de Carlos Pezoa Veliz, poeta chileno, con la misma fuerza creadora de un cuento o una novela. Francia le es familiar. Más de una década ha vivido en París y en momentos diversos de su vida. En todos, en calidad de diplomático. En su última estadía por cuatro años como Embajador, Jorge sintió el peso de estar viviendo otra época y el recuerdo se hacía más permanente en cada uno de nuestros encuentros: «allí, donde tu estas sentado –me decía– Vinicius de Moraes, con su gran barriga, estuvo conversando con Neruda sobre el arte poético». Conversamos sobre su reciente premio de ensayo otorgado por la prensa española a su espléndido trabajo sobre Montaigne bajo la lupa del gran romanista de Friburgo, Hugo Friedrich, «La serpiente de San Miguel» («El País», 15 de junio de 2010) y también sobre un amigo en común, el filósofo Joaquín Barceló, quien había sido alumno de Friedrich en el Friburgo de los años cincuenta y de quien había aprendido en su juventud –dicho por Barceló– las claves herme-

néuticas para entender *La vida es sueño* de Calderón de la Barca y *La Divina Comedia*, de Dante, entre otros autores. Barceló ha escrito, quizás, uno de los libros más penetrantes y documentados sobre la *Commedia* en Hispanoamérica y ha sido uno de los más importantes conocedores del Humanismo italiano de nuestras latitudes. Esos son los verdaderos vasos comunicantes, pienso. Dos chilenos, un alemán, un italiano y un español se encuentran en el pensar, en la palabra. Se encuentran en la lectura, en la escritura, en la relectura, en la reescritura, en el ensayo, en el estudio, en la palabra, en la búsqueda, en el tanteo. A propósito de la palabra, recuerdo las proferidas por un destacado editor español, gran amigo, en uno de los momentos esplendorosos de una conferencia de Jorge Eduardo Rivera –sí, el filósofo chileno, traductor del alemán al español de *Sein und Zeit*, de Martin Heidegger–, que arrancó aplausos en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 2003: «No había escuchado algo así desde la época de Ortega». Tremendo «piropo». Los grandes se juntan, se reúnen, y se visitan en las lecturas, en las relecturas y escrituras. Es una tremenda oportunidad esto de poder asistir al pensar de un escritor o pensador a través de su obra fijada en palabras y de la conversación. Pregunté a Alberto Cruz –arquitecto y fundador de «Ciudad abierta», Ritoque, Chile–, ¿después de la muerte de Godo, poeta, otorgador de la palabra fundante que permite al arquitecto abordar una obra, cómo la muerte de Godo lo había golpeado. Alberto me respondió: «pasa algo raro. Ahora, por primera vez, leo a Godo. Antes recibía de él la *gracia* de la conversación, de la palabra expresa, dicha, del pensar en marcha. Ahora en cambio, me encuentro con Godo en su obra escrita, en la lectura». Gracias, Jorge, por tu trabajo en soledad y sin temores ni estridencias y por fijar tus reflexiones y cuitas en palabras. No necesitas más presentación que tu obra escrita. Jorge escribe sobre Paz o sobre Donoso, en tanto escritor, y en tanto amigo de ellos. Su amistad no lo aleja de su acuciosa lectura y co-pensar.

Dos palabras antes de finalizar este festejo y celebración. Primero, la tradición, la pertenencia a una historia. Jorge es parte de esa tradición de intelectuales y pensadores que han caído en descredito por las masas que claman una literatura liviana y puramente distractora, una literatura de la instantaneidad y la obsolescencia; en nuestro país, Chile, de tenor y altanería unida a una violencia verbal aberrante. Segundo, Jorge rescata a un escritor de lengua brasileña –como gusta decir a los brasileños–, Joaquim Machado de Assis, cuya obra todavía está por conocerse en lengua española, a pesar del esfuerzo desplegado por Jorge por

mostrarnos su rico aporte literario a través de un poderoso ensayo sobre su obra publicado hace ya algunos años. Hay varios textos que cruzan los diversos ensayos de Jorge. De Machado de Assis: «*A pena de galhofa e a tinta da melancolia*», probablemente una frase que da con el centro del espíritu brasileño –si es que hubiera alguno en la diversidad de ese gigante país–, esto es, la alegría y la tristeza: «tristeza no tiene fin / felicidad sí...», dice maravillosamente Vinicius en un verso. Por de pronto, la primera frase de Marcel Proust, elaborada y buscada hasta la enfermedad, de su *Recherche*. Montaigne, de quien Jorge suele destacar que escribe *ensayos, no resultados*. Es una tesis que Jorge defiende con fuerza y que, de alguna manera, se relaciona con su admiración por Paz, el poeta para quien «La forma que se ajusta al movimiento / No es prisión sino piel del pensamiento»; ese constante y sano regreso de reincidir en la búsqueda de lo prístino e inasible al que se enfrenta el intérprete, por ejemplo, de un concierto de Rachmaninov, y el propio Rachmaninov al interpretar esa obra escrita por él, pero que ya no le pertenece. Es esa invitación que hace Heidegger después de la *Kehre* de no invalidar *Ser y tiempo*, su obra capital, sino de considerarla plenamente vigente si ella es capaz de «poner en movimiento nuestra existencia», esto es, no por los resultados, sino por el ensayo, el intento, la aventura. Y Jorge, en los últimos ensayos suyos que he leído, nos invita a hacer una relectura de Camus, Sartre, Dostoievski, Cervantes. En cada uno de ellos aparece un-otro escritor al que él había conocido en su juventud. Si antes, en su adolescencia, *Los hermanos karamazov* había inundado su vida, hoy *Crimen y castigo* lo pone frente a vicisitudes insospechadas. Es la invitación de Jorge Edwards, de Octavio Paz y, en verdad, quizás, la de no muchos intelectuales, especialmente aquellos que se aferran a sus pequeñas conquistas y temen apartarse de ellas por miedo a la soledad «existencial» en que vive el verdadero pensador, ya sea físico, teólogo, escritor, músico o escultor. En el fondo es una nostalgia, probablemente, por la carencia de plenitud; una plenitud a la que se aspira o se cree tocar por unos momentos y que se aleja tan pronto como llega. «Es esa morriña que llevamos dentro», como lo señalaba Gregorio Marañón. Creo ver en Jorge, en sus crónicas, en sus ensayos, precisamente esa saudade, esa necesidad espiritual de traer con su palabra a quienes y con quienes ha compartido su vida y han hecho de su vida, su vida actual: libros, amigos, situaciones, épocas, ciudades y países. ¿Habría otra condición humana para el escritor, para el pensador? Veo a Jorge, pensando, a las 6:00 a.m., en la residencia de la Mote



Picquett, frente a los Inválidos, e inmediatamente al lado de la Plaza Salvador Allende, pronto a escribir, meditando, cogiendo su pluma para vencer la nostalgia. Buscando la primera palabra, la primera frase de su nueva obra que satisfaga y tranquilice por unos instantes su «desasosiego» espiritual, corporal, que nació e irrumpió un día de su niñez. Roberto Vergara, filósofo y poeta chileno, de cultura universal, escribe un penetrante poema, «Marea» que, no tengo dudas, hará recordar a Jorge al mejor Neruda, el de las *Residencias* –especialmente la primera–, o a San Juan de la Cruz y su «noche oscura» o a la «desolación» de Mistral y sus propios días de soledad, angustia y gratitud, al mismo tiempo, por el regalo concedido, *la escritura*:

*Cuando hacia sí  
Desde sí mismo adentro  
El mar se traga  
Y hunde su uña  
La resaca al fondo  
Que le escapa;*

*Cuando honda en él  
Priva la nada al ser  
De su avenida  
Y lo arrastra a la hondonada,*

*Entonces ya no hay  
Sino caída en sí misma  
Despeñada,*

*No hay rincón ni tiempo  
En la detonación inconfiable hundida  
Que desploma todo a fondo,  
A fondo;*

*Entonces ya no hay voz  
O eco que suene  
De la orilla perdida  
Grano a grano*

*Y enmudecen  
De su propia habla silente  
Las palabras.  
¿Entonces, qué resta entonces*

*Sino el hueco del son  
En que resuena el alma,  
Verbo sin principio  
Encallado en su fin,  
El puro grito?*

*Queda, es cierto, el vaivén,  
La pleamar,  
El venir efímero al milagro  
Del arenal revuelto  
Que se aconcha y une,  
Regazo donde el agua  
Roza el sueño intermitente:  
Destello del instante y del sitio en que el amor  
Exclama su palabra y la desgarrá.*

*¿Y a este presenciar me has convocado  
Dios, por ser yo mismo?*

¿Qué otra cosa es el arte, el pensar, sino la angustiante expresión de un decir a borbotones de las cuestiones difusas, inestables, envueltas en cartón piedra que transitan y se depositan a veces en la esquina de una inesperada sinapsis, adonde hay que ir cincel y martillo en mano para darle una mínima forma? Roberto dedicó su vida, en filosofía, a desentrañar los misterios de la ética y la existencia humana. Y la poesía fue también uno de sus «instrumentos» para llegar a ella. A veces, también lo fue la pintura, la plástica. Jorge, por su parte, ha buscado, muchas veces, con la crónica, el registro histórico, el ensayo. Otras, ha arremetido con los cuentos, la novela, la memoria. En algunas ocasiones ha incurrido con la poesía. Con todo ello intenta saciar su corazón, su alma inquieta. Y en todo ello, una parte de sí, un fragmento de su experiencia, un segundo de su locuaz observación, ha quedado fijado en la palabra. Las mismas con las que he escrito estos apuntes, pero, en su caso, de un modo infinitamente más bello.

Nota: Las observaciones y opiniones de este artículo son de exclusiva responsabilidad del autor y no comprometen de manera alguna la visión del Ministerio de Asuntos Exteriores de Chile.



# Una tarde con Javier Pérez Andújar

*Por* Raúl Alonso Alemany y Oriol Gálvez Roca

Los tres nos sentamos en la terraza de un bar del centro de Barcelona del que no recuerdo el nombre. Tienen allí esas típicas mesas y sillas plateadas, puestas esta vez al lado de un árbol donde los perros del centro de la ciudad suelen hacer sus necesidades. No se me ocurre un mejor sitio para hacer una entrevista como esta. Somos tres porque, por el camino, me he encontrado a un amigo y le he dicho que si se venía a hacer una entrevista a un escritor. Oriol, que así se llama, me ha dicho que por supuesto, que sus suegros están en casa y que le gusta Pérez Andújar. Por eso somos tres. Tres niños pobres de la periferia que se han venido arriba y juegan a la literatura. El escritor pide un café y una botella de agua; nosotros, una cerveza. «Vaya, y yo que me he pedido esto para no decir muchas tonterías», dice Pérez Andújar. Le advertimos que no se preocupe, que ya verá que las tonterías las vamos a decir nosotros. Se ríe y nos contesta que no me crea, que si no me he fijado que se acaba de dejar bigote porque se ha hecho humorista. Entonces una chica con acento argentino trae las bebidas y empezamos a grabar la conversación. Le digo al escritor que yo no sé hacer entrevistas y él me contesta: «Tú di cosas; yo diré otras». Así que empezamos.

**Dice un amigo mío que las cosas interesantes siempre pasan al margen del camino, que por eso es interesante la vida de los barrios, del margen; que la verdad está en los personajes marginales.**

No sé. No lo tengo muy claro. Creo que las cosas son interesantes donde están. Por ser de barrio no eres más guay, ni tienes más mérito porque la vida te haya tratado peor. La vida es demasiado íntima para convertirla en un estándar, en una norma de conducta. No me gusta la gente que habla de la épica del barrio o que lo utiliza como un pretexto literario porque la literatura es justo lo que más me gusta. No sé, Jaime Gil de Biedma era un aristócrata, pero también un marginal. Lo que me interesa ver son, en todo caso, las relaciones de poder que se dan en cualquier lugar, en cualquier casa, en cualquier comunidad. Pero lo que he tenido siempre claro es que no quería convertir mi experiencia –vamos, mi vida, que es mi material literario– en un discurso sociológico, sino en pura materia literaria. Evidentemente, tengo una actitud política; cuando estoy con la gente luchadora de los barrios noto una comunicación muy intensa. No me importa tanto cómo han leído el libro que cómo lo reciben y cómo te lo explican, y entonces sí veo que



estamos hechos del mismo barro, aunque vayamos a hacer cosas diferentes en la vida. Eso sí que lo asumo, pero lo canalizo políticamente, no literariamente.

**Algo más literario, pues... Tanto en *Paseos con mi madre* como en *Los príncipes valientes* utilizas la técnica de usar el futuro para hablar del pasado.**

Sí, bueno, eso es algo que he tenido que justificar *a posteriori*. Es complicado explicar por qué decides las cosas. Tengo mil teorías, pero deben de ser todas falsas. Una de las más auténticas es que no quería escribir en pasado porque lo veía vulgar; lo había hecho mucha gente y lo había hecho muy bien, empezando por Proust, y me daba vergüenza hacer el ridículo, así que pensé que tendría que buscarme un camino menos transitado para hacer el ridículo ante menos concurrencia. Presentía que si escribía en pasado me iban a leer en clave nostálgica, y si hay algo que detesto es la nostalgia. También hay otras razones de sustrato lingüístico que tienen que ver con el catalán y con estructuras parecidas, al menos fonéticamente. Y también está relacionado con la pretenciosidad de todo lector de francés, que es escribir en *passé composé*. Es hermoso coger algo así, que es bonito en un idioma, y traerlo a otro para hacerlo polvo.

**Entonces, eso de que digan que tus libros tienen algo de nostalgia...**

Qué va. La nostalgia es de gente que no piensa: es la felicidad burguesa. Tiene que ver mucho con eslóganes como «El placer de la lectura». Las cosas

pasaron y yo hablo de ellas, nada más. Voy a hablar de cosas que pasaron y de otras que no pasaron. Lo que ocurre es que no tengo tanta capacidad mágica de creación. Si fuera Salgari o Julio Verne, pues sería otra cosa. Me interesa el mundo, me interesa Colombo en mi parte marxista como herramienta de interpretación de la realidad, y entonces lo estudio sociológicamente. Por eso introduje ahí veintisiete páginas sin razón aparente, porque me gustaba.

**Mucha gente dice de ti que representas bien la figura del *outsider*, o que te sientes atraído por ese tipo de figuras.**

Son clichés. A los críticos literarios les va muy bien, pero a mí, siendo algo tan personal y tan íntimo, me parece impostado, ridículo. Es como si te pusieran ropa sucia que no es tuya, que la lleva otro. Si hablé de Colombo fue para averiguar por qué me había gustado siempre y por nada más. Y, al final, resulta que me gustaba porque era bueno. De mayor ves muchas más cosas, pero de chaval sucede que hay una química profunda porque es diferente, y a los niños les gusta lo diferente. Y él era diferente de todo. Era un rebelde.

**Hablando de rebeldías, ¿vivir en la periferia en aquella época era una especie de destierro? ¿Crees que hay una línea entre los desterrados de hace unos años y los inmigrantes de siglos después?**

Bueno, en mi caso, hubo un destierro socioeconómico; pero tampoco es el

mío, fue el de mis padres. Para mí la periferia, pues, es donde yo nací: es mi centro. Yo no estoy desterrado en la periferia, estoy en mi sitio. Pero no hay que ser quejica. No sé, mis padres llegaron aquí y se lo montaron aquí. Lo que no puedes aspirar es a que llegaran aquí y les dieran las llaves del paseo de Gracia; en el pueblo tampoco se las daban. Otra cosa es la lucha de clases, claro, pero no te puedes victimizar por ella. Lo que tienes que hacer es asumirla y luego rebelarte. Y, a partir de ahí, actuar política o artísticamente. Pero no vale llorar.

[Oriol] Después de tomarme cinco cervezas, un día se me ocurrió pensar y decir en voz alta que los pobres habíamos llegado doscientos años tarde a la Ilustración. La gente de la clase media-alta de Barcelona ya no está por el proyecto ilustrado, «lee y serás un hombre provecho». Esas cosas...

Sí, claro, es que eso es de pobres. Es la idea republicana también: llevar la cultura a la gente para sacarla de la pobreza. Pero, por ejemplo, piensa en nuestra carrera. Cuando nosotros fuimos a la universidad es porque ya dejaban llegar a los pobres, por eso entró la periferia a saco: éramos tantos que éramos muchos, aunque el porcentaje tampoco fuera tan alto. Además entrábamos sin dejar de trabajar; había horarios a partir de las siete de la tarde. Pero hacer un máster, lo que estás haciendo tú, era solo de ricos. Ahora lo hacéis vosotros porque sois hijos de pobres. Ahora los másteres se hacen en Oxford o que sé yo. Pero

hacer un máster de literatura en la Universidad de Barcelona es de pobres. Cuando el hijo de un pobre hace algo...

**En tus libros, en tus conferencias, mezclas mucho lo que se llama cultura alta con lo que se denomina cultura baja. Hay una especie de irreverencia en la mezcla.**

Pero para mí no es irreverencia, es lo normal: yo hablo de lo que tengo en la cabeza, y es todo eso. Yo no soy irreverente porque no creo. Yo me he criado leyendo tebeos y si resulta que después leí a Joyce, pues hablo de las dos cosas juntas, porque no pienso renunciar a ninguna de las dos. Y, desde luego, no estoy tan chiflado como para decir que un bocadillo del Gordito Relleno tiene la misma complejidad textual que el *Ulises* de Joyce.

**Pero tiene dibujos...**

[Oriol] Claro, pon a dibujar a Joyce. Sí, eso, eso. Pero no, lo que quiero decir es que como tengo las dos cosas en la cabeza, pues no me importa hablar de ambas en la misma página o en la misma línea. Es irreverente en el sentido de que algunos crean estructuras de poder.

**Y como casa esa intertextualidad irreverente con cierto provincianismo cultural que nos rodea...**

¿Te refieres al hecho diferencial y todo eso?

[Oriol] Por ejemplo.

Bueno, es que a mí eso no me importa. No creo ni que tenga que ver con

la cultura. Son cosas que le pasan a la gente. Es como si comen fideos. La cultura no tiene nada que ver con eso. Eso es política, sentimientos, onanismo. La cultura es todo. Si de verdad eres permeable a la cultura, ni te fijas. O sea, yo no me siento molesto porque la Generalitat convergente, sobre todo, tenga una política de decir que esto o aquello es literatura catalana. Es que, de verdad, me importa poco. Tengo hasta serias dudas de pertenecer a la literatura, así que imagínate a la catalana. Incluso te diría que, si me sintiera integrado en eso, empezaría a dudar de mí, incluso más de lo que ya dudo. Me sentiría mal. Pensaría que si cuentan conmigo es que he hecho algo mal. El discurso del poder político no tiene nada que ver con la cultura. ¿Os acordáis de la polémica con la Feria de Fráncfort? Era como una discusión bizantina. Se decían: «¿Qué es catalán, quien escribe en catalán o el que ha nacido?». Bah, era como discutir sobre el sexo de los ángeles. Qué discusiones más raras. Pues es catalán quien cobra en catalán. Que se dejen de rollos. Y había gente que escribía en castellano y se ofendía. ¿Para qué quieres tú que te paguen un viaje a Fráncfort? ¿Te gusta que el poder te monte en un avión y te pasee de un lado a otro?

[Oriol] Bueno, hay gente a la que le debe de gustar.

Y entonces ya entran en ese juego. Eso no es cultura, es política. Ya no hablamos de escribir ni de leer. Mira, Baudelaire lo decía muy claro: «¿Quién se ha pensado el príncipe que es para po-

nerle una medalla a un poeta?». Pues eso. ¿De qué van?

Lo llaman «centro» cuando lo que quieren decir es «poder».

Sí, claro, el poder se cree el centro del mundo. Bueno, en realidad, todo el mundo se cree el centro. Y cuando no estás en su órbita, estás en la periferia. Desde tu punto de vista, claro.

Pero no crees que hay una tendencia de todos a acumularnos en el centro.

¿Dónde vais a comprar? Al centro.

¿Dónde vais a pasear? Al centro.

Sí, puede ser. En mi caso, la verdad es que el centro tiene algo de utilitario.

De poder ir andando a los sitios...

pero, por ejemplo, se me ocurre ahora: el centro de la literatura, ¿qué es?

¿Por qué se es periférico y marginal en literatura?

Puedes pasar por la literatura sin leer a Navokov. De hecho,

todos los escritores previos a Navokov no lo leyeron, y la mayoría de los posteriores tampoco.

Pero leerlo tampoco es dejarte apresar por el centro, lo mismo que venir a él a una librería no es dejarte coger. Es, simplemente, leer lo que te gusta. Otra cosa es convertirlo en discurso y, encima, imponerlo a los demás y acomplejarles diciendo que es imprescindible que lean lo que a ti te han hecho leer para que sean como tú. Muchas veces ni siquiera sale de ti. Es lo que te han metido en la cabeza. Hay muchos críticos o estudiosos, muy eruditos, pero con poca personalidad, que quieren imponer lo que ya han visto que se impone. No son capaces de hacer una revolución, aunque solo sea por molestar. Yo re-



comiendo a otros por fastidiar. A mí, la verdad, me da lo mismo que esté uno u otro, pues desde el momento en que están... Es lo mismo que votar Podemos: se hace para poner nerviosos a los otros, no porque te los creas, es decir, para molestar.

**Sí, te lo he leído alguna vez. Por ejemplo, en *Catalanes todos*, tú lo querías es tocar las narices, ¿no?**

Sí, en realidad lo que quería era reírme yo. Pero cuando me di cuenta de que les tocaba las narices, pues disfrutaba el doble. En realidad, es un libro satírico, y ese es el objetivo de toda sátira: tocarles las narices y reírte.

**Es una función fundamental del escritor: tocar las narices.**

Yo creo que sí. El escritor tiene que ser rebelde contra todo, de cualquier manera. Ha de volver loco al lector y volverse loco él. Y que no sepa si lo que está leyendo es bueno o malo, si está leyendo a un gilipollas o es lo mejor que ha leído en su vida. Hacer cosas al borde y que se diga, ¿pero esto qué es, hombre?

**En *Paseos con mi madre* dices que de Barcelona se puede escribir de muchos modos: como Marsé, como Mendoza, como Vázquez Montalbán, como Casavella... ¿Te sientes más cercano a alguno?**

Bueno, cercano me veo a Mendoza, porque somos colegas y hablamos. Pero somos muy diferentes, entre otras cosas porque él hace literatura buena y yo no. Pero me veo cercano porque él es un escritor de verdad, con bigote,

que se viste bien, hace novelas largas, es elegante. Un escritor es eso: alguien que tiene estilo en todo. La manera de sentarse, de escribir, de hablar. Para mí, Mendoza es el ideal de escritor. Le gustan las cosas que le han de gustar a los escritores –es decir, lee a Dickens en inglés– y luego le encantan los tebeos o la serie de ese detective chino, Charlie Chang, de los años treinta. Y él ha escrito de Barcelona mejor que nadie. Por ejemplo, a los anarquistas, con los que yo me identifico: nadie los ha retratado mejor que él en *La ciudad de los prodigios* y en *La verdad del caso Savolta*. O Santa Coloma: nadie la ha explicado mejor que él en *Mauricio o las elecciones primarias*. Para mí es uno de los grandes escritores de Barcelona.

**¿Sobre Candel tienes alguna opinión?**

No uso Candel.

**¿Y de Marsé?**

Me cae bien, me gusta. Pero, mira, esto es como las drogas. Te metes una, pero no todas. Yo no soy politoxicómano. Me encanta su historia, su personalidad. El Marsé novelista es el evidente, desde luego, pero precisamente para mí es el más inaccesible como lector, porque vengo de otras lecturas. Pero el Marsé que escribía en *Por Favor*, el que escribía en las revistas de los setenta, el que tenía amigos comunistas a pesar de que él no lo fuera... todos escribían de política, y él, de cine. Eso me encanta. El Marsé al que le chiflaban las pelis del oeste; y luego su rebeldía de cuando lo quieren llevar a

dar una conferencia o a la tele y dice que no y que no. Pero como lector... no puedo llegar a todo.

