

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSSIER

Relectura del *boom*
Coordina Yannelys Aparicio

ENTREVISTA

Laura Restrepo

MESA REVUELTA

José Balza, Fernando Castillo,
Andreu Navarra Ordoño
y Antonio José Ponte

CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS

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

Director

JUAN MALPARTIDA

Redacción

Cristian Crusat

Carmen Itamad Cremades Romero

Administración

Magdalena Sánchez

magdalena.sanchez@aecid.es

T. 915823361

Suscripciones

suscripcion.cuadernohispanoamericanos

@aecid.es

T. 915827945

Imprime

Estilo Estugraf Impresores, S.I

Pol. Ind Los Huertecillos, nave 13

CP 28350- Ciempozuelos, Madrid

Depósito legal

M.3375/1958

ISSN

0011-250 X

Nipo digital

502-15-003-5

Nipo impreso

502-15-004-0

Edita

MAEC, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación

AECID, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación

Alfonso María Dastis Quecedo

Secretario de Estado de Cooperación Internacional y para Iberoamérica

Fernando García-Casas

Director de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Luis Tejada

Director de Relaciones Culturales y Científicas

Roberto Varela Fariña

Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural

Jorge Manuel Peralta Momparler

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

Catálogo General de Publicaciones Oficiales:

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

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

La revista puede consultarse en:

www.cervantesvirtual.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSSIER

- 2 DOSSIER: RELECTURA DEL *BOOM*
 4 *Yannelys Aparicio* – La Casa de las Américas, Roberto Fernández Retamar y el *boom* latinoamericano
 16 *Ángel Esteban* – El libro del *boom* que nunca llegó a serlo
 28 *Pepa Merlo* – Cuando la mujer no es mágica...
 37 *José Manuel Camacho Delgado* – *Cien años de soledad*: entre las crónicas de navegantes y la novela de aventuras
 50 *Ana Gallego Cuiñas* – El *boom* en la actualidad: las literaturas latinoamericanas del siglo XXI
 63 *Álvaro Salvador* – Hipótesis del *boom*



ENTREVISTA

- 74 *Carmen de Eusebio* – Laura Restrepo: «Los fanatismos son banderas de guerra»



MESA REVUELTA

- 90 *José Balza* – Domínguez Michael y la sobreescritura
 108 *Fernando Castillo* – Un otoño galitziano: de Cracovia a Lvov
 126 *Andreu Navarra Ordoño* – *El dolor de vivir*, novela política de Manuel Bueno
 136 *Antonio José Ponte* – La tempestad



BIBLIOTECA

- 148 *Gerardo Fernández Fe* – Paul Léautaud, de cuerpo entero
 151 *Juan Ángel Juristo* – La línea de sombra
 155 *Beatriz García Ríos* – El tono de Victoria de Stefano
 158 *Ernesto Pérez Zúñiga* – La aventura como meditación
 162 *Julio Serrano* – La ficción o el vehículo de los dioses
 166 *Santos Sanz Villanueva* – Mentiras y engaños de la amistad
 170 *José Antonio Llera* – Infancia
 174 *Martín Rodríguez-Gaona* – Los que magnetizan el infinito con palabras
 177 *Daniel B. Bro* – Cervantes y el humor
 181 *Juan Fernando Valenzuela* – El anticuado más moderno de todos





Relectura del *boom*

Coordina Yannelys Aparicio

LA CASA DE LAS AMÉRICAS, Roberto Fernández Retamar y el *boom* latinoamericano

Las causas que hicieron posible un desarrollo espectacular de la narrativa de América Latina en los años sesenta son múltiples y de muy diversa índole, pero una de ellas fue la coincidencia del proceso revolucionario cubano con el comienzo de esa nueva edad de oro de las letras en lengua española, y la puesta en marcha de la institución cultural más relevante de la época en el mundo hispánico –la Casa de las Américas, entre abril y julio de 1959– con el apoyo de la élite intelectual latinoamericana a esa institución. Los dirigentes revolucionarios tenían muy claro que, para tener éxito en la ardua empresa que trataban de llevar a cabo, era necesario conectar con el mundo de la cultura y llevarlo a su terreno de acción. En el artículo 2.c. del Decreto-Ley 16 de agosto de 1978 se recogía lo que había sido durante casi veinte años el espíritu de la institución, y entre sus funciones se mencionaba la necesidad de difundir el material literario y artístico que contribuyera de un mejor modo a dar a conocer la realidad de América Latina y el Caribe. La tesis de estas páginas es que, sin una férrea –sin fisuras– organicidad revolucionaria, ni Cuba ni la Casa habrían ayudado tanto a la difusión y el triunfo del *boom* y, además, sin una actividad como la de Roberto Fernández Retamar, más importante que la de Haydée Santamaría, esa organicidad no habría llegado al extremo en que lo hizo y con unas garantías de éxito que la historia no ha hecho sino corroborar. Si bien la presidenta manejó sin atisbo de duda el control ideológico de la institución y

de la revista, fue Roberto Fernández Retamar quien, con su cultura exquisita, su manejo de los «procedimientos y manejos diplomáticos», su educación esmerada, su conocimiento de idiomas, su mano izquierda para tratar cuestiones delicadas siempre con una sonrisa y un argumento inteligente (incluso cuando pudiera ser falaz o ambiguo), sus contactos en el mundo de la literatura y su propia labor artística como poeta y ensayista, consiguió aglutinar a tantos escritores e intelectuales para que se pusieran a las órdenes del proyecto cultural revolucionario.