**¿Y qué te dice la figura del Pijoaparte?**

Es que me daba la sensación de que el Pijoaparte era un sacrificio ritual. Yo hago estos libros sin personajes para, en parte, evitar esas cosas. Con el Pijoaparte, me daba la sensación de que Marsé entregaba una pieza a la burguesía para que la disfrutara, para que vieran cómo era. Era darle gusto al lector burgués. Estaba más escrito para las clases que lo rechazaban, para que expíen sus comeduras de coco y sientan que han tenido cerca algo que no veían. Pero mi postura es radical: si no lo veis, yo no os lo voy a traer. Coged el 43 y veníos al barrio, pero yo no os lo voy a llevar. ¿Sabes?, me parece poco rebelde. Es un sacrificio ritual: es como «tienes que coger a este y matarlo». Y Marsé veo que ahí coge a su hijo y lo sacrifica en el altar de los burgueses. Por eso también detesto las películas de quinquis. Es como darles la oportunidad de ganarse una complicidad que no se han ganado a pulso.

**Un sacrificio ritual, como el de Abraham a Isaac.**

Sí, eso es. Con Candel, la verdad, hay algo más refractario. No me gusta cómo entra en la literatura, en la política; no veo mucha afinidad y entonces ni lo intento. Es una distancia más pretendida. Candel representa cosas que están en contra de aquellas en las que yo creo, como acabar subvencionado por Jordi Pujol.

[Oriol] **Y con eso ya tienes las manos atadas.**

Además, él fue pionero en hacer algo que ahora han hecho Empar Moliner, Lluís Llach y Gemma Lienas: ser candidato del pueblo. Pero, vamos a ver, si los escritores no somos de pueblo, somos «candidatos del pueblo». ¿Del pueblo? El pueblo está para trabajar. Les falta ironía. Además, venden una autenticidad que es falsa. Porque el auténtico es tu padre poniendo remaches de Ariel. Pero ¿tú, usurpando el sudor de tu padre, poniéndote de candidato del pueblo porque tu padre remachó cartones de Ariel? No, no, tú no tienes derecho a eso. Un escritor es un desclasado. Cuando comienzas a escribir te vas de los tuyos y los otros no te van a querer. Tienes que asumirlo. Asumir tu soledad sin traicionar a los tuyos, sin usurparles su valor. Para mí no traicionarlos es no ser su candidato, es no hacer propaganda con ellos, porque les tengo un respeto muy profundo.

**O sea, que te sientes desclasado.**

Claro, eso lo hice a propósito. Pero yo creo que me obligaron mis padres por la misma frase que vosotros habéis dicho antes: «Estudia; no seas como tu padre, no te tengas que levantar a las cinco de la mañana». Bueno, pues yo les hice caso, porque era un niño muy bien mandado. Y al no ser como mis padres y no tener que levantarme a las cinco de la mañana, me desclasé, ya no era como ellos. Estudié y me desclasé. Ellos mismos me lo exigieron. Lo que pasa es que donde me tocaba enclasarme tampoco quería ni me querían.

[Oriol] **Porque hay algo ahí soterrado que no te deja pasar...**

Sí, tenías que pagar la cuota de sentirte un trepa. Y yo nunca me sentiré un trepa. Me sentiré homicida, me sentiré conductor peligroso, pero trepa no.

**Siempre está ahí la «sociedad civil».**

Es que la sociedad civil son los pijos. El pueblo no es sociedad civil; el pueblo son animales de carga. Mi padre no era sociedad civil; mi padre era un currante de una fábrica, un explotado. Estaba por debajo de la sociedad civil. La sociedad civil se organiza civilmente porque no necesita la política, ellos ya tienen a sus representantes. El pueblo se organiza políticamente. No necesita sociedad civil porque tiene que cambiar las cosas legalmente, estructuralmente. Es que se habla poco de política... es lo que han conseguido.

**Oye, ¿cómo es ese libro de conversaciones que tienes con González Ledesma?**

Sí, aquello fue muy raro. En realidad, se hizo demasiado rápido, porque no nos conocíamos de antes. Nos sentaron dos días a hablar, dos ratitos, dos comidas, un café y una comida y, además, a mí no me gusta hablar con la boca llena, así que lo pasé fatal. Total, que justo cuando empezábamos a conocernos, se acabó. Si hubiera tenido más tiempo le hubiera hecho más preguntas, porque había mucho que rasarle a ese hombre. Mirad, González Ledesma representa muchas cosas. Su época es la de la literatura de kiosco; el escritor de bolsilibros. Eso es bru-

tal. Yo admiro a esa gente, no por el contenido literario de sus novelas – porque, en realidad me entretiene más otro tipo de literatura: las novelas del Oeste, las novelas de Bruguera no son lo mío–, sino por su actitud como escritores. Escritor es el que escribe, por definición materialista. Y aquellos fueron mucho más escritores que nadie. Se marcaban setenta o ciento cuarenta folios a la semana, una detrás de otra. Y contaban una historia sin miedo. No eran escritores burgueses: dominaban la técnica. El escritor burgués domina la metáfora, el adjetivo; ellos dominaban las técnicas populares, como la elipsis o el salto al vacío. Por ejemplo, leemos en Marcial Lafuente Estefanía: «se ve a un hombre delante de un cañón, un cañón geográfico, y ve a un lado cien indios, y al otro lado, otros cien indios. Los mira». Y punto y aparte. «Una vez muertos los indios». Pues eso es la literatura popular. Lo tomaron del cine: fundido a negro y a otra cosa. Escriben rápido. Me gusta esa osadía.

**Nada que ver con ese escritor burgués del que hablabas.**

Claro, el escritor burgués jamás haría eso. Al escritor burgués bueno, se le ocurre otra manera, pero al malo, que es el que abunda, empieza: «Ay, qué adjetivo, es que llevo tres días buscando un adjetivo». Un tío que cobra por folio no se puede permitir eso. En tres días ya te ha escrito setenta folios y te ha facturado la novela. Por eso me hace mucha gracia cuando hablo con gente que escribe y me dice: «Porque es que no sé, yo ahora tengo un problema y

no sé cómo solucionarlo». Mira, si tienes un problema es que no estás escribiendo. Escribe y ¿qué más da? ¿Qué te puede pasar? ¿Que la novela sea una mierda? Si es que aunque lo hicieras bien va a ser una mierda igual. Mira, las novelas suelen ser una mierda hasta que sale una buena.

### **Es difícil encontrar una novela buena.**

Las novelas suelen ser buenas *a posteriori*. En tiempo real son malas todas. Incluso las que dicen que son buenas. El tiempo vuelve a reubicarlas. ¿Cuántas novelas de los ochenta habían cambiado radicalmente el panorama español? ¿Y dónde están ahora? Nadie se acuerda de ellas. Se necesitan muchos años para saber si es buena.

[Oriol] **Al final se necesitan sesenta o setenta años para saberlo. Hay tantas cosas: las editoriales, la prensa, los intereses de los medios... Cuando pasa el tiempo, y a nadie le importa...**

Claro, y el lector vuelve a vibrar. Se siente identificado. Ve un mundo. Entonces la novela funciona. Hay novelas que solo tienen interés documental por el vocabulario o las descripciones. Pero novelas que digas «qué bien me lo he pasado», hay pocas. Por eso digo que, como lo más probable es que sea una mierda, no sufras.

**Uno de los grandes temas del máster que he cursado es el de la identidad. Sobre todo en las asignaturas de literatura hispanoamericana. Están todo el día con la «identidad americana». ¿Tú sabes qué es eso? La identidad, digo, no la americana.**

Buff, no sé, es que para mí la identidad soy yo. Si me siento identificado con algo o con alguien, siento que voy perdiendo identidad. En la medida en que me identifico con más cosas, menos soy yo. Mi identidad soy yo sin cortapisas, sin concesiones. O sea, yo como español. Me hace gracia porque tiene ese recochineo así facha, como el Wyoming cuando hace eso de imitar al facha. Es que yo creo que somos hijos –en el sentido industrial: excrecencias, productos– de esa España franquista. Nos lo metieron tan dentro que no podemos arrancárnoslo, tendríamos que quitarnos la médula. Y lo que hacemos es marionetizarlo. Los diez primeros años de mi vida fueron puro franquismo, en la escuela. Y yo asumo esa parte chocarrera, asquerosa, casposa, pero lo convertimos en algo de títeres.

### **Ser español es de pobres<sup>1</sup>.**

Sí, eso es de un artículo. Hice un poco de trampa, porque formaba parte de un contexto que creé en Twitter y el lector de *El País* no tenía por qué saber nada de eso. El contexto era: «Limpiarse los dientes es de pobres», «Saludar a tu primo es de pobres». Todo así. Entonces jugué con algo autorreferencial. Si quieres, viene a ratificar que mi única identidad soy yo. La gente no lo iba a entender y lo iba a leer a la tremenda. Pero no me importaba porque yo ponía el título para mí.

### **¿Y como catalán?**

¿Yo como catalán? Es que no llegaron a meterme el virus. Cuando lo inventaron, ya era adolescente y tenía anticuerpos. Yo a los catalanes los veo de lejos, pero lo hago sin animadversión.

**Aquel artículo que publicaste sobre el pasado 11 de septiembre<sup>2</sup> era muy divertido.**

Eran ellos los que hacían el ridículo, no yo. Una vez, a un colega y a mí nos echaron de una manifestación de la CNT por no hacer lo que se debía. Nos echaron porque íbamos a la nuestra. Sí, sí, empezamos a gritar cosas que nos inventamos. Y entonces nos decían: «Oye, si vais a hacer lo que os dé la gana, *iros*, ¿eh?».

[Oriol] **Son manifestaciones como espectáculo.**

Sí, pero espectáculo de clase media, burgués. Lo que no me gusta es jugar con antagonismos o poner una nacionalidad frente a la otra, porque no me creo ninguna. A mí me gusta porque le dan tanta importancia que si bromeas, rabian. Y me gusta hacerles rabiar para que vean que son muy intolerantes, pero no lo ven. En todo caso, me gusta porque es una forma de rebelarse contra el poder. Y aquí, ahora, el poder es el independentismo.

**Es como lo de ser escritor, por tocar un poco las narices.**

No sé, ¿por qué soy escritor? Porque tampoco he sabido hacer otra cosa. Tampoco te creas que me gusta mucho. Si pudiera ser solo lector... Escribo para poder seguir leyendo.

[Oriol] **Muy borgiano.**

Sí, pero no me gusta escribir sobre el proceso de escritura. A mí la metalingüística... Me gusta Borges. De los dieciséis a los dieciocho años lo leía todo de él... y volvía a empezar. Es fundamental en mi formación lecto-

ra... Pero luego me di cuenta de que a él le gusta la escritura intelectual y a mí no.

**En tus libros te planteas si eres inmigración o no lo eres. Porque eres de aquí, pero hablas de volver al pueblo.** No, nosotros no somos inmigración. No podemos utilizar a la ligera palabras que tienen un significado tan potente. Puede que no te sientas arraigado, pero no eres inmigrante.

**Lo decía por la inmigración nueva. Hay una línea que une esa inmigración de los cincuenta y sesenta con la de los últimos tiempos.**

Sí, la inmigración es siempre la misma: gente que viene de fuera a otro sitio, que vienen aquí a ganarse la vida y a que los exploten. Es así de fácil.

[Oriol] **Lo que no te gusta es la mitificación del hombre hecho a sí mismo.**

Me parece indecente. Es cierto que hay gente que no tenía nada y ha acabado teniendo una empresa de construcción, con un montón de trabajadores sin declarar. Pero en lo que se ha convertido es en un indeseable. La gente de campo que vino a Barcelona no es que no tuvieran nada, es que a muchos se lo quitaron cuando la guerra. Les quitaron la oportunidad de trabajar, por ejemplo. Y vinieron sin nada porque los echaron. No venían de la nada: estaban mejor en el pueblo, porque allí tenían casa, amigos, y aquí solo una barraca. Bajaron cuatro peldaños para subir cinco, y en el camino les quitaron mucha dignidad.

Eso del hombre hecho a sí mismo funciona como motor literario o cinematográfico, pero es mentira. Ahora que se está creando un nuevo poder para crear un nuevo país, este discurso está muy canalizado, el de utilizar al inmigrante como un motor de poder. No, hombre, el inmigrante es una víctima del poder.

**Será interesante ver la visión que, dentro de unos años, tendrán de nosotros toda esa gente que está viniendo en los últimos tiempos.**

Que venga un señor dentro de unos años y escriba una novela costumbrista de cómo era él, en plan Candel, de su barrio... no me interesa. A mí lo que me gusta es otro tipo de novelas. Me gustan las novelas que me remueven. Me gustaría que saliera un Borges o un Jack London de los barrios. Pero un tío que me explique los suburbios... Es cuestión de calidad literaria, pero sin saber lo que es la calidad. Quizás es cuestión de audacia literaria, alguien que se la juega por escribir, que no se conforme con testimoniar, que sepa que eso no es suficiente. Alguien que se la juegue en todo: en la forma, en el fondo, en el tema. Me interesa más que salga un Beckett de Santa Coloma, aunque no hable de los barrios. Eso da igual. Lo importante es la audacia. Es como Joyce: para él Dublín no era más que un pretexto, un trampolín desde el que poder escribir.

**Por cierto, has dicho antes que te has convertido en humorista.**

Sí, sí, ya lo soy. Creo que fue el año pasado cuando me hice del todo humo-

rista. Y ya me quedo así. Escribí *Catalanes todos* y ahora solo pienso escribir en broma. Escribir en serio me aburre.

**En tus libros anteriores siempre había toques de humor.**

Sí, ya, pero ahora solo pienso en contar chistes todo el rato. Lo prefiero, es más gracioso. Escribir en serio es muy pesado, muy trascendental, y te salen amigos todo el rato. Y detesto que me salgan amigos.

[Oriol] **¿Te han criticado mucho tras *Catalanes todos*?**

Con los artículos sí, pero con el libro no. Señal de que los libros son inocuos o de que nadie los lee.

**¿Y siguen teniendo importancia los paseos en tu escritura?**

Bueno, ahora se ha puesto de moda el paseo, hasta he visto una exposición sobre el pasear y los libros... Lo han intelectualizado.

**Entonces, ya no te interesa.**

No mucho, claro. Me gustaba porque toda la vida he andado, pues me parecía vulgar ir en metro y no tengo dinero para ir en un Rolls-Royce. No sé, parece que hay que teorizar sobre todo. Hay un listo que te escribe doscientos folios sobre el tema de andar y pensar y después te dicen si has leído no sé qué, que tienes que leerlo porque es «imprescindible». Es oír esa palabra y salir corriendo.

**¿Y que te digan que das voz a ciertas personas, a una generación?**

Lo detesto. La gente tiene su propia voz. Hay gente que me ha dicho que se

siente identificada, lo que pasa es que no tiene los medios para hacerse oír. Tú puedes hacer una novela y explicar un mundo, pero eso no es dar voz. Dar voz es montar una asamblea y parar una fábrica. Lo mío es un espejo. Yo pongo un espejo en la que su voz se refleja, pero es su voz. Es lo del príncipio. Es su voz y la mía: hablamos con la misma voz porque estamos hechos

del mismo barro. Después siempre está el listo que te dice que aquí reconoce tal o cual cosa. La literatura es de pijos. Lo que no es de pijos es escribir, leer. Tú escribe, que el que luego dice si es literatura o no es el pijo.

**Entonces, ¿escribir es de pobres?**

Escribir es como hacer un máster de literatura: cosas de pobres.

<sup>1</sup> «Ser español es de pobres». Artículo publicado en *El País* el 28 de abril de 2014. [[http://elpais.com/elpais/2014/04/11/opinion/1397223350\\_537290.html](http://elpais.com/elpais/2014/04/11/opinion/1397223350_537290.html)]

<sup>2</sup> «Parque temático del independentismo». Artículo publicado en *El País* el 11 de septiembre de 2014. [[http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/09/11/catalunya/1410464415\\_800460.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/09/11/catalunya/1410464415_800460.html)]



# Evocación de Gabriel Miró



*Por* Fernando Castillo

## I

A la salida de Benisa en dirección a Jalón, desde lo alto se contempla Ifach y la costa de Calpe, un lugar que en la Antigüedad fue de referencia para navegantes mediterráneos y, ya en el siglo XX, de culto para pintores y escritores que habían adoptado como propio el paisaje de la Marina alicantina. Dejando a un lado la Sierra de Bernia, en el interior se encuentra Llíber, donde comienza una de las rutas mironianas que cruzan la comarca de la Marina, el periplo literario que Gabriel Miró recorre en *Años y leguas*, veinte años después del viaje que le llevó a Parcent, en el que visita Fontilles, el sanatorio de leprosos situado a los pies de la ladera de la Sierra del Peñón. Un recorrido realizado en fecha tan temprana como 1904, que recogió en *Del vivir*, y que supuso la entrada de la región alicantina en la literatura.

De Jalón, o Xaló, un lugar de viñas, olivos y algarrobos con iglesia de cúpula de tejas vidriadas de azul añil, la carretera sigue el cauce del río Llíber en dirección a Alcalalí entre viñedos y frutales, dejando a un lado la Sierra del Castell de la Solana. A la izquierda se ve la Sierra del Carrascal de Parcent y sus altos picos que retienen las nubes que vienen del valle del Guadalest y ensombrecen Tárben. La luz, azulada, de un cielo sin nubes, y el verdor y los ocres de la tierra dan al paisaje ese aspecto que convencionalmente llamamos levantino. Aquí, el cercano mar, que se presiente, en realidad está lejos. Todo es campo; una arcadía en plenitud.

Junto a Alcalalí se encuentra Parcent. Ambos son pueblecitos pequeños, limpios y silenciosos. Este último,

situado como tantos en un alto, tiene calles estrechas que parten del punto más elevado del lugar, donde una recoleta plaza mayor sombreada por un pino acoge una fuente y una iglesia con campanario. Desde las esquinas se puede contemplar el monte y los pedregales ocres y verdosos de olivos, almendros y viñas que rodean el lugar. A la entrada del lugar, junto a un edificio pequeño y proporcionado de aire modernista, hay un caserón algo destartado con varios ociosos sentados en su porche, en el que campea un letrero: «Círculo agrario». ¿O quizás era «Sociedad recreativa»? A veces todo se confunde en estos lugares de la Marina mironiana. No lejos está la fuente de dos caños de plomo, de donde cae el agua espumosa que vio Miró cuando atardecía.

Hacia el norte la carretera conduce a Orba y, desde allí, entre pedregales y barrancas, asciende la Sierra del Peñón. Camino de Vall de Laguart, subiendo a la izquierda, se encuentra Fontilles, nombre de resonancias difíciles que acoge a los que, como el obispo mironiano, padecen lepra, la terrible enfermedad bíblica secularmente maldita. Este sanatorio, retirado, casi secreto, lo inauguró Alfonso XIII, y su magnitud da idea de lo extendido que estaba el histórico mal en esa España que parecía que de los avances de la modernidad solo conocía el tranvía eléctrico que tanto inquietaba a Azorín.

Es Fontilles un complejo funcional formado por distintos edificios de ladrillos que fueron rojizos y de piedra, que recuerda a los cuarteles provinciales de los que se salía para algún pronunciamiento y a los colegios con nom-

bres de próceres decimonónicos. Un conjunto amplio, entre peñas y árboles frondosos, que hasta hace poco acogía enfermos del mal del obispo de Oleza que vagaban por Parcent antes de la construcción del recinto. Unos leprosos que vio un joven Gabriel Miró cuando residió en el lugar, en una pequeña casa de solitario balcón y ventanal con reja, mientras su padre, ingeniero, construía la carretera que habría de llevar, ascendiendo riscos, a Tárben y al valle del Guadalest. Grande debió ser la impresión que produjo en el ánimo de Miró la visión de los leprosos, pues recogió el asunto ampliamente en *Del vivir*, que expresivamente subtítulo «Apuntes de parajes leprosos», pues a estos enfermos, a su vivir cotidiano, está dedicada la obra.

Aquí, a principios de los veinte, volvió a viajar Miró de nuevo convertido en Sigüenza, partiendo de Polop, «cercano y apretado», donde convalecía su hija Clemencia de romántica enfermedad, tanto como la homónima novela de Fernán Caballero. Fontilles, inaccesible, situado en un entorno fragoso, sombrío incluso en verano, alejado de los principales caminos, muestra la voluntad de aislamiento que inspiraba la construcción del sanatorio. Todavía en el siglo de la modernidad se temía al mal vergonzante, al padecimiento que horrorizaba al temeroso con miedo medieval.

De Benisa se desciende a la costa, amplia y vivificadora, en un paisaje en el que se suceden los pinos, piteras y tosalets alternando con algún riu-rau encalado que fue de campesinos dedicados a las viñas, rodeado de alguna

palmera, de adelfas y jazmines que perfuman el entorno. A la vista se confunden los azules marinos y celestes, unos colores que Miró considera perfectos, enmarcados entre montes y bancales de almendros, pinos y viñas, como si la Naturaleza imitase un paisaje noucentista o alguna de las obras de su amigo Emilio Varela, uno de los pintores de la Marina. Así se ven desde Teulada o Benitachel los paisajes del Cabo de la Nao que llevan a calas ocultas al pie de farallones pedregosos donde, colgadas, hay oscuras entradas a cuevas neolíticas de techos ennegrecidos por humos milenarios. Luego, el mar, limpio, con una franja verde que intenta ser esmeralda y que al poco se convierte en azul.

## II

Miró recorrió en varias ocasiones las dos Marinas alicantinas, la Alta y la Baja, especialmente durante su época más levantina. La primera de las salidas la recogió en *Del vivir* en 1904 y, luego, la realizada en 1921, en *Años y leguas*, un libro que se ha considerado declaradamente proustiano, en el que el París de principios del siglo XX ha dejado su lugar a los parajes alicantinos del Guadalest y la Marina que combinan sierra y mar. Libro diverso y cumbre de ese género literario híbrido que, como señala José-Carlos Mainer, es un compromiso entre la dispersión intelectual y la unidad sentimental, al que también aportan obras Azorín, Ortega, Baroja, Unamuno y Josep Pla, en el que el protagonista, en este caso Sigüenza, es un heterónimo del autor.

Es Gabriel Miró, por solo pocos años, escritor entre generaciones, un

modernista enquistado entre los del 98 y los del 14 que, al contrario que muchos de sus miembros, no fue a conquistar Madrid en busca de la gloria literaria, itinerando por provincias antes de recalar en la capital. Quizás de ahí ese levantínismo exacerbado, ese *plein air* alicantino al que se refería Torrente Ballester, que caracteriza a la obra miroñiana y que nos parece tan distante del costumbrismo decimonónico como cercana a la modernidad que encuentra literatura en cualquier pormenor. Un escritor que tuvo algún ascendiente sobre la gente del 27, que fue amigo de Valery Larbaud, admirador de Ramón, y, sobre todo, de Azorín, quien nunca aceptó que no estuviera en la Academia, y con quien se puede situar el comienzo de la edad de oro de la cultura alicantina.

En el viaje iniciado en 1921, partió Miró de la villa de Polop que le servía de estancia ocasional. Repitió sus andanzas, a lo que parece morosamente, por sierras y costas de este norte alicantino contempladas como un paisaje personal, a veces solo, a veces acompañado de otros ilustres como el compositor Oscar Esplá y el pintor Emilio Varela, amigos entrañables del autor de *El obispo leproso*. Todos ellos víctimas de la atracción de una región que el escritor ha convertido en protagonista de su literatura pues sabe que el paisaje es su persona.