Uno de los efectos indirectos que tuvo esa unidad, defendida por numerosos narradores y poetas del continente, fue un desarrollo magnífico del campo de la creación literaria, a lo que se unió también una corriente veloz y eficaz de difusión de los productos literarios, sobre todo de la narrativa, contribuyendo a crear una conciencia, entre los escritores, de movimiento general artístico, del que participaban todos los pueblos de nuestra América. Nunca como en ese momento hubo tanta amistad entre autores de diferentes países, tantos congresos, viajes, traducciones, revistas de crítica literaria, etcétera, encaminados a promover una idea, un sentimiento, una utopía cuyo centro fue la isla, y el centro de ese centro la Casa de las Américas. Roberto Fernández Retamar estuvo vinculado a la Casa desde los comienzos, ya que su protagonismo en la esfera intelectual y literaria de Cuba databa de la década anterior al triunfo revolucionario. La segunda mitad de los cincuenta transcurre para él entre los estudios en La Sorbona y la Universidad de Londres, para terminar el periplo por los Estados Unidos (Yale y Columbia). Al comienzo de los sesenta es nombrado consejero cultural en París y a su vuelta trabaja en la universidad y en la revista *Unión* hasta que, en 1965, es nombrado director de la revista *Casa de las Américas*, de la que se había ocupado hasta entonces Antón Arrufat. A partir de ese momento, Retamar se convertirá en un pilar no sólo de la publicación, sino de la institución completa, llevando hasta las últimas consecuencias las directrices políticas del gobierno cubano, que llegan a través de Haydée Santamaría, a quien sustituirá como presidente de la institución cuando ella muera, y apuntalándolas no exclusivamente en el ámbito de la gestión cultural y la práctica poética, sino también en un contorno de mayor calado: la teoría, el ensayo, la antropología cultural que conecta nuevamente el hecho literario y su importancia con el problema de la identidad, el presente y el futuro de América Latina.

Hay dos aspectos en la figura de Retamar, conectados entre sí, que podrían parecer, a simple vista, negativos, pero que tuvieron importancia para la implantación de una política cultural que facilitó el *boom*: su ambición de poder y la obediencia ciega a las directrices del aparato, cada vez más cercanas al estalinismo. Como poeta y crítico, hay en él un viraje claro desde los cincuenta a los sesenta, como ha observado Rafael Rojas. Si bien comenzó su carrera literaria de la mano de *Orígenes*, valorado por Cintio Vitier desde muy joven, en cuanto la Revolución triunfó, su poesía y su discurso crítico fueron evolucionando en muy poco tiempo hacia posturas claramente comprometidas con el nuevo proyecto, en colaboraciones con *Revolución* o *Lunes*. Y su radicalización fue más gradual que la de otros escritores pero más profunda. Mientras la patria de sus escritos de los cincuenta es la de la naturaleza exuberante, en la década siguiente hay un continuo acto de contrición por no haber abrazado antes y con más ímpetu la Revolución triunfante (Rojas, 2005). Y su obra, que en los comienzos estaba abierta a ideas, modalidades, hondura filosófica y emocional, legado de poetas anteriores de numerosas tradiciones, nuevas experiencias técnicas, etcétera, se convierte a veces, a partir de los sesenta, en panfletos militantes de mucha menor calidad y alcance literario. Ya en 1963, poco antes de entrar en la dirección de la revista *Casa*, describía el nuevo eje de su concepción estética: «No se trata de, en realidad, *cantar* la Revolución, sino *ser* la Revolución: de revolucionarse. Lo otro es tomarla como un tema; igualmente pudo haberse tomado la vida en Groenlandia [...]. No: la revolución no es algo que se canta, sino una posición *desde la cual* se canta. No es lo visto, sino el punto de vista, el ojo mismo» (Fernández Retamar, 1982, 48).

El primer episodio donde todo este fervor revolucionario obtiene buenos réditos y significa la consolidación del proyecto latinoamericano, continental, que coincidirá con la época de estallido del *boom* es el nombramiento de Retamar como director de la revista. Sobre este hecho hay versiones encontradas, lo que invita a pensar que el nuevo dirigente hizo mucho más de lo que él confiesa para recibir tal encargo. Anton Arrufat, el primer encargado de la publicación, quizá fue visto por el aparato como un hombre demasiado abierto, conciliador, para quien la literatura y el arte tenían una justificación intrínseca, sin necesidad de mezcla con ulteriores servidumbres. En su conocido texto «La función de la crítica literaria», de 1962, rechazaba los dogmatismos ideológicos, relacionaba la literatura con la vida, la realidad y la definía como algo demasia-

do complejo y versátil como para enclaustrarlo en un compromiso unívoco. Así, la crítica literaria debería centrarse en la mejora del gusto, pero no en su orientación interesada. Por ello, elogiaba novelas como *Rayuela* por la relativización de todo orden establecido y su antidogmatismo, y no por el compromiso del autor con el proyecto revolucionario (Lie, 1996, 114-115).