Ya, en *El libro de Levante*, decía Azorín que Miró era «como una montaña, como un río, como un valle de la provincia de Alicante», calificándolo de «elemento geográfico de esta tierra». Una identificación que no le impedía señalar que es una «geografía sentimental, subjetiva», consecuencia de una mira-

da que, diríamos, se aplica a mostrar el paisaje y la vida que contiene por medio de un estilo transparente y poético. Todo ello se sustancia en los parajes de la Marina, el paisaje esencial que Miró convierte en territorio personal, lo que permite evocar todos los demás y entenderlos gracias a la emoción desplegada y a su capacidad de convocarlos. Su visión de Palestina, el otro extremo del Mediterráneo, el Levante de Oriente que aparece en sus obras bíblicas, no es otra cosa que la aplicación a la región de la mirada alicantina, adivinando afinidades. Para Miró decididamente el paisaje era su poética.

Es *Años y leguas*, el último de sus libros publicado, aunque redactado a lo largo de casi una década. Aparece en 1928, como casi todos los suyos, en la editorial Biblioteca Nueva, la de los Ruiz-Castillo, en rústica, con una cubierta orlada en la que se precisa que es volumen que pertenece a las obras completas de Gabriel Miró, y en la que una pequeña acuarela limpia y ligera, quizás obra de su amigo Emilio Varela, nos sugiere lo levantino mediante de un paisaje amarillo y ocre con una montaña al fondo que resume las sierras de Bernia y Aitana.

En *Años y leguas*, el escritor, por medio de su heterónimo Sigüenza, nos muestra sus impresiones de la región alicantina que funde montaña y mar, de un territorio que con Denia y el monte de Calpe como faros, acogió, primero, a griegos y romanos, luego a árabes y cristianos reconquistadores y, por fin, en el siglo XX, a inquietos de la brillante modernidad local junto a masas de turistas cuyas avanzadas ya desaso-

segaban a Gabriel Miró. Una mezcla de culturas inserta en una Naturaleza que todo lo absorbe.

Miró bodegoniza todo lo que conforma la comarca al convertir en literatura las personas y las cosas, todas las cosas, incluyendo olores, sabores y sonidos, en una visión de la Naturaleza que está más cerca de Proust que de resabios de églogas pastoriles o de costumbrismos decimonónicos. Si Azorín señalaba que en el detalle reside todo, Miró, convencido del aserto, se lanza aquí al pormenor de lo alicantino consiguiendo universalizar el territorio mediante la descripción ilimitada del entorno.

Hay en esta mirada una pausa que a veces parece eterna y que tiene algo de arcádico, de suspicacia hacia la modernidad, de la eterna desconfianza del campo hacia la urbe, ahora convertida en faro de los cambios. Miró, aunque sin desdeñar lo nuevo, vuelve la mirada a lo que constituye su esencia personal, el paisaje de la Marina, en un ejercicio de nostalgia y melancolía, un sentimiento a veces fundamental para la literatura, incluso la de alto contenido lírico.

### III

Pasados casi una centuria de los viajes de Gabriel Miró por la Marina, en diligencia polvorienta por la carretera que discurre paralela al *trenet* que une Alicante y Denia, o en caballería por los valles de entre sierras, la región ha logrado sobrevivir en el interior a la invasión del turismo que ya tanto preocupaba al escritor a finales de los años veinte. Allí, entre las sierras de Aitana y de Bernia,

siempre mar y montaña, las oleadas de viajeros ociosos aparentemente se han detenido a las puertas de los valles que, tierra adentro, se distancian de un mar siempre cercano que envía un viento con frescor y aromas de algas.

Son tierras de pedregales, de matorrales y arbustos, de pinos, algarrobos y bancales de viñas, higueras y almen-dros. Lugares del más dulce moscatel, de embutido sabroso condimentado con hierbas del monte recias y olorosas –romero, aulagas, salvia, brezo, enebro– que aportan esas cualidades. Se despacha en el portal de las casas que, en Jalón o Tárbenas, se dedican a esta actividad tradicional y todavía artesanal. Las *blanquets*, morcillas, sobrasadas y bufas parece que le deben mucho a la cercana población balear que en algún momento repobló la zona tras la llegada de los cristianos en el siglo del gótico. Miró, en su deambular por el valle de Llíber, seguramente tomaría embutidos como los que todavía se hacen en Jalón, junto con un arroz de conejo que acompañaría con el vino garnachero y rústico de sus viñedos.

A las afueras de Benisa, antigua villa de origen árabe y topónimo de patronímico que nos recuerda que aquí estuvieron los Beni Isa, los hijos de Isa, y que antes probablemente fue una *villae* romana, se puede ver el monte Mongó, una de las referencias orográficas de la zona junto a la romana peña de Calpe, el Cabo de San Antonio, el de la Nao y la punta de Moraira. Es el Mongó, «redondo y clásico» a los ojos de Miró, un monte de cierto aire de reptil tumbado, como el Cap d'Or de Moraira, que aísla a Denia de parte de su marquesado, al



tiempo que sella por el norte a la Marina Alta.

Tras el monte está Denia, la antigua Dianum romana, cuyo puerto parece que ya acogió antes a naves focenses que hacían el cabotaje del Mediterráneo desde sus bases en el golfo de Rosas. Luego, tras la larga tutela de Roma y la obediencia al califato andalusí, fue capital de un reino taifa con vocación de talasocracia que, en el reinado del esclavo de origen eslavo Al-Muqtadir, alcanzaba las Baleares y Cerdeña. Era este reino de Al-Dàniyya una de las perlas del Sharq al-Andalus, el Levante andalusí del siglo XI formado por núcleos árabes independientes de compleja e interesante composición cultural y social, para cuyo conocimiento es imprescindible el libro de María Jesús Viguera, *El reino taifa de Denia*. Y es que si el Mongó servía de faro de navegantes que se dirigían al puerto dianense, a su vez desde el castillo se podía entrever Ibiza los días sin bruma y con esa claridad metálica que aporta el aire de la zona.

Tiene la Marina una rica historia desde la Antigüedad y el dominio musulmán que no se interrumpe después. La llegada de las mesnadas reconquistadoras cristianas incluyó a la región en el reino aragonés, inaugurando un largo periodo de ensimismamiento y sosiego que coincide con las centurias del esplendor valenciano. Este largo hiato se cerró en los últimos años del Seiscientos por las agitaciones de la que se ha dado en llamar la Segunda Germanía, que levantó a los campesinos de la región contra sus señores, anticipando lo que habría de suceder en Francia un si-

glo después en los días del *Grand Peur*. Al poco tiempo, el archiduque Carlos, a la sazón pretendiente a la corona hispánica, desembarca en el modesto puerto de Altea y luego en el Denia, dispuesto a hacer valer sus derechos austriacos frente a los del Borbón francés, como se sabe con escaso éxito. Al poco, tras la marcha de la extraña comitiva, de nuevo la quietud de una historia que transcurría sin acontecimientos llegaba a la Marina.

#### IV

Las comarcas de la Marina y en especial el valle del Guadalest y algunas localidades costeras, fueron lugar de viaje para curiosos e inquietos de los veinte y los treinta, fueran levantinos o no. Escritores, artistas, músicos o agitadores culturales como Juan Guerrero Ruiz, ya para siempre titular del lorquiano título de «Cónsul general de la poesía en España», recorrieron la región, algunos en compañía del propio Gabriel Miró, quien había convertido al paisaje de la Marina, a sus cosas y a sus gentes, en el protagonista de una obra minuciosa, poética y evocadora.

Este fue el caso del músico Oscar Esplá y del pintor alicantino Emilio Varela, quienes a finales de los veinte viajaron con Gabriel Miró por la región que, según proclamaba, tiene los más destacados onomásticos de pueblos. Una toponimia que, según Miró, es «una delicia de la palabra por ella misma» y cuya enumeración sugiere una geografía poética inseparable del autor de *Años y leguas*: Fontilles, Jalon, Parcent Alcalalí, Teulada, Benisa, Benitachell...



La figura del escritor, maestro indiscutible entre los literatos alicantinos al que admiraba su buen amigo Azorín, estimulaba recorrer las sierras y las costas que parten de Villajoyosa y finalizan en Denia, a los pies del Mongó. Un recorrido que tiene a este monte en un extremo y, en el otro, al otro peñón, el de Ifach.

Aunque Gabriel Miró y muchos de los escritores y artistas alicantinos tuvieron preferencia por el valle del Guadalest, como Oscar Esplá, quien encontró en la comarca una de sus fuentes de inspiración y donde acabó teniendo casa, el pintor Emilio Varela, que la pintó, o el fotógrafo alcoyano Francisco Mora Carbonell, quien, con una visión muy mironiana, también recogió el lugar con su cámara y sus *fressones* y bromóleos, a casi todos les atrajo sobremanera el promontorio de Ifach, el peñón que el escritor llamaba «monte sagrado», que emerge como si fuera una sierra marina.

A la roca de Calpe acudió Miró en compañía de su amigo Bardells, convirtiéndose luego en el lugar escogido para peregrinar por quienes estaban imbuidos de espíritu mironiano. Era un particular homenaje al maestro prematuramente desaparecido, y de comunión con un paisaje literario, concebido y contemplado al modo del escritor alicantino. Es Ifach mole imponente, escultórica, titánica, que culminaba el paisaje de la Marina, dotándole de ese carácter prístino, esencial, que le caracteriza en la obra mironiana.

Desde los últimos años veinte, la roca de Ifach, que fue tempranamente immortalizada por el emperador Adria-

no en el reverso de un sestercio sirviendo de fondo a una alegoría de Hispania yacente, de manera que se identificaba la provincia romana con el peñón de Calpe, se convirtió en un centro de referencia y peregrinación de escritores y artistas, tanto alicantinos como de otras provincias, que habían acudido al entorno de la Marina atraídos por la literatura de Miró. Incluso, Miguel de Unamuno, el viajero del 98, le llamó «atalaya de la eternidad» en un artículo publicado en «Ahora» en abril de 1932, titulado «Soñando el peñón de Ifach», que dice mucho del interés que despertaba el lugar.

Durante los treinta, con la construcción de una hostería en Calpe a instancias de Juan Guerrero Ruiz, incansable agitador cultural, fue Ifach el centro de los viajes, que ya ha contado el especialista hernandiano José Luis Ferris, realizados por un grupo de pintores, escritores, fotógrafos arquitectos del Alicante de la época que, a su vez, también ha relatado Juan Manuel Bonet en su imprescindible *Alicante moderno 1900-1960*. En este recorrido que conduce al Peñón, todos los viajeros se detuvieron en distintas estaciones del itinerario como algunos de los lugares del valle del Guadalest tal que Polop, donde residió Gabriel Miró, La Nucía o Callosa de Ensarriá, así como en recoletos pueblos costeros como Altea, el entonces pescador y sosegado Benidorm o en los parajes del portet de Moraira, ya próximos a la Javea sorollesca, que fueron tan magníficamente pintados por Lorenzo Aguirre, un artista y policía alicantino de adopción, de vida novelesca y trágica, discípulo de otro

Lorenzo, Casanova, pintor alcoyano a su vez amigo de Emilio Varela y tío de Gabriel Miró, a cuya memoria dedicó *La novela de mi amigo*.

La lista de quienes estuvieron por los paisajes mironianos antes y después de la desaparición del escritor, es tan larga como reveladora del interés que suscitaba la obra del maestro alicantino y el paisaje de la región. A estas tierras de las dos Marinas acudieron, entre otros muchos, los poetas Jorge Guillen, Gerardo Diego y Pedro Salinas, compañeros de antología y generación; el musicólogo Adolfo Salazar, otro animador cultural, en este caso en el mundo de la música contemporánea española, también representada por el compositor Ernesto Halfter, uno de los componentes del madrileño «Grupo de los Ocho»; el escultor Daniel Bañuls, el arquitecto Juan Vidal y los pintores Daniel Vázquez Díaz y Benjamín Palencia. Este con declarada querencia hacia Altea, a la que pinta desde finales de los veinte, combinando la influencia de la nueva figuración cubonoucentista a lo Vázquez Díaz, con los brotes surrealistas y primitivistas que recrean el neolítico levantino que iban apareciendo en su pintura.

A los lugares de la costa de la Marina Baja, especialmente a Calpe, Altea y Benidorm, en los años treinta acudieron a pintarlos una serie de artistas próximos a la figuración renovadora que se unen a los citados Varela, Aguirre y Palencia. Es una lista que encabeza Juan Navarro Ramón seguido de Juan Bonafé, Luis Garay y un joven Ramón Gaya. Más tarde se sumaron Emilio Lledó Terol y Francisco Lozano, ya

casi en los sesenta, cuando la Marina había perdido mucho del carácter que recogiera Sigüenza-Miró.

No estuvieron ajenos los fotógrafos a la atracción de los pintores por la región alicantina que cantase Miró, pues si el alcoyano Francisco Mora Carbonell retrató el valle del Guadalest y Altea, el alicantino Francisco Sánchez Ors hizo lo propio con este lugar. Por su parte, Juan Guerrero Ruiz, que además de la poesía gustaba de la fotografía y la pintura, aprovechó su condición de residente en Alicante para inmortalizar a Calpe y Benidorm.

Muchos de ellos también sintieron la llamada poderosa del vecino peñón de Ifach, a cuya atracción telúrica no habían podido sustraerse Oscar Esplá, quien además de la sinfonía *Aitana*, tuvo un proyecto para los Ballets Rusos de Serge Diaghilev de una obra titulada *Cíclopes de Ifach*, ni los noventayochistas Miguel de Unamuno y Azorín ni, más tarde, el poeta sevillano Adriano del Valle, uno de los excluidos del 27 quien, en su «Égloga a Gabriel Miró», incluye una «Fabula del Peñón de Ifach», al que se refiere como la «coraza donde embotan sus lanzazos los vientos».

La roca calpeña, el «monte del mar» y el más destacado elemento del paisaje mironiano, atrajo en los años de la Edad de Plata a escritores como Rafael Alberti –otro, poeta y pintor, del 27 en la zona– y María Teresa León y a artistas como los citados Bonafé, Navarro Ramón y Gaya, a los que se unieron otros jóvenes como el escultor y pintor alcoyano Tomás Ferrándiz, que colgará sus obras en

el pabellón español de la Exposición Internacional parisina de 1937, y que dejó testimonio de la excursión realizada en 1934 al Peñón. Se trata de un texto inédito titulado «Visión escultórica y humana del Ifach», muy en la línea de los escritos de Gabriel Miró, quien también extendió su magisterio a jóvenes levantinos como el alcoyano Juan Gil-Albert, los orcelitanos Miguel Hernández y Ramón Sijé, el dianense Juan Chabás, o el alicantino Vicente Ramos, en el que el paisaje y los hombres son los protagonistas. Desde el título, Ferrándiz ya muestra un interés artístico, escultórico, por la forma del peñón –«Ifach altivo, con arrogancia de monumento»–, sin dejar de recoger el entorno campesino y marinero de Calpe y de la Marina, sin duda conocido gracias a *Años y leguas*. Central también fue Ifach en la vida y obra de la cartagenera Carmen Conde desde los días de la guerra, cuando en una crucial visita proclamó aquello de «yo quiero, Ifach, ceñirte mis pies» en uno de los dos poemas dedicados a la peña en la que ve «veleros anclados en las viejas cartas de marear, donde aprendieron los griegos este camino con ansia de nubes». Una estancia que resultó esencial en su existencia.

Interesa destacar la personal visión de la roca que pinta Lorenzo Aguirre en los años treinta, pues en vez de representar su cara sur, la que ofrece desde Calpe, las más espectacular y conocida y la habitualmente registrada, se inclina por la perspectiva que se contempla desde el norte, desde la punta de la cercana Moraira. Es una vista de la bahía calpeña tomada desde el Por-

tet, al pie del Cap d'Or moraireño, en la que se transforma el monte en sierra, pues desde allí Ifach parece el final de una cordillera que va a hundirse en el mar. Aunque sea vista insólita, e incluso pueda considerarse menos Ifach, no deja de tener la grandeza geológica que atrajo a tantos.

Más tarde, pasada la guerra, sería el pintor Gastón Castelló, otro de los maestros alicantinos, quien se sumaría a aquellos artistas que ya habían dedicado trabajos a la roca calpeña con un gran mosaico mural, muy del estilo de las *fogueres* de San Juan que había diseñado desde los años veinte en el que aliena algo de la nueva figuración.

Tampoco es de extrañar que el peñón –«ingente Ifach dorado, transparente en el aire» que decía Adriano del Valle– también fuera objetivo para el visor de los fotógrafos, pues, por citar algunos destacados de la actividad, tanto el gran artista alicantino Francisco Sánchez Ors como Francisco Mora Carbonell –este con pescadores cosiendo redes a sus pies–, o el propio Juan Guerrero Ruiz, le fotografiaron en contrastes blanquinegros de sol y agua.

No es casualidad que esta corriente viajera hacia Ifach, el «ábside con pecho de bergantín que corta inmóvilmente las aguas», como le describía Gabriel Miró, diera lugar a la inauguración temprana del Parador de Ifach, como no, a instancias de Juan Guerrero Ruiz, para acoger a artistas y escritores que acudían a Calpe, como decía Eugenio d'Ors al referirse a los museos, a admirar. Este acontecimiento, que ha contado José Luis Ferris, se produjo en fecha

tan de vísperas como 1935, por lo que el disfrute de la hostería, que respondía a la iniciativa privada, por parte de los viajeros tuvo que esperar al final de la guerra.

Aunque muchos de los que habían acudido a Calpe en los años de preguerra no disfrutaron de sus comodidades, algunos pudieron regresar a la roca «de paños preciosos, de bronces ardientes, de piedras de gloria». Después, los años

cuarenta y cincuenta vieron desfilar por el Parador a otros personajes también deslumbrados por la mole del romano peñón que acudían a contemplarlo rodeados de un paisaje de higueras, rocas, pitas y almendros ante un Mediterráneo de azul luminoso, aunque muchos de ellos estaban ya lejos del espíritu mironiano que tanto hizo por incluir al monte de Ifach en la literatura y el arte.



# Otra defensa de la poesía: los ensayos de Carlos Piera

*Por* José Luis Gómez Toré



El frecuente ir y venir de no pocos escritores entre la escritura lírica y la ensayística –pienso, por ejemplo, en Eliot, en Octavio Paz, en Valente, en Bonnefoy– quizá es todo menos casual. Se me podría objetar con razón que son también numerosos los autores que compaginan poesía y teatro o poesía y narrativa, pero lo cierto es que hay toda una tradición poética que se ha tomado muy en serio la posibilidad de un pensamiento poético, de un pensar que no sea simplemente, como decía Coleridge, una meditación «traducida» a lo que convencionalmente se entiende por poesía, una prevención necesaria si tenemos en cuenta con qué frecuencia en la lírica española hemos asistido a una suerte de reflexiones en verso, reflexiones que, escritas en prosa, resultarían como poco triviales y que, sin embargo, ocultan su escasa sustancia tras el prestigio ya un poco ajado de lo poético. Esa poesía supuestamente meditativa elude la pregunta esencial: el vínculo, si lo hay, entre el poetizar y el pensar. Si existe una vinculación esta tiene tal vez que ver con el hecho de que la poesía no trate tanto de formar conceptos como de captar un pensamiento sorprendido en su propio hacerse, en la resistencia que le ofrece no solo lo real, sino el propio lenguaje, que es al mismo tiempo su límite y la condición de su existencia. En

su temprana obra *El alma y las formas*, Lukács, al intentar apresar la siempre escurridiza naturaleza del ensayo, se refiere precisamente a esa persecución de la forma como una característica fundamental de la escritura ensayística, una escritura que por ello parece abocada a una suerte de movimiento especular, a una reflexión en torno a sí misma en cuanto la propia escritura es parte de ese hacerse del pensamiento.

A pesar de la diversidad de asuntos tratados en los dos libros que hasta ahora recogen la escritura ensayística de Carlos Piera –una diversidad que parece una constante de cierto ensayismo, ya desde Montaigne–, llama la atención cómo ambos volúmenes se abren con una indagación sobre la pertinencia de la poesía en nuestro presente. Mientras que la nota introductoria de *Contrariedades del sujeto* califica los ensayos contenidos en el libro como «esbozos para una defensa de la poesía», *La moral del testigo* se inicia con un ensayo, que se abre a su vez con una pregunta que no puede ser más explícita y que de alguna forma parece ser la interrogación que podría preceder a la defensa planteada en el primer libro: «¿por qué ha pasado la poesía a ser tan marginal en nuestra cultura?» (MT, 13)<sup>1</sup>. La defensa de la poesía es un viejo motivo literario –con ejemplos tan diversos como Shelley o



el hispanomexicano Bernardo de Balbuena– y uno se pregunta por qué este empeño en sentar a la poesía en el banquillo de los acusados, al menos desde que Platón decidiera expulsar a los poetas de su República –aunque, probablemente, Platón, a diferencia de nosotros, no pensaba en los poetas líricos, sino en la poesía épica y dramática, precisamente la que podía disputar a su filosofía su labor como educadora del pueblo–. Con todo, a menudo son los propios poetas los que parecen arrastrar un sentimiento de culpa por ocuparse en tan dudoso oficio. Quizá no resulte paradójico el hecho de que precisamente un momento histórico caracterizado, entre otras cosas, por la irrelevancia social de la poesía sea al mismo tiempo una época en la que proliferan las poéticas individuales de los autores en antologías de la más diversa índole, poéticas que tienen mucho de estrategia preventiva, como si el poeta tuviera que disculparse de antemano por perder el tiempo en una actividad que ya no le interesa a casi nadie –incluyendo, claro está, a los responsables de los suplementos culturales de los grandes periódicos, en los que la poesía ocupa una posición cada vez más marginal–. Con todo, esa mala conciencia de la poesía parece ir más allá de una mera incomodidad ante la escasez de lectores. En *Contrariedades del sujeto*, al abordar la cuestión de lo elegíaco, el autor se refiere, no sin cierta ironía, a «todo poema moderno que se cuestione su derecho a existir (y es posible que en cuestionárselo resida la condición, no muy interesante, de moderno)» (CS, 132). En ese sentido, resulta significativo cómo encontramos una y otra vez en

la historia de la lírica moderna la tentación del silencio, del abandono –a veces muy temprano– de la poesía por parte del propio poeta, como si poeta fuera el que siempre está a punto de dejar de serlo: la lista comenzaría probablemente con Rimbaud y continuaría con nombres como Hugo von Hoffmannsthal o Ingeborg Bachmann. Una lista en la que yo me atrevería a incluir a Jaime Gil de Biedma, cuyo último poemario se titula significativamente *Poemas póstumos*, lo que tal vez pueda leerse como la constatación de que el autor ha partido de una determinada concepción de la poesía que oculta en sí la semilla de su propia negación, algo que a mi modo de ver no han comprendido en absoluto sus supuestos seguidores o epígonos. En esa misma línea de una escritura que camina al borde siempre del silencio, no son pocos tampoco los poetas de obra escasa o intermitente, entre los que podemos contar, por cierto, al propio Carlos Piera.

Aunque pueda resultar forzado el paralelismo, pues se trata de dos autores muy distintos, la respuesta de Piera a esa posición marginal del poema me recuerda en parte a la de Octavio Paz en *El arco y la lira*, pues ambos invierten, por así decirlo, la carga de la prueba y vuelven la pregunta contra la sociedad que ha relegado a la poesía a un lugar tan secundario. Si en Paz esto conlleva una cierta mitificación de lo poético, la respuesta que hallamos en *La moral del testigo* rehúye lecturas idealizadoras, lo que quizá tiene que ver con una aguda conciencia del lenguaje, que a su vez no es ajena a la doble condición de escritor y lingüista de Carlos Piera.

Es opinión frecuente afirmar que la lírica es el género por excelencia del «yo», la expresión más viva de las emociones propias, una visión tan simplista como extendida –basta con echar un vistazo rápido a los libros de texto de Lengua y Literatura de Secundaria que estudian o sufren los adolescentes españoles–. Habrá quien añada –siguiendo también, en buena medida, una visión de manual– que esa concepción arranca con fuerza en el «yo» romántico, sin percatarse de la contradicción de que la misma caracterización aparezca a la vez como una esencia atemporal de la lírica y como el rasgo distintivo de un período histórico. No es esa, ciertamente, la visión de un Rimbaud ni de un Keats, quienes saben que el verdadero nombre del poeta es Nadie como Ulises, ni para Ingeborg Bachmann, que en la lírica ve solo emerger un «yo sin garantías». Ni, por supuesto, de Piera. De ahí que pueda afirmar, al comparar la poesía y el ensayo en *Contrariedades del sujeto*, que «el ensayo es a la poesía, en cierto modo, lo que la autobiografía, a la novela: un lugar donde el “yo” que habla es el que suscribe» (CS, 21), algo que en absoluto puede decirse del «yo» lírico. Pues precisamente, frente a una concepción heroica del «yo», que Carlos Piera encuentra en lo que llama la épica de la opinión, el «yo» lírico es un «yo» que solo existe en el acto de nombrar –como ya había constatado Benveniste en relación a todo discurso, no únicamente al poético–. Se trata, por tanto, de un «yo» que se resiste a solidificarse en una identidad más o menos confortable:

«Fuera de la ciencia, que no es, en un sentido que pueda hacerse perfecta-

mente preciso, una actividad lingüística, el único género que corresponde a esa independencia de “yo” es el lírico. Muy a menudo, la lírica logra esta independencia no eliminando “yo” como deíctico, sino dispersándolo, desdibujándolo, haciéndolo imposible o accesible a cualquiera, cuando no a cualquier cosa; en suma, haciéndolo irreconocible, en la que medida en que, y esto es lo crucial, no es representable. De ahí se sigue, entre otras cosas, que no es posible identificarse con él, o dejar de identificarse, o atribuirle opinión alguna» (MT, 28).

Y es que –Piera insiste en ello– tal vez hemos hablado demasiado del sujeto y de su muerte, supuesta o no, y muy poco del «yo», de esas coordenadas más o menos precisas que designan a quien ocupa el lugar del hablante. Porque el «yo» se nos escapa, porque solo es apresable mediante una incómoda tautología: «yo» es el que dice «yo». No es de extrañar, por tanto, que la poesía defraude al que, pasadas las primeras lecturas adolescentes, sigue buscando en ella el reflejo sublimado de su propio rostro en el espejo. Y es que la poesía ataca la línea de flotación de dos de los mitos más enraizados en nuestro presente: la promesa de una comunicación total, de una sociedad transparente y, lo que tal vez no es sino su contrapartida, el triunfo del imperativo categórico del «sé tú mismo». En la era de Facebook, Twiter, el *coaching*, el pensamiento positivo y los libros de autoayuda con sus promesas narcisistas de felicidad y autorrealización cuesta trabajo ver qué cabida puede tener un discurso que problematiza el lenguaje y la propia identidad del «yo».

De la anterior comparación entre la poesía y el ensayo podría desprenderse que el ensayo ofrece una visión más confortable del «yo». Sin embargo, baste leer otros pasajes para desmentir esa primera impresión: así, refiriéndose a ensayistas como Montaigne, Kierkegaard o Rousseau, afirma Piera: «Esta gente es incómoda porque se toma en serio lo que todos diríamos, desde hace varios siglos; que ellos sepan tan poco mide lo ignorante de todas nuestras afirmaciones, en cualquier terreno» (CS, 21). Si los manuales de literatura insisten en la presencia del «yo» como uno de los rasgos del ensayo, una presencia que ya aparece en Montaigne, lo cierto es que la subjetividad que aflora en el francés es de todo menos ingenua, pues se trata de un «yo» que a la vez dice y es dicho por el lenguaje. «No he hecho mi libro más que lo que mi libro me ha hecho a mí», escribe Montaigne. En efecto, ese «yo» tan precario nunca está seguro de tener las riendas de su propia escritura y por lo tanto el escritor renacentista constata: «El azar manda más que yo».

Si lo azaroso, el frecuente recurso a la digresión se convierten en una de las frecuentes marcas del ensayismo, dicho rasgo constituye un ejercicio de libertad, pero también algo que delata una esencial precariedad, que es quizá correlato de la precariedad del «yo». En uno de sus poemas Carlos Piera escribe: «Hay poesía solo porque hay muerte». Otro tanto se podría decir del ensayo. Si el ensayista, a pesar de ser a menudo un especialista en alguna o muchas de las materias que trata, no adopta con gusto el papel del experto y salta de un tema

a otro sin agotar ninguno, ello se debe quizá a que no se engaña con la supuesta inmortalidad que parece prometernos el conocimiento. El ensayista, por lo menos determinado tipo de ensayista, se sabe mortal y por ello su curiosidad no le permite mirar hacia un solo lado, dedicar toda su existencia a un único tema. Sabe que la vida es demasiado breve como para agotarla explorando un mínimo rincón de lo real, estudiando año tras año, como dice burlonamente Cortázar en *Rayuela*, la historia comparada de las tijeras para uñas o el cerebro de la sanguijuela, según el sarcástico relato del *Zarathustra* de Nietzsche.

El lugar de la escritura, el desde dónde se escribe no es ajeno a esta cuestión. Piera opone así la distinción entre el punto de vista del experto y del ciudadano, puesto que el primero, a diferencia del segundo, se presenta al margen de toda valoración moral:

*«La figura del experto [...] va vinculada a la noción de que el asunto a que se aplica es value free; la figura del ciudadano, por cuanto en teoría encarna la capacidad real de decisión, es indisoluble de la de acción moral, y por tanto, de la de valor y de conflicto de valores»* (CS, 24).

Añadamos que el experto es siempre una figura que habla desde el poder, desde algún tipo de poder constituido que decide, por consiguiente, de qué se puede hablar y de qué no. El ensayo –al menos el de autores como Piera– intenta caminar a la intemperie y, como un agente doble, cruza a menudo las fronteras, desdibuja la rígida división entre experto y ciudadano, lo que enlaza con

la que constituye una de las cuestiones capitales de nuestro tiempo: la del papel del conocimiento especializado en sociedades que parecen rechazar todo elitismo intelectual y que, al menos en teoría, abogan por una democratización de los saberes, para la que resultan especialmente incómodas las figuras tradicionales de mediación como el profesor, el intelectual a la manera de un Zola o un Sartre, o el crítico cultural. Por supuesto, caben excepciones: cuando se trata, por ejemplo, de economía –cuando se trata sobre todo de economía–, entonces no hay democratización que valga ni demasiado espacio para el debate abierto. Ahí emergen las viejas figuras del maestro frente al ignorante sin asomo de ironía, ahí sí hay élites del saber, en un tiempo en el que la imagen platónica del filósofo rey parece haber sido sustituida por la del economista o la del gestor.

El lugar desde el que escribir supone así una elección moral, a la par que política. Y es que esa doble mirada del ensayista como ciudadano y como experto apunta, como ya se ha sugerido, hacia una de las aporías de toda sociedad democrática, una aporía de la que no cabe desprenderse porque es la propia democracia la que necesita ser interpelada una y otra vez sobre esta cuestión: con qué autoridad se habla en el ágora, pero también cómo cualquier tipo de autoridad –ética, intelectual, religiosa, científica, etc.– debe aceptar la naturaleza dialógica de lo democrático, puesto que no cabe reducir la pluralidad de múltiples voces a una sola voz. Y es que no existe algo así como la voz del pueblo. Ello obliga a delimitar, en

la medida de lo posible, en qué ámbitos –en qué juegos de lenguaje– rigen las reglas, claramente delimitadas, de un saber especializado y en qué otros ámbitos dicho saber, con ser pertinente para la *polis*, debe aceptar la discusión con otras racionalidades no reductibles a un saber técnico, evitando, por tanto, la falacia naturalista que confunde el *ser* con el *deber ser*. Adoptar la posición del ensayista es asumir que el experto es también un miembro de la ciudad y que, por tanto, no puede pretender silenciar el debate de cómo una sociedad se construye a sí misma apelando a una autoridad impersonal, llámese esta Ciencia, Moral o Religión. Democracia es también derecho a equivocarse.

El ensayo camina así en la cuerda floja entre el halago demagógico que niega todo lugar al sabio en el ágora y la tentación, no menos peligrosa, de convertir al experto en un representante de la Verdad en todos los órdenes, al estilo, como acaba de señalarse, del filósofo rey platónico, que se substrahe por naturaleza a toda lógica democrática. Y ya que nos ponemos platónicos, a alguien le puede sorprender cómo Piera recurre a la distinción heredada del viejo maestro –y tan poco postmoderna– entre verdad y opinión, aunque lo cierto es que dos pensadores tan antiplatónicos como Deleuze y Guattari, en su obra *¿Qué es la filosofía?*, defienden como tarea principal del pensamiento filosófico la lucha contra la *doxa*. Claro que la mirada de Piera resulta en el fondo muy poco platónica, puesto que a diferencia del ilustre filósofo griego, la verdad aquí parece asociarse con lo contingente, con lo mortal, con lo precedero –asunto,

por cierto, principal de la lírica-, mientras que la opinión es paradójicamente el territorio de lo absoluto, de la identidad, de las esencias duraderas y firmes –por ello, mientras que la verdad resulta incómoda para nuestro bien asentado narcisismo, nos sentimos reafirmados por la voz, que creemos propia, de la opinión-. Ello da pie también a una interesante vinculación entre relato y opinión que hace mirar con sospecha las distintas narrativas a través de las cuales se constituye nuestra identidad personal y colectiva:

*«Quisiera proponer que la opinión funciona, en este y otros casos, como un relato reducido al mínimo; en el límite, como un cuadro o una escena de ese relato. Más en concreto, funciona como una forma de narración imaginaria cuyo héroe es/soy “yo” [...] Si el objeto, pongamos, de un debate televisado es que cada uno de los participantes exhiba la muchísima razón que le asiste, entonces no hay forma de alcanzar un acuerdo: tras una confrontación de palabras hay una confrontación de películas diferentes y en cada una de estas películas el héroe, esto es, el hablante, debería vencer, de forma que, si sale derrotado, es que ha podido con él la mera adversidad» (MT, 18).*

Quizá no esté de más recordar la reflexión de Giorgio Agamben, en su libro *El reino y la gloria*, cuando vincula entre sí los dos significados de *doxa* como «opinión» y como «gloria» –también en sentido religioso– o «aclamación»: pues, en efecto, quizá toda opinión es en su origen opinión pública y toda *doxa* sueña con convertirse en ortodoxia. La defensa a ultranza en nuestro tiem-

po de la opinión propia como seña de identidad, como forma suprema de «ser uno mismo» resulta, como poco, sospechosa, cuando se comprueba con qué facilidad esas ideas personales, intransferibles y que defendemos con uñas y dientes como si nos atacaran en lo más íntimo, son las mismas que se repiten como consignas y eslóganes, como mercancías prefabricadas en las tertulias de radio o en las llamadas redes sociales. La poesía, dicho sea de paso, tampoco tiene mucho que ver con la opinión. Resulta significativo que Piera vincule, más allá de Keats, verdad y belleza en su capacidad de resistencia frente al narcisismo del «yo»:

*«La belleza tiene en común con las catástrofes el que no responde a nuestras expectativas y deseos. A eso llamamos resistir, y sólo podemos llamar realidad a lo que nos muestre esa clase de indiferencia. Llegados aquí se nos hace diáfana la continuidad entre verdad y belleza; es pues un punto en que nuestra insignificancia resulta, por ser lo que es, origen de significado y no solo de admiración [...]» (MT, 169).*

Decir que algo es bello o verdadero supone asumir que escapa a la lógica especular del «yo», que hay ahí algo que no podemos someter a nuestros deseos sin violencia –a riesgo entonces de perder tanto su verdad como su belleza-. Lo poético no se confunde así, en la terminología del autor, con lo estético:

*«No siempre se toma en serio a quienes han hablado del nazismo como estetización de la política [...]. Importa distinguir estetización de poetización, como estética de poética. La segunda no puede*

*prometer firmeza, ni deja de exponerse a ver en sí misma lo que veía Hamlet, el menos heroico y firme de los estadistas: palabras, palabras, palabras»* (CS, 40).

Si Piera defiende que la poesía se caracteriza, ante todo, por ser una práctica del lenguaje que acoge, por su propia naturaleza, la contradicción, ello tal vez no sea ajeno a la pregunta por la pertinencia de la poesía en una sociedad democrática. Aunque la lírica se presenta a menudo con ropajes aristocráticos que provocan el rechazo de una sociedad reacia –al menos, en teoría– a todo elitismo, hay en esa apuesta por lo contradictorio una asunción de lo precario de nuestra condición humana que no es irrelevante para nuestra identidad como ciudadanos. Carlos Piera insiste, a propósito de Lorca, en distinguir entre contradicción y paradoja:

*«En cuanto a la paradoja, señalemos que para la teoría de la poesía y, por tanto, para el poeta mismo (en esos momentos decisivos en que ha de decirse qué es lo que está haciendo) no es lo mismo hablar de contradicción que de paradoja. En el primer caso está en tela de juicio la identidad de algo, en el segundo no. Si uno habla de algo paradójico se refiere a lo contradictorio de sus efectos, no de su naturaleza. El que enuncia paradojas, como el ironista, puede ver con ello reforzado su ego, que así se distancia de un mundo cuya escasa fiabilidad está afirmando: pensemos en Chesterton o en Oscar Wilde. Pero aquél que enuncia lo contradictorio es contradictorio él mismo, es decir, pone él mismo en tela de juicio su identidad»* (CS, 81).

Quizá no esté de más recordar que para Rosenberg, uno de los ideólogos del nazismo, el judío no era tanto la antítesis del ario como su contradicción. Es la contradicción, y no la antítesis, la que amenaza la lógica del racismo, y por ende toda lógica basada en la exclusión del otro, en dicotomías del tipo amigo-enemigo, nacional-foráneo. Se cuenta que Beckett, al ser preguntado si era inglés, contestó: «Au contraire», una respuesta que, al asumir la antítesis entre lo propio y lo ajeno implícita en todo discurso nacionalista pone, sin embargo, en evidencia, su absurdo. Asumir nuestra realidad contradictoria resulta, *a priori*, una forma harto dudosa de construir una red de obligaciones éticas y políticas, que, por el contrario, parecería demandar un suelo más firme. Y, sin embargo, tal vez este sea el único punto de partida posible si no queremos engañarnos a nosotros mismos.

Piera es uno de los pocos críticos que parecen tomarse en serio el tradicionalismo de Eliot como respuesta coherente –todo lo discutible que se quiera, pero coherente– a la crisis planteada en *La tierra baldía*. Hay una continuidad, no siempre evidente, entre el poeta de esta obra y el de los *Cuatro cuartetos*, en su búsqueda casi desesperada de solidez en un mundo que parece haberse hecho pedazos:

*«Psicológicamente, la única escapatoria es deshacer la ciudad (consecuencia del modo de producción moderno), regresando a una contradictoriedad que, como en Petrarca, sólo fuera de uno. Esto supone, naturalmente, rechazar la democracia. Puede entonces imaginarse una sociedad estamental reconstituida,*



*como la de Dante. Claro que también los personajes de éste, que tanto admira Eliot, son inconcebibles sin una tensión de contrarios que sólo resuelve la justicia de Dios [...]. Así que para Eliot la Iglesia no fue una tentación personal, sino la tradicional alternativa a nulla salus» (CS, 42).*

La *civitas Dei* no admite contradicción, pero la ciudad del hombre que es inevitablemente toda sociedad democrática necesita aceptar no solo la diversidad, sino la existencia de intereses contrapuestos, incluso irreconciliables, dentro de la comunidad política: una comunidad basada tanto en el consenso como en el disenso. Con razón, Javier Muguerza ha defendido la capacidad de disentir como un elemento ético fundamental frente a las idealizaciones de un Habermas o un Apel, defensores de una ética dialógica que pareciera olvidar que el gesto ético por antonomasia sea tal vez el decir no: la negación de quien no quiere –o, más bien, *no puede*– adoptar los puntos de vista de la mayoría cuando estos entran en conflicto con sus propias convicciones morales.

En el fondo, hay una tensión irresoluble entre democracia y épica, a pesar de la poderosa escritura de un Walt Whitman, quizá el único que pudo lograr esa especie de oxímoron que constituye una épica de la democracia. Si las formas dramáticas o novelescas responden mejor a la complejidad de nuestras sociedades que el heroísmo épico, tal vez la lírica tenga también algo que decir frente a ese mismo mundo moderno. Escribe Celan: «La poesía: un realizarse de la lengua a través de

una individualización radical, es decir, a través del hablar único, irrepetible de un individuo»<sup>2</sup>. Democracia es también aceptar la individualidad de cada voz, su carácter irrepetible –aunque se trate, paradójicamente, en el caso de la poesía, de una individualidad que no tiene detrás ningún «yo» firme–. Lo que interesa aquí es, ante todo, el timbre inconfundible de cada voz, que no cabe confundir con el arsenal de opiniones, recogidas aquí o allá, con la que intentamos construir nuestra propia identidad como si de una coraza se tratase.

El culto a la opinión, como insiste Piera, nos impele en el fondo siempre a unirnos a un bando, a menudo de una manera tan irracional como el que se adscribe a un equipo de fútbol o a una bandera. Por ello, convendría no confundir al ensayista, al menos a ensayistas de fuste como Sánchez Ferlosio o Carlos Piera, con el creador de opinión, que no quiere lectores, sino acólitos o *hooligans*. Y es que la misma forma del ensayo invita a la perplejidad, a la extrañeza de quien no entiende ni quiere entender que el mundo es así y ya está. Lejos otra vez del experto como figura del poder, el ensayista del que aquí hablamos tiene más que ver con el «pardillo» que con el «enterado», por seguir la jocosa terminología que el autor emplea en uno de los ensayos más lúcidos que he leído sobre la sociedad española, «El sobreentendido y la madurez cívica», no recogido en libro<sup>3</sup>. Allí, el autor reivindica la figura del «pardillo» como aquel que se muestra profundamente ajeno a esa red de sobreentendidos, complicidades y favores que conforman lo que no cabe sino definir como una sociedad

corrupta, sin que tal denominación pueda quedar reducida al ámbito político institucional. La voluntaria ignorancia de esos códigos se convierte también en una actitud ética que revela hasta qué punto nuestras rutinas sociales se mueven en el terreno de lo tácito, de aquello que no puede expresarse abiertamente a riesgo de perder su halo de autoridad y de verdad indiscutible.

Carlos Piera –y eso le honra– no tiene miedo a las palabras, y por eso nos habla de «moral» o de «verdad» desde un punto de vista nada dogmático, pero tampoco sin caer en el cinismo con el que a menudo confundimos la falta de ingenuidad. Y no les tiene miedo porque es la única forma de evitar su tendencia a institucionalizarse, porque sabe que tanto el uso casi obligatorio de determinados vocablos como el destierro de ciertas palabras sirven a menudo de signos de identificación, de contraseñas para saber, como el *Shibolet* bíblico, quién pertenece o no al grupo de los elegidos: y así las alusiones al «rizoma», a las «generaciones literarias», al «materialismo dialéctico», a la «transubstanciación» o

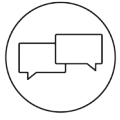
al «crecimiento económico sostenido» se convierten en parte de una jerga para saber si el otro es de los nuestros, como parte de un lenguaje burocrático, con lo cual desaparece todo potencial crítico incluso de los conceptos que pudieran resultar *a priori* más subversivos.

Otra de las palabras a las que no tiene miedo Carlos Piera es la palabra «homenaje» que figura en el subtítulo de su último libro de ensayos. «Homenaje» es quizá una de las palabras más manoseadas, más desprestigiadas de nuestra lengua y, sin embargo, si algún sentido moral tiene el hecho de leer y escribir, si la memoria es algo más que un ejercicio narcisista, no cabe contemplar la pluralidad de la tradición sino desde una mirada agradecida que aúne el duelo y la celebración, que sepa también rendir homenaje, como hace Piera, a figuras no siempre suficientemente valoradas como Manuel Sacristán o Aníbal Núñez. Valgan también estas palabras como pequeño homenaje a uno de esos escritores que convierten la perplejidad –la suya, la nuestra– en asombrosa lucidez.

<sup>1</sup> A partir de ahora se citará las dos recopilaciones de ensayos del autor por las siglas CS y MT, correspondientes respectivamente a los libros *Contrariedades del sujeto* (Ed. Visor, Madrid, 1993) y *La moral del testigo* (Antonio Machado Libros, Madrid, 2012).

<sup>2</sup> Paul Celan, «Microlitos. Prosa póstuma inédita en español». En *Revista de Occidente* N° 392, enero de 2014, pág. 139.

<sup>3</sup> Apareció en *Revista de Occidente*, 386-387, julio-agosto 2013.



# **José M<sup>a</sup> Pérez Álvarez:**

**«Humor e ironía son las armas defensivas contra la vida»**

*Por* Carmen de Eusebio



José María Pérez Álvarez (O Barco de Valdeorras, Ourense, 1952) es autor de *Las estaciones de la muerte* (1987, Premio Constitución de Novela), *Nembrot* (2002), *Cabo de Hornos* (2005), *La soledad de las vocales* (2008, Premio Bruguera de Novela), *El disfraz* (2011), *La vida innecesaria* (1989, Premio Gabriel Miró), *Como se nada existisse* (1993, Premio Felipe Trigo) y *Tela de Araña* (2012). Su última novela publicada es *Examen Final* (Trifolium, 2014).

***Examen final* nos cuenta, con mucho humor e ironía, el día a día de un escritor de mediana edad que sufre problemas de alcoholismo, se divorcia de su mujer y tiene malas relaciones con sus hijos y su agente literaria, quien empieza a estar cansada de representarle porque no escribe como los demás. Toda la historia gira, obsesivamente, alrededor de la idea del suicidio, de arrojarse desde su ventana al capó de un coche rojo cuando éste estacione bajo su balcón. ¿El humor y la ironía, siempre presentes en sus obras, son las claves para que esta historia no sea solo una visión melodramática de la vida?**

El humor y la ironía están siempre presentes en lo que escribo. Es más, a veces tengo la siniestra impresión de ser un escritor humorístico que se da un barniz de trascendencia por pura pose. No entiendo, sin una buena dosis de humor, la manía personal de escribir, ya que la vida nos suele administrar numerosas oportunidades para desertar. Y en los escritores que frecuento como lector busco, asimismo, esas pinceladas de humor. Autores como

Beckett, uno de mis preferidos, y que parece tan hermético y a la vez desesperanzado, salpica sus páginas con esas dosis de humor. Por no hablar de Quevedo, Cervantes, Gadda, Carroll, Fernando Vallejo o tantos otros. Humor e ironía son las armas defensivas contra la vida, contra la solemnidad y el aburrimiento, contra la televisión y los mítines, contra las homilias y el colesterol, contra la sinrazón de creer que con la literatura hacemos algo más que fabular. Los escritores con pinta de padecer almorranas me causan desazón: circunspectos, serios, solemnes como cardenales. La literatura la entiendo como un juego, peligroso o inocuo, no lo sé con seguridad, y las palabras son las piezas de ese puzzle que tratamos de montar y alguien derriba y volvemos a intentarlo y alguien lo derriba y así hasta la muerte. O el silencio.

**Ese escritor, personaje anónimo de la historia, atormentado por la escritura, parece tener mil razones para abandonarla y, sin embargo, no consigue desprenderse de ella, como si una sola razón fuese suficiente para seguir. ¿Cuál**



es esa razón? Y ¿cuánto de autobiográfico hay en esta novela?

Creo que era un personaje, acaso Zavallita, de Vargas Llosa, quien decía que el periodismo era una maldición. Yo tengo la certeza de que en mi caso la literatura es una maldición, una adicción. Naturalmente que hay razones y razones para abandonar la literatura; al menos en mi caso, cada libro es un nuevo fracaso que uno atesora en su biografía. Los motivos por los que me empecino en seguir intentándolo son bastante confusos; de hecho supongo que, tal como dije, el que sea una adicción difícil o imposible de rehabilitar hace que uno se empeñe contra toda cordura en darse cabezazos contra una pared que no va a derribar nunca y siga neciamente montando las piezas del puzle que alguien derriba siempre. Por un lado, ese resultado con el que nunca estás de acuerdo es frustrante, pero el proceso de escritura –que es pensar la novela, escribirla, corregirla y, cuando toca, romperla– es un sentimiento absolutamente indecible, de una libertad y una felicidad tales que son difíciles de explicar. La parte autobiográfica de *Examen final* es evidente: yo, como cualquiera que escriba, que entienda la literatura como algo más que una diversión, padezco el desencanto de no decir lo que se quiere decir, de los periodos de grafía, de la frase que se traba, de la imaginación que se vara; y eso, lo mismo que al protagonista de *Examen final*, me sucede cada vez que me enfrento al papel –porque sigo con el viejo sistema manual: bolígrafo y libretas de espiral–. A lo mejor la literatura, la escritura, es para mí una prolongación de la infancia, en la que mi asignatura preferida era la redacción.