De hecho, poco después, Santamaría pidió a Arrufat que la revista derivara hacia posiciones más beligerantes en lo político y más latinoamericanas en lo literario, con énfasis en lo que la Revolución podría enseñar y dirigir al mundo de la cultura. Cuando Antón empezó a desmarcarse del proyecto, Roberto vio la oportunidad adecuada para obtener una generosa cuota de poder. Fue a ver al presidente Dorticós, con quien tenía cierta relación y le pidió –dice Arrufat– «que le diera esa revista al enterarse de que yo no estaba [...]. Dorticós llamó a Haydée y le dijo que él creía que Retamar podía dirigir la revista», lo que pudo significar para ella una «bolsa de agua fría en la cabeza», ya que –también son palabras de Antón– no podía ni verlo, tampoco lo tragaba, ni le resultaba simpático ni tenía relación con él, pero ya estaba hecha la petición del presidente de la República, ante lo cual poco se podía hacer (Lie, 1996, 278). Guillermo Cabrera Infante va un poco más allá al indagar en el proceso que llevó a Retamar a *Casa*. Hay que saber que, en esos primeros años sesenta, Cabrera vivía todavía en Cuba, y había tenido cargos culturales importantes, sobre los que Retamar había pivotado de un modo u otro como colaborador en publicaciones. Guillermo, confidente de Antón en esa época, asegura que este fue denunciado por Retamar por haber publicado un poema homosexual de José Triana en *Casa*, lo que supuso la sustitución de uno por otro en la dirección de la revista (Cabrera Infante, 1992, 143). El autor de *Tres tristes tigres* piensa además que su conversión al marxismo militante fue falsa y que estuvo en función de hacerse con el poder de la revista o de algún producto cultural de importancia, porque, siendo agregado cultural en París, tuvo ciertos problemas y hasta pensó en exiliarse, pero no lo hizo por la oposición de su esposa. Así, ya en 1961 sobresalió por su militancia en alguna aparición pública y desde ese momento pensó en hacerse con la revista, seguro de que su cercanía a Dorticós le favorecería en algún momento (Cabrera Infante, 1982, 48).

Podríamos pensar que las declaraciones de Guillermo, hechas años después de haber salido al exilio y con un rencor sin límites hacia la Revolución, tienen un valor relativo, pero si las co-

tejamus con alguna de las misivas de Julio Cortázar a Cabrera en la época, un escritor perfectamente comprometido con el proyecto revolucionario, descubriremos nuevos matices. El 13 de abril de 1965, Julio escribe a Cabrera: «Acabo de saber lo de Antón por un telegrama y una carta de Fernández Retamar. Aquí se da por seguro que la cosa es el resultado de la visita de Allen Ginsberg; si así fuera, mal asunto. Dudo de que nadie haga la revista mejor que Antón, pese a que estimo a Retamar y no dudo de que será muy eficaz. Pero ustedes no pueden privarse así nomás de gente como Arrufat, y además todo eso tiene olor a venganza de los “petite nature” contra los que valen de veras» (Princeton C0272, box 1, folder 3).

Ginsberg fue invitado a la Casa porque, a pesar de ser estadounidense, era muy crítico con el capitalismo salvaje de su país. El problema de su visita se planteó cuando reprobó la represión contra los homosexuales, por lo que fue expulsado de la isla. Cortázar hace referencia a ese episodio como si ello pudiera haber sido el detonante del cambio de dirección de la revista, al menos en los corrillos literarios de París, lo que sugiere, finalmente, que tal circunstancia no es más que una manera de ocultar las motivaciones más profundas, relativas a la independencia ideológica de Arrufat, poco útil para los propósitos de la Casa, y a los movimientos soterrados de Retamar por adquirir un lugar visible en el control de la cultura en Cuba. El resultado de ese cambio de dirección fue inmediato. Si hasta entonces, los colaboradores que formarán más adelante la nómina del *boom* habían sido sólo Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, a partir de 1965 se incrementa, por un lado, la presencia de ellos dos en la revista, en la Casa y en la isla, y se integran por primera vez (también como temas de estudio) o de modo definitivo Carlos Fuentes, Ángel Rama, Mario Benedetti, Roa Bastos, etcétera. García Márquez no colaborará explícitamente, pero su obra será tratada en la revista, también se publicará una selección de textos en la editorial de la Casa, y será uno de los temas fundamentales en el coloquio de la Casa sobre la «Actual narrativa latinoamericana», de 1969, al que seguirá una publicación, con todas las ponencias, en la que se enfatizará la búsqueda del «esclarecimiento de preocupaciones aún vivas en la creación narrativa de América Latina», como parte de un gran proyecto cultural «en el que toda América Latina, en un proceso de autorreconocimiento y autoafirmación, está empeñada a partir de cierto tiempo», en la medida en que el continente latinoamericano «empieza a darse sus formas de expresión, a buscarse en un pasado largo tiempo menospreciado, a conformarse en un

presente cada vez más complejo, a trazar sus perspectivas en un futuro que ya no depende sino de nosotros mismos y de nuestras propias fuerzas» (vv. AA., 1970, 7-8). Esta declaración de principios al comienzo del volumen, absolutamente «calibanesca» (en la terminología de Retamar, recogiendo la interpretación shakespeariana de Rodó y adaptándola a los sesenta del siglo xx), equivale a decir que el proyecto narrativo latinoamericano, que ya constituye un evidente *boom* en la literatura y la cultura occidentales, va ideológicamente de la mano del proyecto político y cultural que nació en Cuba en 1959 y se ha desarrollado exhaustivamente durante una década a través de la Casa de las Américas y, gracias al cual, la literatura latinoamericana ha cobrado una vida y una voz propias, que la definen continentalmente como colectiva, unitaria, madura, autóctona y de carácter marxista, opuesta frontalmente al capitalismo y al imperialismo.

Retamar sirvió esos años sesenta y setenta como eje catalizador de los esfuerzos colectivos de los intelectuales y escritores latinoamericanos para que el gran proyecto generara frutos culturales y políticos. Por ejemplo, el cubano estrechó lazos con Cortázar después de 1965, y atrajo al argentino, aún más, hacia el proselitismo cubano. En una carta del 1 de febrero de 1966, cuando la ruptura entre Cabrera y la isla era ya una realidad, Cortázar trata de mantener la unidad entre los escritores que giran en torno a *Casa*, aludiendo al buen hacer de Roberto. Al comienzo de la misiva, Julio dice a Guillermo que siente pena por lo que ha pasado con él y con otros en Cuba, que se sienten desencantados con la Revolución y han cortado con ella. Y aunque está dolido por lo que ha pasado, su pena es doble: por Guillermo y por lo que pueda afectar al proceso revolucionario. Pero trata de ser sincero y conciliador, dada su cercanía con Retamar: «Yo, en mi limitada colaboración –dice– de asesor distante de la Revista de la Casa, sigo enviándole materiales a Roberto, ayudando en lo que puedo, y esperando a que a esta mala etapa siga otra en la que pueda ver más felices a los amigos» (Princeton C0272, box 1, folder 4).