La escritura, para el protagonista de su novela, parece un martirio, días de vacío, páginas en blanco, ideas que se resisten, etc. ¿Se ha sentido usted como él, en algún momento? ¿Existe la plena satisfacción con lo que se ha escrito?

Me siento como el protagonista de la novela cada vez que escribo. Supongo que será algo común a quienes escriben: el intento obstinado por construir algo decente, el descubrimiento de tus incapacidades a medida que escribes, las dudas que surgen con respecto a tus posibilidades y al valor del texto. Y, al final, la intuición de que lo que escribes es poca cosa, algo irrelevante. Cortázar lo escribió, acaso enfáticamente: «Pienso que tanto sentido tiene hacer un muñequito con miga de pan como escribir la novela que nunca escribiré». Decir eso después de haber escrito *Rayuela* suena sacrílego. Pero uno se obstina. Perdón por la siguiente pedantería: «Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better». Esas palabras de Beckett son para mí el secreto de la escritura, del arte en general y, probablemente, de la vida, del absurdo de la vida. Y de todo lo anterior se deduce que no quedo nunca satisfecho con lo que escribo, aunque sí hallo alguna página feliz, algún párrafo decente, algún adjetivo acertado, alguna frase con valor de epitafio –que ya no es poco– o algún sustantivo bien puesto. Me toca comer las migajas del festín literario, como ve.

**Sus libros giran en torno a una presencia: la muerte. Y, por lo tanto, se trata de una visión trágica de la vida, con personajes fracasados, víctimas de esa idea. Al mismo tiempo y, en contrapo-**



sición, da vida a personajes que representan la felicidad y el éxito, utilizándolos para hacer una crítica mordaz de la sociedad actual. ¿Cree que vivimos, en general, momentos de especial confusión?

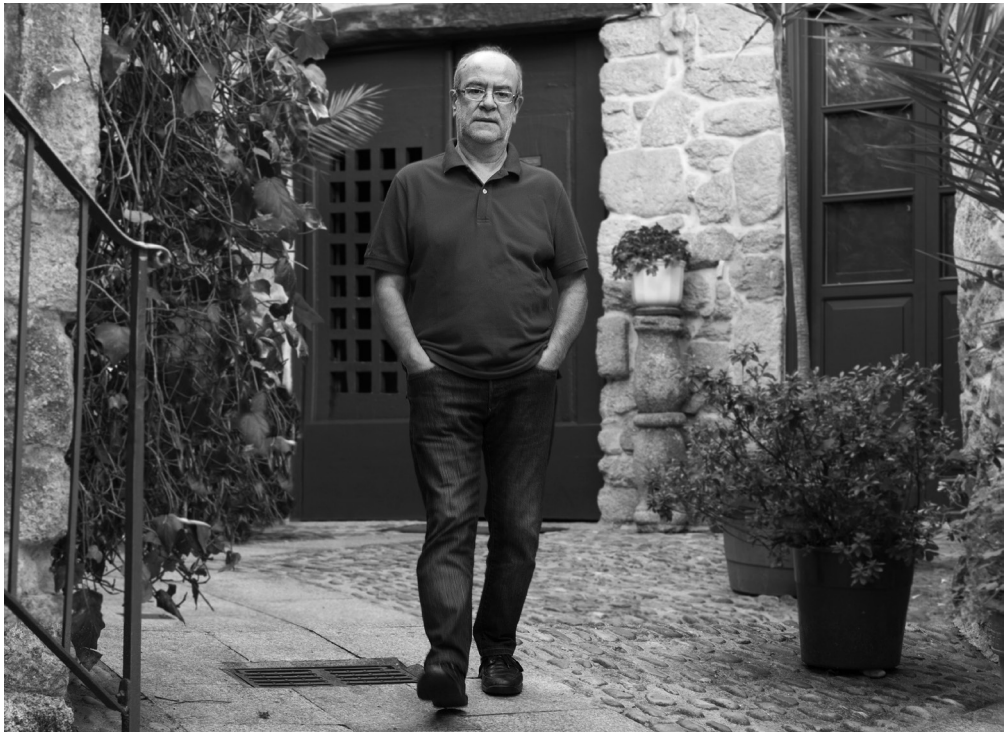
La vida es una confusión, un malentendido, una broma puñetera y todo lo malo con que uno quiera adjetivarla. Ese sería el lado de sombra; a cambio, de vez en cuando un reflector ilumina la cara buena, que también la tiene. Ya hablamos antes del recurso del humor y de la ironía. El actual momento de confusión, si gozáramos de una perspectiva amplia, no creo que sea más aterrador que en siglos posteriores, salvo en el hecho de que estamos fundiendo a trancos enormes los recursos de este planeta. Y no pienso que el futuro sea más halagüeño. El consuelo de que otros planetas puedan ser habitados por nosotros en el porvenir me cae un poco a desmano. La ciencia-ficción no es mi debilidad.

Son muchos los escritores que cita en sus novelas, y yo me he atrevido a citar a Pessoa, al cual usted nombra en muchas ocasiones. «No tengo ambiciones ni deseos. Ser poeta no es una ambición mía. Es mi manera de estar solo» (Alberto Caeiro). Usted no vive de la literatura, no es un escritor de grandes ventas, por eso tampoco creo que para usted la escritura sea una ambición en este sentido. ¿Qué es entonces? Y ¿cómo combina su trabajo literario con el trabajo de funcionario que desempeña en la Agencia Tributaria de Ourense?

Una trinchera, una barbacana, un búnker, una casamata y cualquier otro

adjetivo bélico y defensivo que usted le quiera poner. La literatura para mí es vivir a la contra; si no escribo contra algo, no me siento a gusto. Efectivamente, quizá no sea nada malo no vivir de la literatura, no tener grandes ventas, ser una especie de sombra o de persona solitaria al margen de la parafernalia que actualmente es buena parte de la literatura que, en realidad, no es sino un sucedáneo. Algo así como la *awrea mediocritas* horaciana. Las listas de libros vendidos están plagadas de esos sucedáneos; en general, y salvo excepciones, si alguien busca literatura lo primero que debe hacer es repasar la lista de los libros más vendidos y no leerlos. En lo concerniente a mi trabajo en la Agencia Tributaria, digamos que me proporciona la posibilidad de comprar libros que luego utilizo sibilinalemente en mis novelas. Plagio con una elegancia largamente ensayada, sin que se note demasiado. Mi voz no es mi voz, sino la voz de los autores que leí pasada delicadamente por la batidora. La literatura, por otro lado, al menos la española, está bien nutrida de funcionarios. España en el fondo sigue siendo un país de curas y funcionarios: acaso no tan visibles como en Galdós o Clarín, pero no muy distinta: solo los afeites de los nuevos tiempos. Los collares son distintos, sí, pero los ladridos iguales. Añádele que surgió una especie de secta de cocineros denominados restauradores y otra de adictos a correr maratones y el desastre está servido. Para evadirse de ello, está la literatura.

Es cierto que el camino que ha elegido en la narrativa no es muy frecuente y presenta ciertas dificultades para la



lectura pero, ¿no cree que es una excusa fácil para editores, agentes literarios y crítica? En muchas ocasiones he pensado que la dificultad está en que buena parte de los editores no saben comunicar a los lectores qué es literatura y por qué tendríamos que leer buena literatura, en vez de centrarse solo en los beneficios económicos. ¿Qué piensa al respecto?

Incurriré en otra cita, esta vez de Genet: «La dificultad es la cortesía que tiene el escritor con el lector». Yo no escribo deliberadamente así, esto es, de una forma más o menos complicada, que exige del lector decisión, inteligencia, complicidad, paciencia y experiencia lectora. Creo que existe, en bastante medida, una tendencia por parte del editor y por parte del librero a mostrar, a hacer más visibles, obras

que carecen de calidad literaria o que se pueden consumir, digerir y excretar sin necesidad de mayores problemas. Ni siquiera son literatura en la mayoría de los casos. De los agentes literarios me abstengo de opinar porque no tengo ni tuve ni tendré, probablemente. Si antes los héroes eran semidioses o dioses, hoy los héroes son editores valientes y libreros que conocen el valor real de lo que exponen y recomiendan al que visita los establecimientos a determinados libros o autores. Era Nabokov quien dijo, aproximadamente, que una vez que te metes en el mundo de los libros y deambulas de librería en librería, nunca sabes lo que puede suceder. Esa complicidad, desgraciadamente, se está perdiendo; ese lazo amistoso entre el librero y el lector. Darse una vuelta por la mesa de novedades de muchas librerías

es como acercarse a un burdel: miras las curvas más apetecibles –en este caso portadas, nombres y apellidos–, tientas el material y vamos allá. Afortunadamente, aún resisten bastantes viejas librerías y salen editoriales que apuestan por esos libros que, salvo una casualidad insospechada, nunca estarán en las listas de los más vendidos.

---

¿TIENE MÁS MAGIA HARRY POTTER QUE HUCKLEBERRY FINN? ANTES LA MAGIA LA PONÍAS TÚ; HOY TE LA DAN HECHA

---

**Siguiendo con el tema de la dificultad en la lectura y viendo los cambios que está habiendo en la educación –más ciencias y menos letras–, ¿piensa que cada vez será más difícil que la gente joven se acerque a un tipo de libro que requiera más esfuerzo? No me refiero a que se lea más o menos, porque el acto de leer ha aumentado con las nuevas tecnologías.**

Se lee más, pero me temo que peor. Voy a ponerme viejuno. En mi época, a los diez, doce, trece años, aparte de los tebeos y de la literatura más o menos dedicada a los niños, como la de Guillermo y los Proscritos, por ejemplo, te metías entre pecho y espalda a Mark Twain, a Salgari, a cierto Melville, a Lewis Carroll; eso por no citar las obras resumidas e ilustradas de Verne o de Shakespeare y devorar a gentes como Cronin, Morris West y a muchos autores que después perdieron vigencia. Y a Martín Vigil, reconozcámoslo. O a Candel. Luego ya ibas incurriendo en

Victor Hugo, en Aldecoa, en Matute, en Sender, en Delibes. De alguna manera te ibas formando tu propia biblioteca, un poco al azar, un poco por recomendaciones de otros lectores o bien descubriendo a esos escritores malditos que los hermanos maristas catalogaban de rojos o de ateos: Sartre, Juan Goytisolo, Neruda. Leías como reacción. Hoy los chavales tienen a su disposición, aparte de la influencia de lo audiovisual, lecturas en las que el protagonista es un niño mago. Pero, ¿qué niño no es un mago en su infancia? ¿Tiene más magia Harry Potter que Huckleberry Finn? Antes la magia la ponías tú, el niño lector, su imaginación; hoy ya te la dan hecha. Eso perjudica seriamente la imaginación: si el Ministerio de Cultura sirve para algo, debería poner esa etiqueta en ciertos libros. Entre Harry Potter y Alicia, me quedo con esta última. La fantasía impregnaba tu infancia, no era necesario que te la proporcionara un libro. Y, por otro lado, las lecturas obligatorias de los colegios e institutos, con raras excepciones, son libros carentes de interés, salvo del de ciertas editoriales para abastecer a esos centros. La literatura como negocio, no como pasión, como descubrimiento, como placer, sino como rutina obligatoria y castigo. Lo raro es que aún existan lectores en este país con semejante rémora.

**En su libro *Tela de araña*, cuando utiliza palabras que ya apenas se oyen, lo resalta con una frase casi musical: «ya nadie la emplea, ya nadie la usa», etc. Y, es cierto que el lenguaje, en su narrativa, quizá sea lo que más aflora. ¿No cree que el origen de la tan anun-**

ciada muerte de la novela estaría, de suceder, en el lenguaje?

La novela es como Lázaro: muere y aparece un genio de esos que solo se muestran cuatro o cinco veces en un siglo y la resucita. A veces tengo la impresión de que quienes anuncian la muerte de la novela están en realidad ayudando con sus obras a embalsamarla. El lenguaje sí que se empobrece y creo que en esta afirmación no hay desconfianza viejuna ni empalagosa nostalgia, como dije antes. Pero no sólo en el ámbito de la infancia y la adolescencia, sino en los medios de comunicación, en la política, en los textos publicitarios. Lógicamente existen palabras que desaparecen porque desaparecieron los oficios que nombraran. Caen en desuso. De alguna forma me tira más emplear alarife que albañil. Pero, asimismo, se incorporan nuevas palabras, hallazgos realmente extraordinarios que provienen de la calle. Las denominadas nuevas tecnologías pueden matar hasta el diccionario. Le voy a poner un ejemplo de un efecto pernicioso de lo digital. Cuando recurro al diccionario, siempre voy al de papel; porque sé que al buscar una palabra, me perderé en otras, vagaré por sus páginas, apuntaré algunos significados; sin embargo, si mantengo abierto el diccionario en su versión digital, buscaré sencillamente la palabra que necesito, nada más. Perderé el placer de abrir otra página, de buscar algunas etimologías, de saber cómo se formó la palabra nostalgia o la palabra forajido, por ejemplo. Tengo una enorme pasión por los diccionarios; me proporcionan no sólo

conocimiento, sino que aguijonean mi imaginación y mi curiosidad. Una casa sin diccionarios es una ruina. O, como diría Borges, un boceto.

En este mismo libro, *Tela de araña*, se habla mucho del sentido de la literatura, de «esa gozosa falsificación que es la literatura», del «organismo lenguaje» y del sentido de la escritura, «escribo para inventar un idioma». El pensamiento, la idea están alimentados del lenguaje. ¿Cómo ve a la sociedad actual, tan mermada en el uso del lenguaje, en un futuro?

¿Sabe?, me gustaría ponerme en plan Fernando Vallejo y soltar un exabrupto. Vayamos por partes: saber si la humanidad tiene futuro. Pero la sociedad es un concepto tan absolutamente abstruso para mí que aún sintiéndome partícipe de cualquier horror que se cometa en nombre de quien se cometa –que generalmente suelen ser la religión y la patria, sin descartar el amor y el fútbol–, prefiero acogerme a la sociedad más íntima: ésa en la que están mis amigos, mi familia, mis libros –y cuando hablo de mis libros, hablo de los leídos–. Vivo en la otra, en la de dudoso futuro, pero necesito urgentemente acogerme a la segunda: allí tengo cierta seguridad, algunas certezas, contadas esperanzas. En esa logia puedo ser feliz. Pero cuando me asomo a la primera –basta con echar un vistazo a la televisión– mantengo mis espantos y mis dudas e incluso llego a pensar que no hay motivo alguno para la esperanza, que caminamos deliberadamente hacia la ruina y, además, con orgullo. Hemos perdido algunas virtudes religiosas interesantes y lo digo como ateo fervoroso.

Otro de los temas que aparece en sus libros es el sexo y el amor constatando la pervivencia de lo efímero: «[...] la felicidad epidérmica, la única forma de felicidad que la vida nos otorga a los mortales [...] El instante y la eternidad están vinculados por la misma duración» ¿Es a esto a lo que se refería Juan Goytisolo cuando hablaba de que el texto es implacable y cierra todas las salidas, inquietándole por su radicalismo? Es cierto que el comentario lo hacía con respecto a *Proceso de demolición*, creo que inédita hasta ahora.

*Proceso de demolición* permanece inédita de momento, sí. Y es radical, hermética, lo más radical y hermético que escribí. Pero yo creo que Juan Goytisolo, con quien tengo una deuda que no podría pagar ni en dos vidas, creía que esa novela abría un camino irremediablemente abocado al solipsismo, sin posibilidad de diálogo con el lector. Fue un experimento sin continuidad, una vía de investigación y me gustaría que lo último mío que se publicase, aunque haya escrito cosas posteriores, sea esa novela. Esa novela contiene, sin dolor, la palabra más honrada, decente y hermosa que puedo escribir; la palabra «fin». Por cierto, una palabra que se ha desterrado de la narrativa.

En *Tela de araña* hay dos protagonistas, Ramón Álvaro Rábade Expósito, escritor ignorado y en paro y Guillermo Gal Cosío, un reconocido y torturado poeta que había muerto diez años atrás del comienzo de la historia y sin el cual Ramón no existiría porque, debido a la amistad que les unía, recibe el encargo de escribir su bio-

grafía. Ramón recuerda una carta que recibió desde Marrakech de Guillermo en la que dice: «La vida es siempre un proyecto inacabado, un trabajo inconcluso, como posiblemente todas las novelas sean novelas inconclusas». ¿Piensa que por eso algunos escritores pareciera que siempre escriben la misma novela?

Hay escritores que escriben, en ocasiones felizmente, siempre la misma novela. Posiblemente Kafka, Joyce, Proust. Hay otros, entre los que me cuento con una arrogancia imperdonable, que tratamos de investigar caminos nuevos –me refiero, claro, a caminos nuevos en nuestra literatura, no en eso que podríamos denominar literatura universal–. Pero eso son opiniones de lector. Chirbes escribió novelas diferentes que eran, sin profundizar en matices, la misma novela, salvo acaso esa pequeña obra maestra que es *Mimoum*. Pero acaso eso sea simplemente el sello Chirbes, como hay un sello Michon o un sello Perea. La frase que cita usted de *Tela de araña* es afortunada, un azar feliz, y hoy la suscribo. A veces ese azar nos suministra un párrafo afortunado. En cuanto a «el instante y la eternidad están vinculados por la misma duración» a la que usted se refirió antes, es un hallazgo sonoro que acaso sea imputable a la relectura que hacía de Borges. Aún no sé qué demonios significa. Pertenece a la novela *Nembrot*, que reeditará Trifolium en primavera de 2016. La versión de DVD Ediciones, de Sergio Gaspar, constaba de 300 páginas; ahora incorporé capítulos que ignoro por qué razón no incluí en aquella versión y generosamente Xan Arias apoyó la reaparición de una



novela que me llevó casi una década entre escritura y correcciones y que rondará las 500 páginas, lo cual es un exceso que solo la heroicidad que antes mencioné de algunos editores puede tutelar, en este caso Trifolium. Conveniría agradecer desde aquí la labor enorme que hizo DVD Ediciones entonces y que abrió las puertas a tantos autores hoy renombrados.

---

EL LIBRO QUE TENGO MÁS ANOTADO ES *LAS CONFESIONES*, DE SAN AGUSTÍN. EL OBISPO DE HIPONA ES EL BUKOWSKI DE LOS DOCTORES DE LA IGLESIA

---

El ambiente de *Examen final* es reconocible para el lector que haya leído otros libros suyos. Sin embargo, en éste hay una puerta abierta a la esperanza; no queda claro, pero el amor filial parece la salida. ¿Está de acuerdo? ¿Qué cambios se han producido o se están produciendo, si es que los hay?

No hay un cambio sustancial en mi concepción de la literatura o de la vida: yo habito permanentemente en la desesperanza, aunque la frase suene a verso de alguien. Con las salvedades de las que hablamos: humor, ironía, malas pulgas y esa sociedad secreta y fraternal que me vincula a la gente que quiero. Sin embargo, como bien dice, en el final de esa novela se abre una puerta –o un ventanuco o una gatera, vaya usted a saber– a la esperanza; el lector piensa, acaso con razón –porque quién soy yo para juzgar a mis personajes–, que el protagonista

tomará un avión hacia la ciudad en la que vive su hija –seamos benévolos, a pesar de mi natural pesimismo, en mayor medida aun: el avión no se estrellará, no será secuestrado, ni siquiera sufrirá un retraso o extraviarán las maletas del mindundi–, y llegará a casa de Lucía. Pero no vayamos más lejos; a lo mejor tampoco es feliz con su hija y sigue con su vida de perro y haciendo más infeliz a Lucía, porque las desgracias vistas de cerca se agigantan, lo que demuestra mi enorme capacidad para el optimismo, con permiso de Voltaire.

No solo de escritura se habla en sus libros. La lectura ocupa un lugar muy importante. ¿Qué libros no dejaría nunca «olvidados» en una habitación de hotel?

Mire, si hago una lista de libros, convierto la Amazonia en un paisaje lunar antes de que lo hagan los depredadores que la están esquilmando. Curiosamente, descubrí que el libro que tengo más anotado y subrayado es *Las confesiones*, de san Agustín; debe de ser porque el obispo de Hipona es el Bukowski de los doctores de la iglesia. No sé por qué lo tengo tan abrumadoramente anotado, ya que recuerdo haberlo releído un par de veces y, sin embargo, obras de Cortázar, Joyce, Cervantes, Juan Goytisolo, Fernando de Rojas, Kafka, Péric, la poesía de San Juan de la Cruz y algunas otras, las releí hasta en media docena de ocasiones y como escritor me marcaron más. Y no olvidemos el diccionario de la Academia y el María Moliner. María Moliner es la virgen de la religión literaria en español.









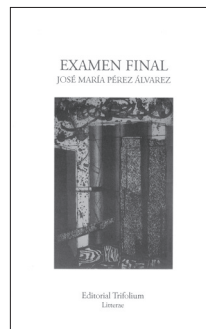
► Biblioteca George Peabody de Baltimore (EE.UU). Edmund G. Lind, 1878.

**José María Pérez Álvarez:**

*Examen final*

Ed. Trifolium, La Coruña, 2014

136 páginas, 18€



## Monólogo final

**Por** JUAN ÁNGEL JURISTO

El soliloquio es prueba de fuego para un escritor. Representa, en cierto modo, el triple salto mortal de la escritura, y ello se debe a que aquí el disfraz no se puede camuflar en ese tercer personaje del que hablaba Maurice Blanchot y, por tanto, el autor tiene que despojarse de ciertas florituras caracterológicas para presentarse desnudo, lo que, en cualquier caso, es condición terrible por lo que tiene de transparencia. Hay en la literatura soliloquios espléndidos, incluso geniales, todo ello bajo la condición de colocar en la lista obras como *La Recherche*, de Marcel Proust, que en cierto modo puede ser tomada como un soliloquio trascendido en una novela referente del siglo XX y con la creación de personajes novelescos de primer orden, como el

barón de Charlus, o pequeñas joyas como *Mi suicidio*, de Henri Roorda, un epitafio de cincuentas páginas donde este genuino gourmet de la vida se pegó, efectivamente, un tiro en 1925, después de escribir el libro donde se contienen frases como ésta: «Para que la vida prosiga es preciso que los hombres consientan todos los días, durante largas horas, en convertirse en verdaderas máquinas».