En ese año de 1966 ocurrieron algunos hechos desagradables, que pusieron a prueba la integridad del grupo que ya se había formado para esas fechas, y que se consolidaría definitivamente en el verano de 1967 (Esteban y Gallego, 2009, 59-99). El más polémico, en el que Retamar dio su primera gran batalla ideológica, fue a raíz del viaje de Neruda a los Estados Unidos. Los dirigentes revolucionarios criticaron esa visita porque era un modo de aceptar el juego del enemigo, de los dólares, del imperialismo,

y de dejarse seducir por él. El 24 de mayo de 1966, Retamar escribe a Mario Vargas Llosa una carta en la que le comenta el contenido de otra, abierta, enviada a varios amigos, conminándoles a no viajar a los Estados Unidos, porque ello sería acoger el imperialismo. Quiere reunir a todo el comité de la revista, Cortázar incluido, para hablar sobre ello y sobre la situación delicada de Neruda (Princeton C0641, box 9, folder 8). Poco después, Mario Vargas Llosa, Augusto Roa Bastos y otros escriben una carta abierta protestando por la recriminación hecha a Neruda, por lo que Retamar se ve obligado a explicarse a sí mismo explicando la postura de Casa y, por ende, del gobierno cubano. En esa nueva misiva, del 6 de octubre de 1966, se excusa y afirma que «ellos» no censuraron al poeta chileno, sino que alertaron sobre la utilización política que hicieron los Estados Unidos de esa visita para sus intereses imperialistas, a la vez que recrimina a aquellos que ya comienzan a llamar a los dirigentes de la Casa el «vaticano cultural»: «Amamos demasiado –concluye– la independencia y la libertad para pretender coartársela a nadie. Pero por eso mismo no podemos abstenernos de ejercer nuestra independencia de juicio y nuestra libertad de criterio. De la misma manera que no podemos dejar de defendernos frente a la agresión» (Princeton C0641, box 9, folder 8).

Curiosamente, ese mismo conflicto se plantea más adelante entre Roberto (la Casa) y Mario Vargas Llosa, cuando las relaciones entre ellos habían llegado a un punto de imposible retorno. Entre la disparidad absoluta de opiniones con la intervención soviética en Checoslovaquia en 1968 y las derivaciones del caso Padilla, tras una primera disensión provocada por la negativa de Vargas Llosa de entregar el dinero del Premio Rómulo Gallegos (1967) a la Revolución, las relaciones del peruano con la Casa y con Cuba estaban a punto de estallar. En una carta del 18 de enero de 1969, Retamar le echaba en cara que no hubiera asistido días antes a la reunión del comité de la revista, porque él mismo había sido un «tema», un «punto del orden del día» de esa reunión, debido a las críticas que había vertido sobre Fidel Castro por su apoyo a la invasión de Checoslovaquia y, por si eso fuera poco, porque estaba a punto de ser un «escritor residente en los Estados Unidos», pecado todavía más flagrante que el de Neruda, porque significaba una relación contractual de largo recorrido con el enemigo, aceptando de buen grado no sólo la connivencia con el imperialismo sino también los cuantiosos dólares por sus clases. El argumento de Retamar, por otro lado, no dejaba de

aportar señales paternalistas y algo absurdas: trataba de convencer a Mario para que declinara la oferta insistiendo en que entre el dinero que había recibido ¡dos años antes! del Premio Rómulo Gallegos (dinero que ya le pidieron para la Revolución y él se negó a dar) y la cátedra de Londres ya tenía suficiente para vivir y para criar a sus hijos. La filípica terminaba aludiendo a otros escritores ejemplares que, en cuanto fueron advertidos, abandonaron su puesto en los Estados Unidos, como Enzensberger. Dos meses más tarde, Mario contestaba a Retamar con cierta vehemencia, afeándole su ironía acerca de la incapacidad del peruano para «el riesgo y el sacrificio» y su negativa a ir a Cuba para no perder «cuatro días de escritor residente en USA», y señalando que siempre había defendido y había sido leal a Cuba, y que eso no era un mérito porque era un deber de justicia y verdad, por lo que le apenaba que le hubiera dicho todo lo de la carta anterior. Y terminaba: «Una de las pocas cosas que resultan evidentes para mí en política es lo que significa Cuba para América Latina, y si de algo puedo sentirme orgulloso es de mi constante lealtad hacia la revolución cubana» (Princeton C0641, box 9, folder 8).

En fin, la correspondencia cruzada continuó todo ese año, pero también la de Retamar con Cortázar y otros integrantes del *boom*. Con problemas, celebraciones, disidencia, discrepancias, coincidencias, lo cierto es que la función del cubano fue mucho más allá de la simple dirección de una revista. Digamos que llegó a ser una especie de secretario de estado de aquel «vaticano cultural», lo que supuso un esfuerzo muy grande por mantener a ese *boom* que la Casa había contribuido a crear, pero también a afianzar su posición política, intelectual y literaria. Como poeta ya había publicado sus mejores versos en los cincuenta y sesenta, pero como ensayista encontró en la defensa del proyecto utópico revolucionario su mejor plataforma. En septiembre de 1971 se publicó en la revista su «Caliban», pero meses antes su nombre ya figuraba internacionalmente junto con los grandes del *boom* en numerosas publicaciones. Sólo una muestra: el 12 de abril de ese año Haroldo Conti escribía a Mario Vargas Llosa desde Buenos Aires contándole los proyectos de la editorial Rayuela, con un libro de Lisandro Otero, un manuscrito de Retamar que acababa de traerse de Cuba «en el forro de mi valija», que pensaba publicar dentro de un libro de conjunto con un texto de García Márquez, otro de Mario, etcétera. «Sería un libro –anotaba– por el estilo de *El intelectual y la sociedad*, de Siglo XXI, posiblemente con perspectivas que allí faltan» (Princeton C0641, box 6, folder