Proust, Roorda... En principio parecerían nombres tomados a bote pronto para ilustrar las célebres consecuencias a que nos puede llevar el soliloquio, pero en este caso el aunar los dos nombres tiene una motivación más consecuente, ya que se trata de corresponder a cierta atmósfera contenida en la última novela de José María

Pérez Álvarez, *Examen final*, un narrador gallego nacido en El Barco de Valdeorras (Orense, 1952), que escribe en castellano y que es autor de un buen ramillete de buenas novelas: Juan Goytisolo saludó en 2002 su *Nembrot*, desde la que ha terminado convirtiéndose en un escritor de culto, calificación difícil de ser explicada con claridad, pero que existe; Miguel Espinosa es ejemplo claro en la década de los setenta, como Ramiro Pinilla en los noventa y que en el caso de Pérez Álvarez se reduce a la incondicionalidad mostrada por un grupo entusiasta de lectores que se fascinan por la independencia de carácter y los logros literarios que esa irreductible condición de independencia conlleva, la de una desesperada lucidez ante las cosas de este mundo y su prosa. *Examen final*, en su título mismo, se ajusta como un guante a lo que el lector se va a encontrar en sus páginas, un soliloquio en segunda persona del singular donde un escritor alcohólico y cincuentón se ve ya suicidado, despatarrado encima de un coche rojo aparcado debajo de su casa: «Confíésalo: te obsesiona esa imagen. No te ves caer: sólo tu cuerpo estrellado contra el capó del coche. Tu cadáver encima de un coche de color rojo. En esas veintisiete palabras se resume tu existencia. No hay nada fuera de ellas. Veintisiete palabras bastan para definirte. Es posible que sobre alguna». Así comienza el libro. Lo que sigue es un soliloquio donde la digresión, errática en apariencia, oculta un efectivo ajuste de cuentas de un escritor parco en ventas, bebedor de buen whisky y mejor vino y que no le hace ascos a acosarnos con alguna que otra receta de rape a la sidra y cosas así, inclinaciones de buen degustador de la vida, como Roorda, y cuya afición culinaria es tan in-

tensa que le sucede lo que al Carbalho de Manuel Vázquez Montalbán: que la cocina trasciende la nula condición que somete a la vida misma, como si estuviera por encima de ella.

Juan Goytisolo reseñó *Ajuste de cuentas* y se refirió a Juan Carlos Onetti, a su peculiar lucidez sin concesión alguna al autoengaño, como autor asiduo a Pérez Álvarez, también Samuel Beckett, por todo aquello de que los finales felices son una mentira piadosa y la radicalidad de su planteamiento narrativo, pero a mí me gustaría destacar dos autores uruguayos, como Onetti, con los que el orensano mantiene ciertas correspondencias. Desde luego es un «raro», al modo de Felisberto Hernández, sobre todo por la manera de enfrentarse a la convención literaria de su época, pero también la especial relación con Mario Levrero, en el modo en que ambos utilizan la digresión y en el ajustado uso del lenguaje popular, medido hasta la aparente y engañosa sencillez de lo que parece fluir sin esfuerzo alguno. Los dos son autores proclives al soliloquio. Lo que sucede es que, en el caso de Pérez Álvarez, ese soliloquio tiende a la densidad conceptual, muy alejado de la expansión descriptiva de Levrero –diferencia importante–, pero también a la invención de una serie de personajes que pueblan la narración, como el escritor Juan Filloy, que titula siempre sus novelas con siete letras, que hacen de *Examen final* un engañoso soliloquio impregnado de maravillosos seres de ficción, incluida una cucaracha negra de nombre Marcela cuya importancia en el libro es inversamente proporcional al que suele tener en la sociedad. El peculiar enfoque del mundo del suicida ilumina con su rareza el mundo de nuevo, y así Marcela puede ser comparada en ciertos momentos



con la mujer del escritor sin que ésta sufra menoscabo alguno, y lo que es más sorprendente, tampoco la cucaracha.

La novela está escrita en segunda persona del singular, salvo alguna que otra parte que sirve al autor para dirimir teorías literarias. El magisterio está latente en estas páginas, al contrario que la gastronomía, pero a veces se manifiesta con especial lucidez: «Utilizar la segunda persona del singular en una ficción –se dice en un determinado momento del libro– resulta peligroso y distante. Si escribes “te acostaste con Diana” el asunto suena frío, a reproche, a vago apunte sociológico. Pero si lo hicieses en primera persona del singular –“me acosté con Diana”– sonaría distinto porque, como explicaría Aser Hernando, o su caniche Kavafis, “el amor y el sexo se conjugan mejor en primera persona, igual que el odio”. Así que empieza el capítulo siguiente eximiéndote del yugo de la segunda persona». Cosa que hace en las dos páginas siguientes para demostrarnos que continúa con la segunda persona el resto del libro. Es su medio. Al autor le encanta el juego, como a Georges Pérec, y la referencia al escritor del OULIPO no es baladí, pues Pérez Álvarez gusta de meter al lector en trampas y juegos varios y este libro, a pesar de su brevedad, está lleno de ellos. Así, hay un momento en que el escritor, que contempla su suicidio postergado, cataloga los libros de la mujer que ha abandonado y realiza un inventario de autores bastante prolijo a los que ha quitado la letra hache –Duamel, Saw, Macen, Ceever, Plat, Omero, Goete, Asek, Pyncon, Ofmanstal, Cautebriand, Monterland, Olan, Ammet– otorgando así un extraño modo de dinamitar la costumbre, y todo ello porque quiere restar a Esther, a la que considera amante de su

mujer, Erótida, la preciada letra. El mundo se queda sin hache mientras él queda exhausto, también sin hache. La fantasía suicida se ajusta a los mínimos detalles: «observas la maniobra del audi rojo que conduce una mujer y aparca debajo, justo debajo de ti. Cuando ella se aleje saltarás. Vas impecablemente vestido. Calzoncillos y calcetines de Adolfo Domínguez, (regalo de Erótida), camisa y pantalones de Zara y jersey de Springfield. ¡Estás hecho un pincel! Cuando te des el hostión, seguro que perderás los zapatos... parecerás un ángel caído», pero esta fantasía está unida a la metáfora de su condición de escritor. Ya dijimos que el título se ceñía como un guante a lo que en realidad es el libro: un ajuste de cuentas con la literatura y la vida, que para él son lo mismo. Ajuste de cuentas que no perdona a nadie, pero que, lejos de conformar personajes estereotipados, es de agradecer que Pérez Álvarez nos haya regalado en esta novela una serie de personajes reconocibles por todos, aunque no tengan nombre real porque ese reconocimiento trasciende la individualidad concreta para convertirse en loables y detestables seres de ficción, mucho más verosímiles. Creo que este apartado es de lo mejor del libro. Sobra decir que el crítico es un personaje maltratado hasta la sátira a través de la ironía. ¿Nos hacemos cargo de Tito Colmenar? ¿Somos capaces de identificarnos con él? ¿No da pena? Imposible. Tito Colmenar no es un crítico de carne y hueso; representa lo más banal del oficio, lo que tiene de venal respecto a la industria editorial y a ser parte del juego de la pomada literaria, y hay que reconocer que las frases que el escritor cita pertenecientes a reseñas de Tito Colmenar son, salvadas ciertas distancias, las que uno lee en muchos suplementos y

revistas de libros, consistentes en recitar-nos un lenguaje de corpus literario cuando lo que en realidad están ocultando es una buena dosis de jabón para mayor gloria del escritor de turno. Escritor de turno que en esta novela representa Salvador Ríos, uno de los muchos escritores que han medrado al unísono con una sociedad de clara tendencia socialdemócrata pero que, de nuevo, ocultaba otra realidad: la del dinero fácil y la concepción de una literatura donde lo que se valora es el éxito social y cierta rebuscada banalidad. Hay que decir que no todos son de ese porte. Ya nos referimos a Juan Filloy, autor tan cabal que cuando pregunta al protagonista si sigue escribiendo es porque en realidad le está preguntando si sigue escribiendo. Cosa que al escritor con visos de suicida le parece tan raro que lo reseña con especial fruición. ¿Nos falta alguien en tan selecta lista? No, porque aparece, y de qué modo, la agente literaria, y no mejor tratada que el crítico, lo que ya es decir. La agente, además, se inmiscuye en la vida del escritor, lo desprecia porque no vende, no está a la altura de Salvador Ríos –pongamos por caso– y eso es ya mucho decir. Toda esta ga-

lería de personajes debería formar parte del catálogo esperpéntico de la literatura española actual, no muy diferente de la de otras partes del mundo, pero el acierto de Pérez Álvarez consiste en haberlos hecho únicos como personajes, y eso sólo está al alcance de los que manejan el humor y la ironía con especial talento. Por el talante del libro, éste me ha recordado a uno genial que retrató nuestra época como pocos: *La conjura de los necios*, de John Kennedy Toole, y este escritor gourmet, alcohólico y proclive a ensoñar suicidios asemeja por momentos un Ignatius Reilly, también por lo que diferencia, que –volvamos a la gastronomía– es lo que distingue al rape de este libro de las toneladas de salchichas que ingiere Ignatius, fascinado por la medieval Roswitha. Son libros similares respecto al despliegue de la ironía; también por la fluidez de lo narrado. Pero ¿sucede el suicidio? Al final todo es literatura, aunque hay un viaje y un animal metafórico, como la cucaracha Marcela: Pérez Álvarez, como buen gallego, sabe del mejillón que muere pegado a su roca. No es un final feliz, pero sí el único posible.



**Juan Aparicio Belmonte:**

*Ante todo criminal*

Ed. Siruela, Madrid, 2015

236 páginas, 16.95€ (e-book 9€)

Ante todo criminal  
JUAN APARICIO BELMONTE

Nuevos Tiempos Siruela



## Lo vivido y lo imaginado

**Por** SANTOS SANZ VILLANUEVA

El posmodernismo –concepto que todos manejamos, aunque nadie haya sido capaz, que yo sepa, de darle un sentido preciso– describe un fenómeno verificable: antes se hacían grandes relatos que explicaban el mundo como un todo trabado; desde hace un tiempo, en cambio, los ha sustituido una mirada superficial, irónica, que renuncia a mostrar la realidad de ese modo articulado. Escepticismo e ironía han sido los dos recursos a los que han recurrido los escritores para dar una nueva imagen de la vida, más fragmentada, algo descoyuntada, casi caótica a veces, y siempre bajo el prisma de un humorismo guiñolesco. Si esa recreación novedosa de la realidad es más realista que la otra es asunto a discutir, pero no cabe

duda alguna de que los escritores que militan en la sensibilidad posmoderna piensan que sí, que el dislocamiento a que ha llegado el planeta no puede reproducirse con uno de esos grandes relatos antiguos, sino con fábulas fragmentarias y dislocadas. Porque, según sostiene con su habitual ironía el mayor representante entre nosotros de la sensibilidad posmoderna, Eduardo Mendoza, «la novela de sofá» ha muerto.

Esta línea de pensamiento ha arraigado también en algunos de nuestros penúltimos narradores, entre quienes destaca, por la convicción y firmeza con que la pone en práctica, el madrileño –aunque, copiando la expresión de Clarín, le nacieron en Londres– Juan Aparicio Belmonte.

Hace casi un decenio, en su tercera obra, *El disparatado círculo de los pájaros borrachos* (2006), razonaba, por boca de un personaje, que como «la realidad hoy en día es un disparate, toda novela realista tendrá que ser disparatada», y solo le veía a semejante transgresión el riesgo de que la gente rechazase los grandes desvaríos porque «bastante tiene ya con el disparate de la realidad». Tal hipotético repudio no ha amilanado a Aparicio: sobre esos principios ha construido media docena de novelas y ha tensado la cuerda hasta casi excluir al lector común –aquel que sigue prefiriendo un relato de los de siempre– para dirigirse a un destinatario encallecido. Esa fe llega a ser en *Ante todo criminal* un *tour de force*. La novela sugiere la imagen de un puzzle. Un buen control de la anécdota y la habilidad técnica de un virtuoso de la construcción permiten, a la larga, distinguir un argumento: las enrevesadas peripecias de un extravagante escritor. Pero este eje vertebral, cuyo reconocimiento requiere algún esfuerzo por parte del lector, tiene el aspecto de ser el pretexto para hilvanar un rosario de anécdotas sueltas, asuntos dispersos, situaciones disparatadas e incluso alguna que otra ocurrencia, felices por su calidad imaginativa, pero a veces sin mayor justificación. Podría hablarse de un auténtico popurrí, solo que eliminando del sustantivo connotaciones peyorativas porque responde a la encariñada voluntad del autor. El intencionado cajón de sastre contiene materiales muy diversos. El más importante, por ser el hilván de la difusa trama, es el que acerca la historia a una novela de personaje, claro que concebido también desde los parámetros de modernidad que le niegan los atributos tradicio-

nales de psicología y congruencia. El protagonista, y en parte narrador, es un novelista, Samuel, autor de una novela donde ha descrito un crimen real impune del que una comisaria de policía en excedencia pretende inculparle sometiéndole a vigilancia. Samuel, además, anda enredado en la redacción de una historia del Real Madrid que desmienta la vinculación franquista del equipo y reivindique su filiación izquierdista y republicana por encargo de un mafioso, quien, a su vez, le ha encomendado que dé lecciones de escritura a su hijo. En fin, y dejando algún cabo suelto, Samuel se va a separar de su mujer. Merece la pena anotar, para subrayar la originalidad inventiva de Aparicio, la magnífica ocurrencia con que aborda y le da la vuelta a esta situación común: el novelista contrata a un detective, pero no para que investigue a su esposa, sino a él mismo, por si su comportamiento hubiera dado pie a la respuesta de la mujer –insólito espionaje que da lugar, a su vez, a una delirante obsesión persecutoria en la que el personaje se ve asediado por decenas de detectives–. Los informes del investigador le permiten saber lo que de sobra conoce: una existencia anodina y soporífera, a pesar de sus peligrosas andanzas en un poblado suburbial donde logra la droga con la que trafica.

Juan Aparicio escribe desde una libérrima imaginación, con dosis de ingenio y una creatividad insólitas en nuestra tradición narrativa. Un humor jardielesco le permite rizar el rizo de la agudeza con el más absoluto desenfado. En el parto de la trama llega a auténticos extremos en la acumulación de sorpresas. La puntillosa comisara Sara es una borracha y su marido, el abogado Esteban, drogadicto. El

novelista Samuel trafica con droga y los agentes de la unidad a la que mandaba Sara trabajan para los narcos para quienes también trabaja él. El novelista tiene, por otra parte, un hermano gemelo, asimismo novelista, residente en Marruecos, al que reprochan los fallos literarios de Samuel y ambos ofrecen una curiosa encarnación del doble. Por si fuera poco, el abogado de Samuel es Esteban, el marido, como acabo de decir, de la policía empeñada en enchironarle. Esteban, además, se emplea en un bufete cuyo titular, un prestigioso abogado, ha ocultado su personalidad verdadera para ser el capo de una banda de narcos en la que es conocido como «el Vasco» gracias a una simple manipulación de los apellidos. En fin, en esta locura de vidas cruzadas hasta el hijo de un juez estrella de la Audiencia Nacional —el tribunal que nuestra justicia dedica al narco-tráfico y al terrorismo— es cliente fijo del drogadicto Samuel.

Uno acepta de buen grado este atentado a las leyes de la verosimilitud porque la sarta de casualidades funciona como metáfora de nuestro enloquecido mundo. Por eso *Ante todo criminal* tiene mucho de crónica contemporánea satírica y burlesca. El escepticismo del autor no llega a convertirla en novela social, pero sí deja huellas críticas considerables. Su mirada irreverente observa con intención desmitificadora las relaciones sociales, las apariencias, las creencias o el matrimonio. Satiriza, por ejemplo, el psicoanálisis como un invento de Woody Allen. Y se fija, sobre todo, en la literatura y en la consideración del escritor en general, a quien baja de la peana a la que tiende a encaramarse. Hace crítica literaria burlesca de Carver, o, mejor, del carverismo, en-

carnado en la flojera artística de una promoción de mujeres carverianas. O fustiga una forma narrativa de moda en los últimos tiempos, el microrrelato, con una llamativa definición: «encarnación literaria de la eyaculación precoz». No podemos olvidar, sin embargo, que todo flota en el líquido amniótico del humorismo. Esta presunta descalificación seguramente no es otra cosa que una broma privada: Juan Aparicio Belmonte es hijo de Juan Pedro Aparicio, fundador y apóstol de las formas narrativas hiperbreves, y, que yo sepa, no existe entre ambos ninguna querrela generacional.

En *Ante todo criminal* nos enfrentamos con una distorsión sistemática de la realidad. Se trasmite una imagen ridícula y disparatada del mundo en que vivimos. Pero no es un mero ejercicio lúdico ni tampoco una impugnación dadaísta de nuestra civilización: es un medio de interrogarse acerca de la realidad. Todo el juego narrativo, que en apariencia responde a un gracioso enredo, a un intrascendente vodevil lleno de malicias, de intrigas y equívocos, se carga de una segunda intención. En verdad, la novela habla de la posibilidad de conocer la realidad y del papel de la ficción, del relato, para conseguirlo. Detrás del embrollo argumental se encuentra la gran pregunta: qué es verdad y qué es mentira. Por eso la novela trata con significativa insistencia sobre la novela y sobre su capacidad para representar lo exterior, al punto de que contiene una verdadera teoría del género disuelta en numerosos apuntes sueltos. Samuel es un novelista autobiográfico que vive para convertir bastante ramanianamente en relato sus experiencias. Así, la verdadera realidad sería la de la

ficción. Gracias a ello, comprendemos la realidad por medio de su relato. O sea, el relato sería la auténtica realidad. Como explica Samuel: «los seres humanos comprendemos la realidad a través del relato que construimos de ella, un relato siempre incapaz de contenerla en toda su dimensión, pero suficiente para orientarnos en la vida si está hecho con el sentido común». Pero la realidad tampoco es autónoma y varias veces se repite que en ella influye el propio relato. Los relatos, leemos, intervienen en nuestra vida: «nos invitan a construir nuestro porvenir en una u otra dirección [...] afectan a la realidad»; los relatos de novelistas, abogados, jueces o gabinetes de prensa «influyen en la construcción del mundo, pero no des-

de una perspectiva ideológica, que también, claro, sino desde su pura incidencia mágica en la vida». Además constituyen un medio de elaborar la privacidad: la escritura de ficción es para Samuel «una puerta de acceso a un mundo personal en el que [se] sentía seguro por ser domeñable». Desembocamos, pues, en ese modular punto en que verdad y fabulación se entremezclan, en que la existencia se construye con la cervantina mezcla de lo vivido y lo imaginado. Por eso el disparate que leemos es bastante serio. Incluso podríamos definir *Ante todo criminal* como una novela filosófica y antropológica si tan pretenciosas etiquetas no incurrieran en la solemnidad que la escritura jovial de Juan Aparicio evita a toda costa.

**Eduardo Ruiz Sosa:**

*Anatomía de la memoria*

Ed. Candaya, Barcelona, 2014

576 páginas, 21€



## Rebeldes melancólicos

*Por* MARIO MARTÍN GIJÓN

Existe cierta melancolía por lo que nunca se ha vivido y cierta envidia hacia las vidas heroicas o que se imaginan como tales. El joven escritor Estiarte Salomón recibe el encargo oficial de escribir una biografía del anciano poeta Juan Pablo Orígenes, ya casi ciego y «hombre enredado en el delirio de su propia memoria». El proyecto inicial dejará paso a una absorbente indagación sobre Los Enfermos, enigmático movimiento estudiantil revolucionario de los años setenta del que Orígenes fue miembro destacado, y sobre la suerte que corrieron sus camaradas: el escritor ciego Isidro Levi, fundador de la corriente que reconocerá en Orígenes al zahorí de las palabras que necesitaban; Eliot Román, portador de la Biblioteca Ambulante de Libros

Izquierdistas, que entierra los textos fundamentales del grupo en lugares insospechados, pero irrefutables según su lógica personal; el flaco y altísimo Javier Zambrano; el mutilado Macedonio Bustos, que aspira a devenir un andrógino para fundirse imaginariamente con su amada perdida; el provocador Salvador Rubín; el presidiario Anistro Guzmán Zárate; el supuesto traidor Mariano Escápite. Personajes de fuerte individualidad, al contrario que los femeninos, que en comparación resultan –y ello es una de las escasas carencias de la novela– algo desdibujados. Aurora Duarte, la esposa de Orígenes; Norma Carrasco, la tía de Eliot Román y su único amor real; Amalia Pastor, la dependienta en la Botica Nacional que oculta a los estudiantes que

huyen de la policía y su hija Lida, que se entrega a algunos de ellos, o Teresa, la protectora esposa del ciego Levi, apenas existen sino desde la perspectiva de sus compañeros. Todos ellos, muchos años atrás, habían incendiado de una extraña inquietud la ciudad de Orabá, trasunto mítico de Culiacán, para luego disolverse en una turbia historia de sospechas y traiciones. Si, en principio, su interlocutor daba a todos por muertos, Salomón irá hallándolos uno por uno para que le ayuden a hilar la trama de aquella aventura, salvo en el caso de Pablo Lezama, nombre que obsede a Orígenes desde que supuestamente le dio muerte a quien no sabemos si fue hombre real o personificación de su pasado.

La novela homenajea a *The Anatomy of Melancholy* de Robert Burton (1621), libro que Juan Pablo recibe de Isidro Levi y en cuyos márgenes escribirá su historia. Siguiendo ese modelo, se divide en cinco partes: «I. Cuerpo», donde se esboza el misterio principal y las ramificaciones de Los Enfermos; «II. Cirugía», que comienza con la huida de Orígenes, su encuentro con Eliot Román y la búsqueda de los libros escondidos por éste, pródromo de lo que llaman el Ensayo de Resurrección; «III. Appendix», en la que a Salomón, al asistir a una reunión de los antiguos Enfermos, conectados a un suero suministrado por Macedonio, se le revela su historia como un apéndice que se ha querido extirpar, pero cuya carencia sólo puede paliarse mediante la escritura; «IV. Hígado, linfa, bilis, médula», la parte más amplia de la novela, profundiza en historias laterales, como la de la familia Pastor, con las peripecias del tío Liberato durante la Revolución y la Cristiada, y en las relaciones de Orígenes y Eliot Román con Aurora y la tía Norma, res-

pectivamente y, finalmente, la conclusión, titulada precisamente «V. Remembranza», en su sentido etimológico de «reunir los miembros» de una novela que había ido desmembrándose y cuya recomposición tiene una lógica no por extraña menos inevitable. La referencia anatómica es doblemente apropiada por el continuo abrazo de la fisicidad y lo espiritual que la hipnótica prosa de Ruiz Sosa –difícil combinación de fluidez y densidad– plasma en imágenes, como la del tiempo que a Eliot Román «se le hacía un bulto en el pecho, un llanto de humo, un enfisema de añoranza» o el esfuerzo de Orígenes por recordar en «un áspero torcimiento de la carne de la memoria». Igualmente abundan las fórmulas aforísticas de sabor sapiencial sobre la memoria, la pérdida o la historia, como cuando Isidro Levi sentencia que «hacer historia es escribir en el cuerpo de los otros» o cuando Orígenes distingue entre testimonio, que es «el libro que escriben los vivos contra la muerte» y testamento, «libro que escriben contra la vida los que están a punto de morir». No faltan otras de un carácter más lúdico, como al afirmar, también Orígenes, que «escribir es jugar con el tiempo de los otros». Pero, como el barroco libro de Burton, la novela de Ruiz Sosa desborda su apariencia de tratado anatómico y con su proliferación rizomática o cancerígena nos transmite una impresión de infinitud. Si Burton utilizó el seudónimo de «nuevo Demócrito», poniéndose bajo la advocación del filósofo que, según la leyenda, se provocó la ceguera con la intención de contemplar mejor las cosas, Orígenes, el principal de los múltiples narradores y a cuya voz, confirmando su apellido, siempre regresa la trama, vive tan ciego como Isidro Levi para el presente, pero se mueve como



pez abisal en las procelosas aguas del pasado, al que somete a una transformación creativa que tiene en jaque permanente a Estiarte Salomón, quien, como iremos sabiendo, también tiene una historia personal de pérdida trágica.