7). Junto con ese prestigio intelectual, unido al del *boom*, Retamar era conocido también como el testaferrero de Castro para los asuntos culturales, en connivencia con algunos de los escritores de moda en esos años, como lo evidencia una carta de Cabrera Infante a Mario Vargas Llosa en una fecha muy cercana a la de Conti, el 22 de abril de 1971: «Si tenía alguna duda de que Cortázar actuaba como un agente castrista, esta entrevista con este prócer paraguayo la acaba de disipar: tanto estas opiniones como aquellas forman parte de una campaña de difamación contra mi persona, telecomandada por los Konsejos de Kultura Kastristas y dirigidas por este triple tráfuga, Roberto Retamar» (Princeton C0641, box 6, folder 1).

Sin disimulo, Retamar llevará el peso ideológico de la defensa de la Casa, de Cuba y de Fidel Castro en temas tan trascendentales como el caso Padilla, Vietnam, la defensa del concepto guevariano del «hombre nuevo», la radicalización de la cultura, la defensa del excesivo control de los productos culturales en el quinquenio gris, los diferentes discursos de Fidel Castro en los congresos culturales de finales de los sesenta y comienzos de los setenta, la crisis de los del *boom* con la Casa y con la Revolución, los avatares de la política chilena en la primera mitad de los setenta, el careo con los intelectuales y escritores cubanos que van abandonando la isla en los sesenta y setenta y adquieren posiciones muy duras en contra de la dictadura...

Uno de los logros particulares de Retamar para promocionar esa sintonía entre el proyecto cubano y los escritores latinoamericanos fue, sin duda, la inserción de Martí como guía «espiritual» del proceso revolucionario. Fidel Castro se había acercado a esa posibilidad, pero sus discursos eran meramente políticos y demagógicos, sin entraña intelectual. Y lo mismo se puede decir de las declaraciones de Haydée Santamaría, una mujer sin formación académica ni cultural. Pero Retamar sí podía acceder a las llaves del conocimiento, y lo hizo de un modo similar al tratamiento de otros problemas: con sutileza y un culto delicado a la ambigüedad. De sobra sabía él que Martí rechazaba las doctrinas marxistas, pero era necesario que al mestizaje latinoamericano y a la apropiación del sintagma «nuestra América» había que añadirle algunos ingredientes de mayor calado revolucionario. Son muchas las declaraciones en esa línea desde que dirigiera la revista, pero el texto programático, casi definitivo, vio la luz en el número especial de la Casa, para celebrar los diez años de la revista, en 1970. En un ejercicio de malabarismo verbal, conjetural y si-

logístico, el artículo «Martí, Lenin y la revolución anticolonial» trata de acercar, con argumentos y citas entresacados hábilmente de páginas del prócer y declaraciones de críticos posteriores, al apóstol de la independencia cubana al mundo de Marx, de Lenin y de los mentores del colectivismo marxista, que niega con rotundidad una libertad para el hombre por la que nunca Martí dejó de luchar, y lo hace partícipe de un festín del materialismo histórico que el cubano universal siempre fustigó (Fernández Retamar, 1970, 138-149). Para ahondar un poco más en esa arbitraria sociedad, Retamar negocia el latinoamericanismo de Martí, de nuevo, en un artículo de 1990, que celebra los «Treinta años de la Casa de las Américas», donde aclara que el criterio de fundación de la Casa descansó en el concepto de «nuestra América de Martí», es decir, la América «bolivariana», la «martiana» y la «sandinista» (sic), y llama al Che Guevara «heraldo excepcional» de la idea martiana (Fernández Retamar, 1990, 370).

Como el director de la revista sabe, la única ligazón exacta y directa entre los personajes sobre los que se establece este ambiguo paralelismo es el latinoamericanismo antiimperialista. A partir de ahí, son muchos más los puntos de desencuentro entre el Che, Sandino y Martí que las coincidencias. Retamar lo sabe, pero lo oculta, porque esa ha sido siempre la estrategia de Castro desde 1959: aprovechar los mitos útiles de la identidad cubana para asimilarlos cien por cien a su proyecto revolucionario. Lo que ocurre es que el resultado final de esa simple y frívola identificación fue quizá mejor del que se esperaba: los intelectuales latinoamericanos consideraron que, en función de esas premisas, es cierto que la Casa, como continúa Retamar en su artículo, pretendió (y consiguió, al menos en la década de los sesenta y parte de los setenta) «estrechar los vínculos entre los artistas y escritores latinoamericanos y caribeños, y difundir sus obras a lo largo y ancho del Continente, y aun del mundo» (Fernández Retamar, 1990, 370-371). Si hubiera que buscar una definición del *boom* latinoamericano, quizá esta sería una de las más exactas. El problema empieza cuando la Casa y la Revolución quisieron controlar absolutamente el movimiento intelectual y literario de sus protagonistas. Un detalle al respecto, muy sutil, pero que Retamar no puede disimular: en ese artículo de exaltación de la labor de la Casa, asegura que el mayor éxito fue que numerosísimos autores y artistas de nuestros países persistieron, contra viento y marea, en sus relaciones con la Casa. Y enumera a un buen montón de aquellos que «nos acompañaron lealmente»: José María

Arguedas, Roque Dalton, Salazar Bondy, Haroldo Conti, Julio Cortázar, Ángel Rama, Rodolfo Walsh, Otero Silva, Carpentier, incluso Lezama. La pregunta sería: ¿por qué se han caído de la lista Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes? Ellos fueron dos de los más eximios colaboradores de la institución y la mitad del «cogollito» del *boom*, como le gustaba decir a Donoso. Aunque por diversas razones, ellos se separaron del proyecto, sería de justicia reconocer sus aportaciones. ¿Y García Márquez? De un modo indirecto fue un gran animador del proyecto editorial y de casi todos los proyectos culturales de la Revolución. Esa ausencia es más extraña que las anteriores. Es de suponer que Retamar era consciente de la enorme deuda con los silenciados, e incluso le gustaría poner sus nombres en declaraciones de este tipo, pero las dictaduras exigen esas servidumbres. Lo que ya no es tan comprensible es que, unas páginas más adelante exponga, con una naturalidad sorprendente, que la Casa no ha tenido nunca «la torpe tentación de pretender señalarle pautas al arte, cuya rica variedad y cuya búsqueda permanente le son consustanciales. Ni hemos aspirado a una uniformidad ideológica que no sería compatible con la variedad de situaciones que vive nuestra América» (Fernández Retamar, 1990, 374).

Sabe Retamar que eso no es del todo así. Que hasta a los más incondicionales, como Julio Cortázar, se les ha dicho alguna vez que deben rectificar, que necesitan ajustar sus criterios personales a los de la colectividad, a los del aparato, como en aquella famosa carta de Haydée Santamaría, del 4 de febrero de 1972, en la que le conminaba a estar «con dios» y no «con el diablo», a propósito de su firma en la primera carta dirigida a Fidel Castro con motivo de la represión a Padilla (Esteban y Gallego, 2009, 202). En la intimidad, todos los escritores, incluso los más obedientes, denostaban con cierta melancolía y algún mohín de decepción el proceso de estalinización en que la Casa estaba incurriendo. Ángel Rama, el 28 de septiembre de 1970, escribe a Mario Vargas Llosa, meses antes de que estallara definitivamente el caso Padilla y la censura exasperante diera comienzo al quinquenio gris, y le confiesa que se siente «bastante inquieto respecto a las formas que asuma la vida intelectual [...]. Los premios de la Casa [...] marcaron más acentuadamente la orientación que percibí el año pasado: me dicen que el premio de novela corona una barata saga realista socialista sobre la zafra a cargo de un incipiente escritor y que el libro de poesía [...] es deficiente [...]. Es de temer un periodo de burocratización cultural que deseo ardientemente sea

breve y no deje marcas» (Princeton C0641, box 18, folder 5). Y poco antes, Mario Vargas Llosa lamenta, en carta a Carlos Fuentes, el cariz que está tomando en la isla la represión contra los escritores: «No sé nada de Cuba. No fui a la reunión de la revista, porque no tenía tiempo ni tampoco muchas ganas, pero hablé por teléfono con Fernández Retamar la otra noche. Julio acaba de partir de La Habana. Llamé a Roberto para tratar de confirmar si era cierto que Edmundo Desnoes estaba preso, acusado de agente de la Cía, pero al hablar con él no me atreví a preguntárselo. Lo noté un poco cauteloso y temí ponerlo en un apuro. Estoy sumamente inquieto, apenado y asustado con lo que ocurre en Cuba y te ruego que me cuentes lo que sepas. Lo último que llegaron a mis manos fueron los discursos de Lisandro Otero que me produjeron escalofríos» (Princeton C0790, box 131, folder 23). La verdad es que, aunque lo que vino después para la isla fue un periodo de sequía, gris y baldío, el *boom* había estallado hacía varios años y su eco no cesaba de multiplicarse y fortalecerse en toda América y en Europa. El ojo del huracán viró de La Habana a Barcelona. La Revolución, la Casa y Retamar habían hecho su tarea. La vorágine era ya imparable.

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA

BIBLIOGRAFÍA

- Cabrera Infante, Guillermo. «¿Quién mató a Calvert Casey?». *Quimera*, 26, págs. 42-53, 1982.
- . *Mea Cuba*. Barcelona: Plaza y Janés, 1992.
- Esteban, Ángel y Gallego, Ana. *De Gabo a Mario. La estirpe del boom*. Madrid: Espasa-Calpe, 2009.
- Fernández Retamar, Roberto (1970). «Martí, Lenin y la revolución anticolonial», en *Diez años de la revista Casa de las Américas (1960-1970)*. La Habana: Instituto del Libro, págs. 138-149.
- . *Entrevisto*. La Habana: Ediciones Unión, 1982.
- Lie, Nadia. *Transición y transacción. La revista cubana Casa de las Américas (1960-1976)*. Leuven/Gaithersburg: Leuven University Press/Ediciones Hispamérica, 1996.
- Princeton. *Rare Books Collection* (manuscritos inéditos, catalogados por número de expediente, box y folder).
- Rojas, Rafael. «Roberto Fernández Retamar: las letras por las armas», en *Cubista Magazine*, <http://cubistamagazine.com/a4/040103.html>, 2005, consultado el 15 de noviembre de 2016.
- VVAA. *Actual narrativa latinoamericana*. La Habana: Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, 1970.