El mexicano Eduardo Ruiz Sosa (Culiacán, 1983) se había formado bajo el magisterio de Élmer Mendoza y del en España menos conocido César López Cuadras, ambos escritores, como él, de Sinaloa, que han sabido destilar de la oralidad sinaloense y el argot norteño un estilo lleno de frescura y naturalidad, compatible con una alta exigencia estética. Le distingue de ellos, sin embargo, una voluntad de ambición estructural y una distinta mitología, no la de los libérrimos y arrogantes Bernardino Casablanca o Cástulo Bojórquez de López Cuadras o el detective Edgar Mendieta de Élmer Mendoza, sino la de personajes atados a condenas personales y obsesiones inexpugnables, de innegables aires rulfianos. Un imaginario que ya se había esbozado en su colección de relatos *La voluntad de marcharse*, publicado en 2008 en la editorial mexicana Tierra Adentro, y donde los «monólogos interminables» de Gastón Tévez, en el relato que da título al libro, evoca los de Orígenes, como el conflicto de identidades de éste con Pablo Lezama se ve dibujado en la obsesión de Aquivaldo con el poeta Eliseo, en «El rojo sangre de la espina» y el trato heterodoxo de Gil Paz en «El oficio de los libros» hace pensar en el de Eliot Román

con su itinerante biblioteca política. Y es que el mundo ficcional de Ruiz Sosa tiene en su centro no la vida social que intentaban atrapar sus dos maestros, sino la literatura –lo que se advierte ya desde las citas, nada superfluas, que encabezan los capítulos, de Marcial y Pero Mexía a Paul Celan, Antonio Gamoneda o Roberto Juarroz– y el libro como centro. El libro, que no es sólo la «ortopedia de la memoria» destartalada de Orígenes, sino, como deja claro el fracaso del «Ensayo de Resurrección», el único lugar donde llevar a cabo la utopía, pues, como reconoce éste desalentado, «no cabe en el País todo esto, no hay sitio para la Enfermedad ni para los Enfermos. Sólo en el libro hay espacio para lo que en el País ya no tiene lugar». El libro, que consuela de la pérdida de las ilusiones de aquel tiempo donde se fundían el amor entre individuos y los ideales de transformación social, antes de la disolución de éstos y la fosilización de aquéllos. El «libro sin orillas» que hace que se abra el mundo «como un árbol una carnívora flor un inesperado río que se desbordea», libro imposible al que, con todo, logra acercarse esta novela, que exige un lector activo y perdidizo como el propio Salomón. En uno de los relatos de *La voluntad de marcharse* se afirmaba que «hay libros de los que hay que cuidarse y otros que son especies por descubrir». *Anatomía de la memoria*, por su ambición poco común en nuestras letras y su radical singularidad, pertenece a ambas categorías.

**Jacobo Siruela:**  
*Libros, secretos*  
Ed. Atalanta, Gerona, 2015  
268 páginas, 21€



## La aventura de la percepción

*Por* JUAN ARNAU

Berkeley afirmó que ser era percibir. Dentro de ese marco general de actividad, había cosas que percibían y otras que sólo eran percibidas. Para estas últimas, el irlandés imaginó un Dios contemplativo que les daba la vida –el ser– al percibir las. Dos siglos después, Whitehead dio un paso más allá: afirmó que todas las cosas percibían, desde el electrón hasta la berenjena, de modo que ya no hacía falta el Señor de la barba, observador omnipresente. El árbol nocturno no sólo percibía él mismo, sino que era percibido por las estrellas, la escarcha y la tierra húmeda y vibrante. El mineral que tocaba su raíz sabía del árbol y el árbol sabía del mineral. Las cosas se percibían unas a otras y, haciéndolo, se sostenían, se daban el ser.

Aunque probablemente Whitehead no lo sabía, este planteamiento era un eco de la vacuidad budista, cuyo concepto de *śūnyatā* poco tiene que ver con la nada o el estricto vacío, sino que hace referencia a la dependencia mutua de las cosas. El ser humano necesita del aire, la planta del sol, el depredador de la presa. Si a esta natural convivencia en las necesidades añadimos una escala de sensibilidades, el panorama se complica. Hay una imagen en *Libros, secretos* (Atalanta, 2015) que permite ver dicha complejidad. «Vemos a nuestro perro correr por el campo entre pájaros, mariposas y abejas, lo que percibimos como un solo mundo unitario es en realidad una armonizada interrelación de diferentes mundos perceptivos». Nuestro mundo moderno

ha propiciado una tendencia general a pensar que todos vemos lo mismo. Pero sabemos que el perro tiene un olfato un millón de veces más sensible que el nuestro, que el delfín –como un ciego con su bastón– se orienta mediante el eco de los ultrasonidos que él mismo produce, que los tiburones llevan en sus fauces electro-sensores que detectan fuentes de energía –seres vivos– a grandes distancias, que los elefantes se comunican con las hembras mediante ultrasonidos, que las serpientes ven el calor de sus presas mediante rayos infrarrojos y que las flores se nutren de los ultravioletas cuyo reflejo, invisible para nosotros, pueden ver los pájaros y las abejas. Así visto, el mundo es una creación colectiva de diversísimas percepciones y cada ser vivo añade su vivencia particular. Leibniz lo dijo con otras palabras: cada mónada refleja el universo entero desde una perspectiva particular. Sea como fuere, la cuestión estriba en saber si ese conjunto de texturas, imágenes, sonidos, olores y sabores –unas veces armónico, otras estridente– es la «sustancia» –*stuff*, como diría Shakespeare– de la que está hecho el mundo o hemos de añadir fuego a la metafísica y postular una materia mecánica y ciega que existe en sí misma al margen de la percepción. Curiosamente, la respuesta moderna a esta pregunta es análoga al *Deus ex machina* postulado por Berkeley, pero toma un sentido contrario al inmaterialismo.

Jacobo Siruela, autor de *El mundo bajo los párpados*, fundador y director de la editorial Siruela hasta 2003 y actualmente de Atalanta, compone un libro que orbita en torno a estas cuestiones y lo hace al hilo del comentario, entre curioso y divertido, de diversos textos más o menos extravagantes que ocultan un mismo propósito:

abrir caminos a la percepción con la esperanza de sintonizar con otras longitudes de onda, esas que conocemos en los pájaros y las abejas y otras por descubrir. Libros herméticos y silenciosos como el manuscrito Voynich, todavía sin descifrar, y el *Libro mudo* (1677), que ilustra en imágenes un proceso alquímico. Libros sonoros como el *Finnegans Wake*, un sueño verbal que no es ningún devaneo lírico, sino el esfuerzo de Joyce por poner sonido a un viaje onírico –sus 626 páginas corresponden al curso de una sola noche–: no hay aquí tramas establecidas ni gramáticas lineales, sino una *revolución* en el orden natural del discurso, además de una broma muy seria mediante la que el flujo verbal se apodera del lector y lo transporta como si se tratara de un viejo encantamiento (especialmente simpática es la traducción de Salvador Elizondo que se transcribe en la nota de la página 66 y que conviene leer en voz alta). Libros como *La arquitectura natural* que compendia las diferentes visiones míticas en torno al número y que pone sobre el tapete números que no son números, es decir, que corresponden a otro plano de la realidad en el que han perdido su carácter cuantitativo y han asumido uno cualitativo. Un libro de arquitectura que confirma una ley fundamental de los intervalos sonoros –eso que llamamos música–: que el tiempo carece de unidad y que no hay un «segundo» objetivo. Libros como *Thought-Forms*, firmado por Anne Besant y Charles W. Leadbeater, con el que Siruela baraja la hipótesis de la influencia de la teosofía en la formación de los estilos abstractos geométricos de Mondrian y Kandinsky: cuando la figura exterior empieza a estorbar y hay que buscar imágenes que *resuenen* interiormente. Libros de arte fotográfico, como el de

Masao Yamamoto, donde la belleza no retorna a nosotros mediante la trascendencia sino a través de la inmanencia. Libros míticos como el *Gilgameš*, cuya epopeya trufada de sueños sugiere que la textura humana no fue originalmente el barro, sino la imaginación (*mud* es curiosamente la raíz indoeuropea del griego *Muthos*). Libros todos ellos donde no se habla en conceptos, sino en mitos, como en la metáfora, esa estrategia cognitiva que consiste en ver una cosa en términos de otra. Mitos que imaginan y hacen imaginar, mitos reflexivos que nos hacen ver que las imágenes nos constituyen. Mitos todos ellos que ayudan a vivir, y no esos otros que erigen cárceles y soledades.

En su parte central el volumen alberga dos ensayos morales. Asumiendo esa ley inexorable según la cual cualquier movimiento del espíritu genera de un modo espontáneo su contrario, que lo acompañará como una sombra, la luminosidad de la percepción no estaría completa sin una crónica de su lado oscuro. Para adentrarse en esas tinieblas el autor se sirve de tres figuras: Valentine Penrose, Erzsébet Báthory y el arquetipo del vampiro. Valentine, desde su juventud un «chico truncado», pronto se rebeló contra esa jaula de convenciones y simulacros que fue su educación, una amalgama de rigor castrense y rancia beatería. Se une al movimiento surrealista, viaja al Himalaya, frecuenta las vastas soledades y la naturaleza virgen y se alista en la armada francesa, algo muy poco frecuente para una mujer de la época. Mientras, como poeta, va en busca de un lenguaje propio y verdadero. Como apunta Siruela, «su natural inclinación hacia la noche la llevó del erotismo sáfico al erotismo sádico» y «buscan-

do rosas raras en apartados jardines, halló la flor más tenebrosa». Esa flor no es otra que Erzsébet Báthory, una condesa eslovaca inventora de suplicios que desarrolló todo un catálogo de crueldades. ¿Qué buscaba Valentine en aquellas sombras? Quizá la no del todo infrecuente fascinación por el doble tenebroso de uno mismo, muy al hilo de esa estética moderna para la cual lo oscuro es luminoso y lo luminoso oscuro, práctica en la que insisten cientos de artistas. La belleza empezaba a andar extraviada y las «subjetividades hediondas» de aquella época probablemente no sean independientes del vacío interior que multiplica las insatisfacciones contemporáneas. Un magnetismo por los hondos misterios del mal que el *Zeitgeist* gnóstico desató en Europa en el siglo de los holocaustos —nazi, soviético, yugoeslavo— que las bombas atómicas y químicas terminarían por apuntalar. Europa volvía a encontrarse lastrada por la idea de que el mundo es en esencia abyecto y corrupto y que el creador de esta vida inmunda debió ser un demiurgo perverso, lo que no es sino una de tantas estrategias para escurrir el bulto en esa participación a recrear el mundo que es la vida de la imaginación y la percepción. Y ese torbellino primitivo sirve para presentar la tercera de las vidas ejemplares que ofrece el volumen, la del vampiro, ese ser cuya alma rehúsa abandonar el cuerpo y se alimenta de la sangre de los vivos para prolongar su incierta existencia. Un jugoso capítulo de sangre, erotismo y muerte en el que los vampiros sirven como fuente de inspiración a los escritores románticos en su búsqueda de la energía numinosa que irradia la noche, gracias al cual nos enteramos de que Voltaire sólo reconocía dos tipos de vampiros: los presta-

mistas y los jesuitas. Un capítulo que sirve para recontar la génesis del primer relato europeo de vampiros, consecuencia del encuentro que mantuvieron Lord Byron, Percy, Mary Shelley y el doctor Polidori a orillas del lago Lemán. Una reunión en la que se habló de los experimentos del doctor Darwin –padre de Charles–, de la naturaleza del principio vital y de cómo descubrirlo, y en el que los presentes fantasearon con el poder de infundir la vida y reanimar un cadáver, práctica, por cierto, legendaria de los ascetas de la India. Un encuentro del que saldría el «Prometeo moderno», Frankenstein, que ha sido profético en más de un sentido y sirve de imagen del ciudadano contemporáneo: «la del *muerto en vida* que proyecta hacia adelante su tortuosa angustia a la muerte, una

muerte cada vez más negada y ocultada socialmente, lo cual no hace sino volverla cada vez más temible e inquietante».

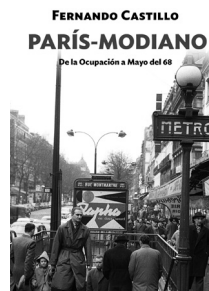
Los territorios laterales de este libro secreto, en fin, ilustran de un modo ejemplar el vaporoso fenómeno de la identidad, y proponen lo que ni el existencialismo ni la filosofía analítica se atrevieron a proponer: la fusión –o el abrazo– entre el observador y lo observado. Un libro que es un agreste jardín, con zonas salvajes y zonas cultivadas, todas ellas orientadas a dilucidar si lo que llamamos vigilia no es una de las formas del sueño. A fin de cuentas, de lo que se trata aquí es de la aventura de la percepción y de la posibilidad de potenciar nuestras facultades psíquicas. Una aventura que, volviendo a Berkeley, no es sino la aventura de vivir.

**Fernando Castillo:**

*París-Modiano: de la Ocupación a mayo del 68*

Ed. Fórcola, Madrid, 2015

488 páginas, 27.50€



## Ficción y realidad en Patrick Modiano

*Por* ANDREU NAVARRA ORDOÑO

He aquí un libro inclasificable, híbrido, como híbrida es la disciplina en la cual se inserta: la historia cultural o de las mentalidades. Una obra que en realidad es tres libros en uno: un trabajo de crítica literaria, crítica casi impresionista, o hasta puntillista; una guía de la obra completa de Patrick Modiano y, a la vez, un libro de historia. En este caso, historia de unas mentalidades la mar de peculiares, pues lo que se analiza en él es, básicamente, la sombra histórica de una larga serie de villanos, nazis por conveniencia, tecnócratas desorientados y, sobre todo, mafiosos colaboracionistas, esquivas y extrañas figuras femeninas a medio camino entre la prostituta y la condesa, y en general toda la pléyade de contrabandistas, impostores, represores, gángsters,

oportunistas, chanchullistas, estafadores, estraperlistas, diputados y proxenetas franceses que se beneficiaron de la Ocupación alemana. Se trata de la segunda incursión del autor en la época, puesto que Castillo ya había publicado, también en Fórcola, *Noche y niebla en el París ocupado* (2012).

Muchos son los pasajes de Castillo que intentan resumir toda la trayectoria o las claves de estilo de Modiano, en párrafos redondos y casi perfectos: «Como es habitual en la literatura de Modiano, a cada punto y a cada párrafo surge la nube que envuelve la realidad y la ficción y que da lugar a un escenario diferente, a una construcción literaria que responde sólo a las necesidades de la narración. Es lo que sucede con la vida del escritor –presentada por medio de



una autoficción lírica, proustiana a su manera, en la que lo que cuenta es la música de fondo», la que suena en los terribles salones y demás interiores del siniestro París ocupado que reelaboran tanto Modiano como Castillo. Salones en los que la tortura y el sexo se daban la mano con el champán y el fascismo. Escribe Castillo que en las obras de Modiano «hay una geografía esencial marcada por las emociones, el recuerdo y el temor al olvido, en la que está siempre al acecho ese olor a hojas muertas que aparece en casi todas sus novelas». Olor agrídulce, a podrido, que es el correlato de la descomposición de la Francia de los años cuarenta: entregada, dividida, cuarteada, cuya capital ha sido entregada a pandillas de delincuentes sádicos y ávidos de sangre.

No es que la literatura de Modiano sea frívola o, lo que es peor, frivolicé con temas graves; Castillo no nos engaña con esto. Lo que estudia Modiano es la frivolidad con la que asesinaban los hampones colaboracionistas, que incluso carecían de otra ideología que no fueran el dinero y el placer. Porque personajes como Henri Lafont torturaban, reprimían y asesinaban por placer y por dinero, pero no por las convicciones políticas que otros intelectuales y políticos franceses sí abrazaron. Pero el horror de fondo es el motor del inicio de la redacción: «hubo judíos que pudieron sobrevivir, mientras que otros estaban condenados casi desde el primer momento, un descubrimiento que atormentó a Patrick Modiano durante un tiempo»; y es que su propio padre, Albert Modiano, uno de sus personajes literarios más habituales, era uno de esos medio judíos implicados en la colaboración económica, lo cual permitió que salvara la piel. Por lo tanto, no perdamos de

vista que ni en Modiano ni en Castillo hay celebración, no hay épica, sino todo lo contrario, estudio de la mediocridad, asombro ante la facilidad con la que un ser humano puede entregar y desprenderse de toda clase de valores e identidades para sumirse en la noche moral más negra, la del crimen impune, la del sexo patológico y psicopático, mientras se avanza hacia la debacle del mundo *collabo* y su sumergimiento en las represalias posteriores a la Liberación.

Y ese azar insoportable que decidió la suerte de las víctimas, tampoco abandonó a los verdugos. Unas leyes indescifrables, cuando llegaron la Liberación y las represalias, decidieron también qué colaboracionistas terminaban fusilados en el castillo de Mountrouge, encarcelados o impunes. Estima Castillo que cuando un traficante o un asesino mafioso conseguía demostrar que su móvil era la codicia y no la ideología, salvaba la piel; cuando, por el contrario, era imposible huir o sacarse de encima el estigma del fascismo, el destino era inexorable, lo que no significa que no fuera merecido. Ni Modiano ni Castillo entran en estas valoraciones: se limitan a elaborar el friso de una época extraña, excesiva, llena a rebosar de crimen, miseria y desorientación.

En el estudio de personajes siniestros como el Dr. Petiot –el doctor Muerte, que tenía un crematorio privado en su exclusivo domicilio parisino al que iban a parar toda clase de fugitivos y resistentes– no hay ni un átomo de morbosidad, sino necesidad de aventar lo peor del ser humano, lo que implica una depuración de los relatos históricos sobre la Francia de la guerra y la postguerra. Donde no habitan ni el Mal absoluto ni el heroísmo, sólo permanece la perplejidad.

Lo explica muy bien Fernando Castillo: «es en este mundo en el que confluían vencedores y vencidos, en el que se establece una relación especial con el ocupante y en el que la ideología estaba ausente, donde encuentra Patrick Modiano el entorno más expresivo de la Ocupación, como si fuera el epítome que resumía la degradación moral que se había extendido por la sociedad francesa». Por esta razón, los alemanes no tienen prácticamente cabida en sus novelas. El nazi en sí mismo, o el militar, le interesan poco. Como tampoco interesan, literariamente hablando, los vencedores alineados con los aliados, así como tampoco los grandes relatos de hazañas y las columnas sobre los que descansó el nuevo nacionalismo francés. En cambio, investigar y reconstruir la trayectoria de falsos aristócratas, de millonarios de oscuro origen, de oportunistas y burladores como el español César González Ruano, extraídos de la realidad y recreados muchos de ellos por Modiano, es lo que pretende Castillo. Lo que estudia Modiano es el fascista de baja graduación, el hampón oportunista que lo traiciona todo, el francés que lo ha vendido todo, el judío que carece de moral, el derechista o excomunista francés que acepta el régimen de Vichy por tecnocratismo, por vanguardismo o por mero sadismo, así como la pléyade de colaboracionistas variados cuyos subgrupos cataloga Castillo con gran exactitud. En la peligrosa París de 1941-44 estaban, por una parte, los *collabos* fascistas –Doriot, Drieu La Rochelle, Céline, Combelle o Brasillach– que apoyaban sin ambages el Nuevo Orden europeo que se suponía que tenía que durar mil años; por otra, los llamados vichystas, es decir, los herederos del conservadurismo autoritario heredado de la III República,

subdivididos entre militaristas, tecnócratas y funcionarios de bajo rango que fueron aproximándose a la resistencia según avanzaban los vientos de cambio – caso de un jovencísimo François Mitterrand–, mientras que en la oposición encontraríamos a Mauriac, Aragon, Simenon, Valéry o Sartre.

Pero no son estos los personajes modianos. Quienes más interesan al novelista –y a Castillo– son los que terminaron en las filas del colaboracionismo por vivir desorientados, por supervivencia, porque eran jóvenes y no especialmente listos, los que, sencillamente, no tenían una idea muy detallada de dónde se metían. Interesan los pícaros, los arribistas, los descarriados, los morfinómanos, los débiles. Coristas desorientadas, traficantes de poca monta, vivos de todo tipo, darwinistas de suburbio, desgraciados que convivían junto a millonarios surgidos de la nada. Chatarreros, estraperlistas de tres al cuarto, chóferes implicados, conversos imprudentes, toda clase de incautos y desprevenidos. Los *collabos* de baja graduación, actores fracasados, artistas de bajos vuelos, sádicos y extravagantes algunos, inmorales todos, por supuesto enterrados por la gran Historia y los registros convenientes. Los medios, los grises, los equívocos y los desdichados, los zoquetes, los que habitan en la penumbra, el precipicio o la niebla. Los fuertes, los de una sola pieza, los importantes, no interesan a Modiano.

Hasta los años 70, el gaullismo construyó una historia nacional dorada en la que los franceses únicamente ejercían el papel de héroes o de mártires. Castillo menciona varias veces de qué forma las primeras novelas de Modiano levantaron la liebre sobre una serie de temas incómodos para la narrativa oficial de la Francia

de postguerra. Entre el verdugo alemán y la víctima, existió una galaxia estrictamente francesa de asesinos y aprovechados, que medraron bajo la sombra y el patrocinio del Abwehr, las SS y la Gestapo. Estos temas indeseados, incómodos, no eran otros que la guerra civil intrafrancesa que hubiera podido estallar tras unos duros años treinta llenos de divisiones cada vez más polarizadas, la colaboración activa de una parte importante de la cúpula intelectual y política francesa, la formación de grupos represores dirigidos y formados únicamente de franceses, o la escasa presencia u operatividad inicial de la resistencia.

*París-Modiano* tiene algo de vertiginoso, de febril, de mantra y de juego endiabrado de espejos. Castillo entiende que Modiano es juguetón, y se suma a la fiesta de las penumbras y los prestidigitadores, con una escritura que no deja lugar al reposo o la digresión. Así como el autor estudiado se

abandona a la realidad literaria y se entrega íntegramente, Castillo tampoco sabe resistirse a participar de su propia orgía cultural, y resulta obvio que ha querido escribir un libro rápido y estilizado, un libro literario, además de un ensayo riguroso. Historia y placer festivo por la escritura se dan la mano en esta obra con voluntad totalizadora. Auténtica fiebre borgiana es lo que muestra Castillo por la literatura, por los tipos raros, sin rostro o con muchos nombres, la historia, el cine y la música. No solo ha intentado reconstruir los ambientes que reconstruyó Modiano y las vidas novelescas que reformuló y recreó, sino los que estimularon a Modiano a penetrar en los callejones de la historia francesa, de los que extrae su equívoco material literario. Castillo ha disfrutado escribiendo este libro. El lector lo nota, disfrutando a su vez de esta crónica imprescindible de un tiempo terrible y de una trayectoria narrativa fundamental.

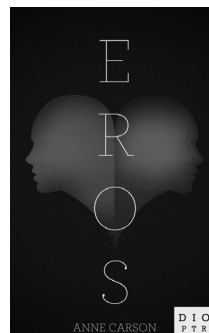
**Anne Carson:**

*Eros. Poética del deseo*

(Trad. de Inmaculada C. Pérez Parra)

Ed. Dioptrías, Madrid, 2015

238 páginas, 20€



## Eros y escritura

**Por** BEATRIZ GARCÍA RÍOS

En la cosmología india, el mundo surge del deseo, y es comprensible que esa misma fuerza sea la que alimenta a Eros. Se diría que no es el apetito, relativo al hambre, aunque quizás algunos estudiosos podrían afirmar que el deseo es una forma más compleja de esta apetencia. A diferencia del apetito, el deseo genera formas, las inventa, es señor/a de las mil cosas que constituyen a la sociedad y a los individuos. La poeta y ensayista canadiense Anne Carson (1950) dedicó hace ya muchos años –en 1986– un bello ensayo a las características del deseo amoroso en el mundo griego: *Eros. Poética del deseo*, una obra que fue recibida con gran generosidad por los entendidos y que, sin duda, es valiosa tanto por su rigor filológico como por su sensibi-

lidad y perspectiva ensayísticas. Es un trabajo que deviene de sus estudios universitarios, algo que denota el cuidado metódico de las fuentes y la organización del material; y es un texto bello, de esos que suelen escribir quienes trasiegan con la poesía: una atención al lenguaje que trasciende la semántica y que es capaz de extraer significados de las múltiples presencias de las formas; una percepción agudizada del lenguaje y sus asociaciones.