Por Ángel Esteban

EL LIBRO DEL *BOOM* que nunca llegó a serlo

1967 es el año de la consolidación del *boom*. Pasaron muchas cosas además de la publicación de *Cien años de soledad*, el primer encuentro entre García Márquez y Mario Vargas Llosa, la concesión del Premio Rómulo Gallegos al peruano o las actividades, congresos, conferencias y discursos de aquel verano interminable entre Caracas, Bogotá y Lima. Una de ellas fue la iniciativa de Carlos Fuentes de escribir un libro sobre los dictadores latinoamericanos. El mexicano conseguía casi todo lo que se proponía: era el verdadero mago de las relaciones públicas del *boom*. Animaba a García Márquez a terminar de una vez la novela sobre los Buendía que le estaba carcomiendo las entrañas; conseguía traducciones al inglés de las obras de Donoso, Gabo, etcétera; trató de promocionar a sus amigos a finales de los sesenta con un libro escrito durante toda la década, *La nueva novela latinoamericana*; era el alma de la mayoría de los congresos que se realizaba en aquella época en diferentes países; fue durante años el gran crítico de la obra de sus colegas de generación; entendió como nadie la necesidad de acercar la literatura al cine, un medio de promoción exquisito para los textos literarios; estaba al día de todo lo que se publicaba en América Latina, lo leía todo y tenía un peculiar sexto sentido para descubrir nuevos valores literarios; dominaba el género de la entrevista para sacar lo mejor de aquellos a quienes preguntaba; era amigo de presidentes y de grandes empresarios, lo que significaba que podía en algún momento

influir para que ciertos «poderosos» lo apoyaran en sus empresas de promoción de la literatura, etcétera.

La del libro del *boom* fue una de sus pocas pesquisas fracasadas, a pesar del empeño que puso en ella. Participaba, como la mayoría de sus colegas escritores e intelectuales de los sesenta, de una profunda preocupación por la idea del poder, por la abundancia de dictadores en el ámbito latinoamericano, y del eco que la literatura de Hispanoamérica se había hecho de esas personalidades fuertes, carismáticas, que han decidido, para bien o para mal, los destinos de un pueblo o una nación. La política lo contaminaba todo, y la literatura, en los sesenta, debía hablar de los destinos de los pueblos y de aquellos que los rigen. Ya en 1962, en un viaje a Concepción para asistir a un congreso, acompañado por José Donoso, Fuentes dijo al chileno que él no consentía hablar en público más que de política, jamás de literatura, pues en Latinoamérica ambas eran inseparables, y en ese momento había que hablar de Fidel y Cuba, con entusiasmo, con fe en la Revolución. Dice Donoso que Fuentes «enardeció a todo el Congreso de Intelectuales, que a raíz de su presencia quedó fuertemente politizado, y la infinidad de escritores de todos los países del continente manifestó casi con unanimidad su adhesión a la causa cubana» (Donoso, 1999, 58-59). Por entonces, como veremos, Castro no era considerado por Fuentes un dictador; sí, Batista y, en otra escala, Machado. Su compromiso con la Revolución era sin fisuras, hasta que éstas llegaron. A pesar de las críticas de Retamar a su visita, junto con Neruda, a los Estados Unidos en 1966, el mexicano escribía al director de la revista *Casa*, el 28 de febrero de 1967, para «refrendar mi permanente solidaridad con la Revolución cubana que, como sabes, no data de ayer ni ha sido escasa en pruebas, y ser, nuevamente, testigo de la victoria que todos ustedes construyen a diario» (Esteban y Gallego, 2009, 56). Pero un año más tarde, las cosas cambiarían radicalmente. Fuentes comenzó a pensar en Cuba como algo parecido a una dictadura después del primer episodio del caso Padilla. Escribe así a Mario Vargas Llosa el 13 de noviembre de 1968:

«Lo doloroso, lo verdaderamente doloroso, es lo que pasa en Cuba. Esto sí me hace desesperar de mis profundas convicciones y caer en los peores lugares comunes reaccionarios: la historia se repite, el progreso es una ilusión, las naciones son incapaces de abandonar la tierra esponjosa de sus mitos de origen» (Princeton, C0641, box 9, folder 17).

Esos mitos tienen que ver, entre otras cosas, con el abuso de poder de los caciques, los caudillos, que imponen su modo de entender la sociedad sin tener en cuenta la opinión de los ciudadanos. La carta termina expresando con pesimismo la convicción de que el arte revolucionario es «un arte dirigido, dictado por el poder». A partir de ese momento, Fuentes pensará, definitivamente, en el sistema cubano como una dictadura. Y el 20 de mayo de 1971 estalla: «Dan ganas de sentarse a llorar: la Revolución cubana ha sacrificado, con infamias, el apoyo de sus amigos más antiguos y leales para procurarse el de la subliteratura del continente: el de los sicofantes, los resentidos, los idiotas; el de los crédulos» (Princeton, C0641, box 9, folder 17). Pero volvamos al año de marras.

En 1967 Fuentes sufriría la primera embestida de un dictador contra su propia obra. La censura franquista arremetió contra *Cambio de piel*. Curiosamente, después de haber recibido el Premio Biblioteca Breve de Seix-Barral, se prohibió su publicación en España, aunque vio la luz en México, Argentina y después en Estados Unidos e Italia. En lugar de negociar con la censura –como habían hecho Vargas Llosa, Cabrera Infante y otros–, Carlos Fuentes se negó a claudicar y se atrevió incluso a provocar al dictador publicando el informe de los censores para dejarlos en ridículo. Pero peor fue lo que ocurrió con los censores de otra dictadura, la soviética, que salvaron sólo treinta páginas de *La muerte de Artemio Cruz* porque habían eliminado todo lo referente a política y sexo. Fuentes quedó estupefacto pero no por tamaña reducción, sino por la proeza de haber rescatado hasta treinta páginas de un libro que trata exclusivamente de política y de sexo. En ese ambiente de reflexión sobre el poder y sus tentáculos, nació la idea de escribir un libro entre todos los del *boom* sobre los poderosos de América. Cuba era un lugar de reflexión sobre el tema (Machado, Batista y los virajes que la Revolución estaba dando), pero la historia de Hispanoamérica estaba salpicada de ejemplos.