Hay algo que se nos escapa, que parece huir al acercarnos, cuando tratamos de comprenderlo o atraparlo. San Agustín dijo esto del tiempo, y afirmó que, sin embargo, cuando no se preguntaba a sí mismo qué era, sentía saber su naturaleza. Intentar atraparlo en conceptos era asistir

a todo lo que se aleja. Anne Carson inicia el rastreo de su tema con Safo, que al parecer fue quien llamó por primera vez, en nuestra tradición occidental, a Eros «dulce y amargo». Desde entonces, Eros ha sido visto como uno y duplo. «Eros que desata los miembros me hace estremecer, esa pequeña bestia dulce y amarga, contra la que no hay quien se defienda» (Safo: Fragmento 130). Carson nos explica que esa paradoja precede al erotismo, y es señalada ya por Homero en relación a la bella Helena y a los deseos de Paris. Esta fuerza forjada de placer y dolor, con matices que a veces se tornan categorías, como veremos enseguida siguiendo el recorrido de Carson, está en Anacreonte, en Sófocles, en Arquíloco y en Calímaco. La poeta y estudiosa canadiense nos adelanta, con acento filológico, lo que significa: asistido por el deseo, Eros es un verbo. «El deseo mueve».

Sófocles habla de la experiencia de Eros como un trozo de hielo derritiéndose en las manos cálidas. Un hallazgo que no dejará en su propio tiempo de alcanzar otras metáforas regidas por una tensión contradictoria: «dulce fuego». «Son dobles mis deseos», había afirmado ya Safo de Lesbos. Y Anacreonte: «De nuevo amo y no amo, / estoy loco y no estoy loco». Carson no duda en poner ejemplos de esta tensión en el mundo moderno, como son Petrarca, cuyo fuego que hiela alimentó –aunque Carson no lo menciona– la poesía renacentista y barroca española, o Simone Weil, que compara el deseo amoroso con el hambre y la saciedad. Quien ama desea lo que no tiene, según el análisis de la palabra griega *eros*: necesidad, carencia, deseo por lo que falta. Es cierto, pero ¿cómo no ver en esa carencia, en el reconocimiento de la misma, una manera de la presencia, en quien desea, de

lo deseado? Ese es un tema, ciertamente, posterior, una meditación que nos lleva a la modernidad, pero que está ya insinuado en la insistencia en el hueco mismo del deseo, por eso Aristófanes –también el humor revela– dice de los amantes que «de la misma manera que se rebana un lenguado, cada uno busca perpetuamente la mitad de sí mismo». Los estoicos, por otro lado y un poco más tarde que estos fundadores testimoniales de la experiencia y la meditación de y sobre Eros, señalarían la importancia para la felicidad de amar lo que tenemos, motivo, quizás, por el que Calímaco ya había señalado que Eros era un cazador que «persigue lo que huye y no se cuida de lo que está a su alcance».

Carson señala con agudeza una lógica de los límites que invoca a otro invitado: la identidad. «Cuando te deseo, parte de mí desaparece: su ausencia es mi carencia», y remata: «El amor no sucede sin que se pierda la esencia del yo». Aunque percibimos sin duda el amor en el sentido romántico en todo esto, en el mundo griego suele darse, sin dejar de ser una pasión asistida por Eros, una *paideia*, una atracción por los jóvenes, encarnadores de la belleza y del momento propicio: una educación. Pero no podemos ver, a pesar del platonismo reinante entonces, que fuera sólo esto, porque se trata, sí, de una pasión tan fuerte que rebasa los límites no sólo del yo, sino de una época, y de hecho podemos poner el ejemplo fundador de Dafnis y Cloe, esos jóvenes que al descubrir los poderes de Eros, lo inventan para nosotros. Así pues, «el deseo cambia al amante», a lo que podríamos añadir o matizar: el deseo amoroso cambia a la persona en amante, e introduce una conciencia de los límites del yo. Como diría Bruno Snell, citado por Carson,

suscita la inquietud por las causas de la verdadera personalidad. La resistencia al deseo lo hace reflexivo: se vuelve sobre sí mismo y observa, por un instante, el dulce amargor de ser no lo que no es.

Hay algo de enorme atractivo en este libro de Anne Carson, y es la meditación del deseo amoroso junto al hecho mismo de la escritura, esa fijación y alteración de lo oral. Al parecer, fue Arquíloco el primer poeta lírico que escribió en vez de componer sus versos mentalmente y decirlos al aire. Recordemos que el alfabeto griego fue creado a partir del sistema sílabico de los fenicios, allá por el siglo VIII antes de nuestra era. A partir de entonces, ya no sólo se oye recitar, sino que se lee –sin duda, en voz alta, porque leer sin sonido es algo que viene después de un adiestramiento que exigió su tiempo–. Escribir es poner símbolos en vez de sonidos. El amor, como en la escritura –parafrasea Carson– es el acto de «dirigirse uno mismo hacia lo que no está». Desde un punto de vista más técnico, la escritura griega introduce por primera vez en la historia la consonante aislada, una abstracción vinculada a los comienzos y finales de cada sonido, en lo que Carson ve correspondencia con Eros, ya que éste está atraído por los límites. Todas las explicaciones de la poeta en este sentido son de una belleza extraordinaria, y me doy el placer de citarlas con alguna extensión: «El alfabeto griego revolucionó esta función imitativa mediante la introducción de la consonante, que es un elemento teórico, una abstracción. La consonante funciona por un acto de la imaginación en la mente del usuario. Estoy escribiendo este libro porque ese acto me asombra. Es un acto en el que la mente intenta al-

canzar otra cosa partiendo de lo que está presente y es real».

Entre lo real y lo posible se da el juego de Eros, y está mediado por la imaginación. Pero es un juego que quema, como hemos visto siguiendo a Carson, porque los que aman lo hacen en el presente indicativo del deseo, aunque quieren un *luego*, o no, según se ame o se desee solamente, así sea con pasión. Ese fue el tema de Lisias: *ahora/luego*, poniéndose a salvo fuera del ahora, desvinculándose emocionalmente. Le pedimos al deseo su perpetuidad, que no pase: exalta el presente de indicativo, un instante que no se desmienta; un hielo que no se derrita entre las manos, como –extrapola Carson siguiendo a Sócrates– «el lector quiere que el conocimiento sea conocimiento y que aun así permanezca fijo en una página escrita». La respuesta de Sócrates a la negación del ahora de Lisias es tajante: no se puede suprimir el ahora y, si lo hiciéramos, cometeríamos un atentado contra el fulcro central del deseo. Propone, pues, asimilar el ahora como un tiempo que se prolonga. Sócrates parece mucho menos platónico que Platón y, por otro lado, nos dice en el *Fedro*, por escritura de su discípulo, que «los bienes más grandes nos vienen por la locura, que sin duda nos es concedida por un don divino». Para Carson, el inicio de los poderes de Eros (¿el enamoramiento?) es en Sócrates «una saeta hundida en el tiempo emergiendo sobre la atemporalidad, donde flotan los dioses, regocijándose en la realidad». Para Lisias, el *ahora* erótico es el comienzo de un final, mientras que el *luego* es inalterable. Pero Sócrates, en palabras de Carson, le responde que en el interior del deseo de Eros hay un movimiento en «el que el alma se da comienzo a sí misma,



parece abrirse a un punto ciego. Dentro del punto ciego, el *luego* desaparece.». Tanto en el conocimiento como en el amor (¿están muy disociados?) se da una fijación y una huida, una presencia y una ausencia: Sócrates estaba enamorado del saber al saber en el mismo sentido que el enamorado lo está de la seducción, de lo que lo lleva a la diferencia entre lo real y lo imaginado por el deseo, entre lo conocido y lo desco-

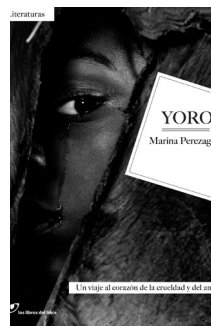
nocido. Percibir algo más que los hechos – dice Carson– es un riesgo. Sócrates «consideró que el riesgo valía la pena, porque estaba enamorado de la seducción misma. ¿Y quién no lo está?». Esta pregunta final no cierra su libro, sino que lo vuelve a abrir al lector, porque su lectura vale la pena: una lectura que suscita en nosotros la pregunta por el otro que, del *ahora* al *luego*, nos inquieta.

**Marina Perezagua:**

*Yoro*

Ed. Los libros del lince, Barcelona, 2015

320 páginas, 19.90€



## Luz de sombra

**Por** JULIO SERRANO

Tras sus dos libros de cuentos, *Criaturas abisales* (2011) y *Leche* (2013), en los que conocimos a una escritora con una singularidad poco frecuente, una narradora con un mundo propio, hondo, intuitivo y denso, Marina Perezagua (Sevilla, 1978) se adentra en su primera novela, *Yoro*, que amplía uno de los cuentos contenidos en *Leche*, «Little boy», nombre con el que se bautizó a la bomba atómica lanzada sobre Hiroshima el 6 de agosto de 1945. Tanto el cuento como la novela son la historia de H, nombre elegido por y para la protagonista por ser una letra muda en castellano, sin voz, acallada. H, nexos común, antes del sonido, de las palabras hombre y hembra: en esa h que ambas palabras comparten en su inicio, el sexo aún no está definido, como

tampoco lo está el del personaje de la novela, un ser intersexual hasta que la herida de la explosión le despoja de su centro posibilitándole, paradójicamente, elegir posteriormente su identidad sexual tras una reconstrucción quirúrgica. H, también, de Hiroshima; H, escalera de un solo escalón para subir y descender.

«Los que llevamos la bomba dentro» es la categoría en la que agrupa H a aquellos que, como ella, sobrevivieron a la detonación de la bomba atómica, hermanando así a los que sufrieron la invasión de las enfermedades posteriores, el despertar continuo de secuelas de un veneno que hizo presencia en sus cuerpos. Aunque, en último sentido, la bomba la llevamos todos dentro, la vida está determinada por un tiempo que

cesa en un momento u otro. La novela lleva también la bomba dentro, late una tensión a punto de estallar en la que el lector puede sentirse amenazado. En su prólogo, Perezagua advierte: «Si no le gusta lo que encuentra, puede romper el espejo o quemar lo que ha leído, pero no logrará librarse de la infección con que el intestino corrupto contamina ríos, mares, úteros, campos». Esa infección corroe al lector, es cierto, pues la descripción del infierno que el hombre es capaz de perpetrar nos hierre; la posibilidad del mal en uno y en los otros es una verdad que hace al ser humano avergonzarse de sí mismo como especie. Y sí, es una novela de la que uno ha de defenderse, porque recorre el laberinto insondable del mal que nos define, esa dualidad afirmativa y destructiva de la que somos capaces y, también, porque subyace una hostilidad hacia el lector –hombre– con el que a veces interactúa sabiéndole demasiado humano, culpable quizá. No lo percibe como una posible víctima de otros infiernos, sino como alguien de fría inteligencia al que reta en un juego de pistas y adivinanzas: «¿Es usted lo suficientemente inteligente para leer lo que le estoy diciendo entre líneas?». Un lector que –presupone– juzga a su personaje, aunque le advierte que «su ley no es nada en el tiempo», pero con el que alberga una esperanza: que ese lector le lleve a otro, y este a otro, hasta encontrar o ser encontrada por ese lector imaginario para el que va dirigida esta novela, aquel capaz de sentir una profunda empatía y piedad hacia una vida marcada por el sello del Horror, palabra que con esa H inicial teje junto a las otras la trama de la obra.

¿Qué estoy diciendo entre líneas? Nos pregunta retadora, esperanzada. Una pro-

funda conciencia de su singularidad determina una búsqueda intensa de un lector semejante: *mon semblable, mon frère*. Marina Perezagua, como una Sherezade oscura, hila un paseo por diversos infiernos –la novela contiene narraciones y pequeños cuentos que no desvían del hilo conductor (muy marcado, dosificado en su ritmo como las gotas de un veneno imperceptible)–, pero que alimentan de voces sus páginas. Sus relatos parecen desafiar a la muerte, aplazarla de sí, filtrando su luz –personal, distinta– en esas historias de destrucción, de seres enmudecidos a los que quiere restablecer la comunicación. Su empatía con el que sufre toma cuerpo narrativo: dar voz. La narración visibiliza lo que tiende a ser ocultado, pero es una luz aún sombría. Esta novela puede ser incluso sanadora, sí, pero en situaciones de gran abatimiento. Quizá en esa sombra del desaliento se halle ese lector/a para el/la que la novela está dirigida en última instancia.

En la mitología hindú existe la figura de «la inaccesible» o «la invencible», la diosa Durga de la guerra y la destrucción cuya fortaleza hace que sea precisamente la que pueda sanar en situaciones de profunda desolación. Hermosa y fuerte, de negros cabellos sueltos sobre los hombros, es la madre guerrera que, pertrechada de arcos y flechas, muestra su fuerza destructiva por amor y compasión. Este libro, y los cuentos anteriores, tienen la marca o la latencia del crimen, de la venganza, pero para hacer justicia, para restablecer, quizá, el equilibrio roto entre verdugo y víctima, ambas palabras unidas por el mismo vértice. La misma autora parece desprender una fuerza insólita. Su pasión por la escritura va de la mano de su pasión por el mar, como su nombre y apellido nos anti-

cipa. Aficionada a la apnea, esa modalidad de inmersión en la que se desciende en el mar a pulmón, recientemente ha cruzado el estrecho de Gibraltar a nado, llegando a África con la determinación de su propio aguante físico, desafiando la inclemencia de las corrientes y peligros derivados de la dureza del nado en aguas abiertas. Tienta por tanto ver algo de Durga en la literatura de esta autora, cuyo personaje principal está motivado en su acción por el amor y la compasión, pero en una intensidad tan alta como determinación y fuerza tiene para destruir –destrucción entendida como en el caso de la diosa hindú: destrucción de la pereza, de la ignorancia, de la cobardía, de la enfermedad, del miedo, de la crueldad–. Al comienzo de la novela H ya nos anticipa su crimen –del que, podríamos decir, se enorgullece– consciente de que late en ella el mal que sabe necesario para proteger lo que debe ser amparado.

Pese a la complejidad emocional, simbólica, narrativa, que desprende esta escritora, hay algo sencillo que subyace y da belleza al libro: la compasión filtrándose en cada uno de los horrores que describe. El hermanamiento con el silencioso sufrimiento del que, abrasado por el sol y la enfermedad, trabaja sin descanso al fondo de una mina de oro o de coltán en Namibia, o con la mujer violada y utilizada como instrumento de guerra en el Congo, o con el chimpancé hembra obligado a la violación sistemática en prostíbulos de Indonesia para solaz de individuos sin alma. La novela se abisma en esa crueldad a la que no queremos mirar porque nos repugna y es quizá ese rescate lo que pretende su escritura. Mirar a aquel que ha sido devastado por la crueldad, no bajar la vista, no mostrar desagrado si huele mal, no huir si sus

secuelas nos asustan, si la marca de la tragedia en su cuerpo nos provoca rechazo. Compadecer al integrar lo que nos provoca espanto, pero que el espanto se dirija en la dirección adecuada, no hacia el cercenado de su belleza o cordura o integridad, el blanco de la diana, sino hacia el perpetrador de la herida.

La novela impele a la fuerza, a negar la pusilanimidad o incluso la complicidad del que, al mirar para otro lado, contribuye a la negación de lo que debería ser afirmado. Alguien tiene que hacerlo, H, alguien acostumbrado a llevar el peso de la bomba, de la estigmatización social y de la lucha contra las secuelas –también mentales– de su humillación. La fortaleza nacida de la debilidad puede ser insondable.

La novela aborda también la complejidad de la mente que se detiene en su cordura, que se descuelga del «corrupto engranaje social» en lo que en su caso es una reparadora locura porque permite un paréntesis, lejos de la ambición, de la corrupción, de ciertas trampas de lo civilizado. La mente de H se destruye y se regenera a sí misma en un camino lleno de tropiezos. Como la relación entre los opuestos en la mitología hindú, en esta novela es indisoluble la complementariedad de lo masculino y lo femenino, la enfermedad y la sanación, la locura y la cordura, la víctima y el verdugo, el erotismo y la muerte, la furia y el amor, extremos que se alimentan uno de otro en distinta gradación en un baile oscilante que nos vincula a esa danza cósmica de Shiva enlazando creación y destrucción, alumbramiento y crimen.

La novela, ancestral por un lado, es también social y concreta. Está repleta de denuncias precisas, como la dirigida a la misión de paz de las Naciones Unidas

para la Estabilización en la República Democrática del Congo, a cuyos enviados define como «*voyeurs* de la muerte, en el mejor de los casos y, en el peor, hacedores de perversión» y los acusa de haber sido ellos mismos los que han financiado conflictos internos al estar amparados en una perversa resolución de las Naciones Unidas que les permite controlar las rutas de oro y de coltán. O la situación de la mujer en el Congo, incorporando algún testimonio desolado que nos hiela la lectura. Por eso la novela hiere en varios niveles, porque no somos tan distintos del asesino, del violador o del que perpetra guerras. Hay un tronco común –mínimo tal vez– que al reconocerlo repugna; somos en mayor o menor medida copartícipes de la injusticia, esa red invisible que subyace bajo el entramado social. Bajo la telefonía móvil y la tecnología punta, en otro lugar, hay miles de muertos vinculados a las guerras del coltán –mineral que se utiliza para fabricar componentes claves de los móviles, smartphones y dispositivos electrónicos portátiles– y a la terrible explotación de la actividad minera que sufre la República Democrática del Congo. La relación causa efecto es compleja y perversa, no nos señala como culpables directos, pero hay un vínculo al otro lado del teléfono de una voz muda que no oímos. La novela nos habla de esas redes de causas y efectos que nos llevan de Hiroshima a Indonesia o al corazón de África, en un camino difícil, lleno de víctimas anónimas que reflejan algu-

nas de las atrocidades de nuestro mundo. Herida, con el mismo inicio inaudible.

*Yoro*, una novela empapada de una particular poética o mitología que construye imágenes que parecen haber estado ahí siempre. Su lenguaje es frío y lírico a un tiempo, moderno y ancestral, instruido y cavernario, habla de ciencia, de operaciones quirúrgicas, de física, de una pluralidad de temas, pero con un lenguaje que hunde sus raíces en lo primitivo: el erotismo, la muerte, la vida, la sangre, la herida, la lengua. *Yoro* es un testimonio húmedo, mojado de llanto, imbuido de un erotismo difícil. Es un fértil delta que da voz a la búsqueda incansable de H, que es en última instancia *Yoro*, el personaje que da título al libro, su hija, real o imaginaria, que lo valore cada lector. El feroz instinto de maternidad de H, acrecentado por su ambigüedad sexual y por el ensañamiento de la bomba sobre su sexo, determina una ardua insistencia en esa dificultad que entronca con su elemento más compasivo y amoroso, con su maternidad, con su profunda humanidad. Narrativamente la novela está concebida como un embarazo cuyos nueve meses corresponden a los distintos capítulos, un embarazo que dura una vida, pues los nueve meses se dilatan desde 1942 hasta el alumbramiento en 2014. *Yoro* –novela preñada– es el resultado de una elección: ser aquello para lo que la vida no le ha puesto sino negación y obstáculo. Ser madre, proteger y afirmar la vida, alumbrar allí donde no llega la luz, dar voz a lo que estaba mudo.

**RDL**  
Segunda época  
Núm.  
182

REVISTA DE  
**libros**

Enero - febrero 2016

Islam y política  
Racismos  
La desigualdad entre las mujeres  
Naomi Klein sobre el cambio climático  
La sexualidad de los antiguos  
Historia política de Santiago Carrillo  
Genes y raza  
Biología de la religiosidad  
El oscuro destino de las costas españolas  
Cuánto cuesta el cambio climático  
¿Podemos vivir sin Dios?  
Van der Weyden en su tiempo  
Javier Cercas: España  
y las identidades postizas  
También el copista crea  
Zweig y el elogio de la amistad  
Las dos vidas de Perucho  
Las verdades de Tsvietáieva  
Las magias de Bolaño  
El nuevo diccionario de la Academia

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

**Suscripciones: [rdl@triacastela.com](mailto:rdl@triacastela.com)**

**915 441 266**

**[www.triacastela.com](http://www.triacastela.com) | [www.revistadelibros.com](http://www.revistadelibros.com)**



# cuadernos hispanoamericanos



# LLAMAN A LA PUERTA

*Europa ante la inmigración: solidaridad y miedo*

CON UNA SELECCIÓN DE ARTÍCULOS DE

R. PUIG DE LA BELLACASA \* JOAQUÍN TÁMARA \* RAFFAELE SIMONE \* DANIEL VERDÚ  
FÉLIX OVEJERO LUCAS \* JAVIER TAJADURA \* MANUEL ATIENZA \* FRANCIS KORN  
FEDERICO AZNAR \* ÁLVARO GARCÍA ORMAECHEA \* ANTONIO ROVIRA \* MANUEL NEILA

FUNDADA POR JAVIER PRADERA / DIRECTOR: FERNANDO SAVATER

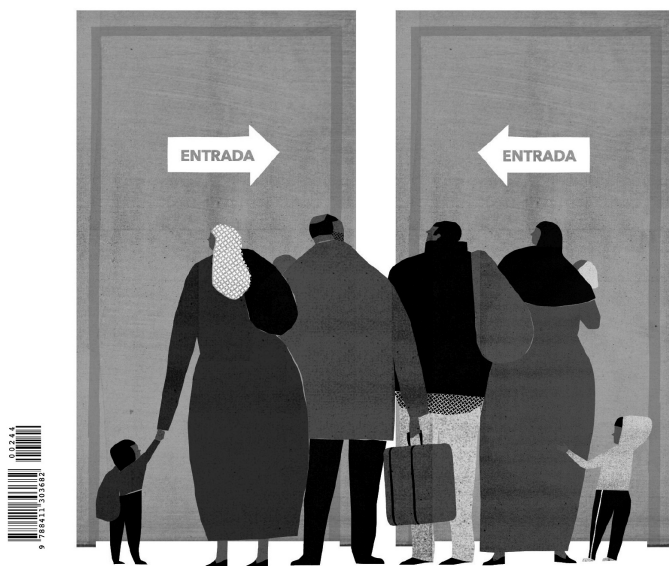
2ª ÉPOCA

# CLAVES

DE RAZÓN PRÁCTICA

Enero / Febrero 2016  
Precio 8€

244



R. PUIG DE LA BELLACASA \* JOAQUÍN TÁMARA \* RAFFAELE SIMONE \* DANIEL VERDÚ

# LLAMAN A LA PUERTA

*Europa ante la inmigración: solidaridad y miedo*

POLÍTICA: Félix Ovejero Lucas / Javier Tajadura / ENSAYO: Manuel Atienza / Francis Korn /  
LIBROS: Federico Aznar / Álvaro García Ormaechea / Antonio Rovira / SEMBLANZAS: Manuel Neila

Dirigida por Fernando Savater.

Suscripciones: 902 101 146 [prisarevistas.com/claves](http://prisarevistas.com/claves)

Disponible en:



# cuadernos hispanoamericanos

Don \_\_\_\_\_  
Con residencia en \_\_\_\_\_  
c/ \_\_\_\_\_ n° \_\_\_\_\_  
Ciudad \_\_\_\_\_ CP \_\_\_\_\_

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

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

El suscriptor \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2015  
Remítase a \_\_\_\_\_

## **PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN**

*(IVA no incluido)*

### **España**

Anual (12m): 52€  
Ejemplar mes: 5€

### **Europa**

Anual (12m): 109€  
Ejemplar mes: 10€

### **Resto del mundo**

Anual (12m): 120€  
Ejemplar mes: 12€

## Pedidos y correspondencia

Administración: CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.  
AECID, Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040. Madrid, España.  
T. 915827945. E-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es

## AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

De conformidad con lo dispuesto en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de protección de datos de carácter personal, le informamos de que sus datos de carácter personal son incorporados en ficheros titularidad de la AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO denominados «Publicaciones», cuyo objetivo es la gestión de las suscripciones o solicitudes de envío de las publicaciones solicitadas y las acciones que eso conlleva.

Para ejercitar los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición previstos en la ley, puede dirigirse por escrito al área de ASUNTOS JURÍDICOS DE LA AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO, calle Almansa 105, 28040 Madrid.



Precio: 5€