Comenzando por figuras como Moctezuma o Juan Manuel de Rosas, cabe resaltar la intuición de Juan Vicente Gómez, que era mucho más penetrante que una facultad adivinatoria, opina García Márquez. Y continúa la enumeración del colombiano:

«El doctor Duvalier, en Haití, que había hecho exterminar los perros negros en el país, porque uno de sus enemigos, tratando de escapar de la persecución del tirano, se había escabullido de su condición humana y se había convertido en perro negro. El doctor Francia, cuyo prestigio de filósofo era tan extenso que mereció un estudio de Carlyle, y que cerró a la República del Paraguay como si fuera una

casa, y sólo dejó abierta una ventana para que entrara el correo. Antonio López de Santana, que enterró su propia pierna en funerales espléndidos. La mano cortada de Lope de Aguirre, que navegó río abajo durante varios días, y quienes la veían pasar se estremecían de horror, pensando que aun en aquel estado aquella mano asesina podía blandir un puñal. Anastasio Somoza García, en Nicaragua, quien tenía en el patio de su casa un jardín zoológico con jaulas de dos compartimentos: en uno, estaban las fieras, y en el otro, separado apenas por una reja de hierro, estaban encerrados sus enemigos políticos. Martínez, el dictador teósofo de El Salvador, el cual hizo forrar con papel rojo todo el alumbrado público del país, para combatir una epidemia de sarampión, y había inventado un péndulo que ponía sobre los alimentos antes de comer, para averiguar si no estaban envenenados» (García Márquez, 1991, 121).

En fin, a esta lista podrían añadirse Melgarejo en Bolivia, Trujillo en la República Dominicana, Porfirio Díaz en México, Estrada Cabrera en Guatemala, Óscar Benavides en Perú, Maximiliano Hernández en El Salvador, etcétera. Con ese material no es extraño que Gabo pudiera escribir una obra magnífica como *El otoño del patriarca*, que pretende ser un retrato robot de todos ellos. Quién sabe si la idea de Carlos Fuentes, en 1967, pudiera haber influido en el colombiano para que se decidiera finalmente a escribir su gran obra. El 11 de mayo de ese año, Fuentes envía a Vargas Llosa una carta en la que le confiesa:

«He andado rumiando desde que hablamos aquella tarde, en Le Cerf Volant, sobre Wilson y Patriotic Gore. Y sobre un libro colectivo en esa vena. Hablaba anoche con Jorge Edwards y le proponía lo siguiente: un tomo que podría titularse Los patriarcas, Los padres de las patrias, Los redentores, Los benefactores o algo así. La idea sería escribir una crónica negra de nuestra América: una profanación de los profanadores, en la que, v.g., Edwards haría un Balmaceda, Cortázar un Rosas, Amado un Vargas, Roa Bastos un Francia, García Márquez un Gómez, Carpentier un Batista, yo un Santa Anna y tú un Leguía... u otro prohombre peruano. ¿Qué te parece? El proyecto necesita afinarse, por supuesto, pero podríamos empezar por cartearnos tú y yo y Jorge, que está entusiasmado con la idea, y proponerla a Alejo, Julio, Augusto, Gabriel y Jorge Amado. [...] Ten la seguridad de que el libro que resulte será uno de los de mayor éxito en la historia literaria de América Latina [...]. De los valores literarios no hablo: también el enfoque personal de cada escritor será un elemento de fascinación [...]. Verás que estoy bastante arrebatado

con la idea, y por más de un motivo. Los de Gallimard, a su regreso de Túnez, me hablan del entusiasmo con el que los críticos de varias zonas idiomáticas hablaron del grupo latinoamericano. Subrayar ese sentido de comunidad, de tarea de grupo, me parece sumamente importante para lo futuro» (Princeton, C0641, box 9, folder 17).

La idea se había fraguado un poco antes, quizá en una primera conversación de Fuentes con Vargas Llosa, hacia febrero o marzo. Habían tratado de manejar algunas listas, e incluso pensaron en un prólogo, que Mario le pediría a Ángel Rama. Éste escribe al peruano el 26 de marzo: «Sobre el proyecto de prólogo a los dictadores estoy muy de acuerdo y me divierte mucho. Lo único que todavía no me lo han propuesto. Adelantá a quien corresponda mi disposición a integrar el circo, como diría Gabo». Y el 30 de abril: «Le escribiré a Fuentes a la dirección que me diste. Quisiera tener detalles del libro de los dictadores, para pensar cosas nuevas y originales para él» (Princeton, C0641, box 18, folder 5). El rastro de Rama en el proyecto se desvanece, y se pierde a partir del 26 de julio de 1968, cuando pregunta a Mario qué pasó con el libro de los dictadores americanos.

El plan crece día a día, desde el cuartel general de Fuentes en Venecia, y el 26 de mayo del 67 el mexicano tiente a Cortázar. Le cuenta exactamente lo mismo que a Mario el 11 de mayo, le habla de los posibles colaboradores, del entusiasmo de la mayoría, y le propone su contribución:

«Y tú: Rosas, Perón, Evita, material platense no falta. Por supuesto, no se trata de escribir ensayo o historia, sino de trasponer cada asunto literariamente, hacer obra de creación: el personaje en cuestión puede, incluso, ser sólo un estímulo, una presencia entre bambalinas, etcétera. Yo creo que la historia sólo se hace verdaderamente histórica cuando es literatura, y este proyecto nos ofrece, imaginativamente, la posibilidad de cancelar, recordándolos, a los monstruos de nuestra teratología hispanoamericana. Y, como dice Mario en su última carta, “este trabajo de equipo sería una bofetada formidable a todos los pequeños maquiavelos sudamericanos que andan empeñados en dividirnos y enemistarnos”. Dame tu opinión cuando puedas. Sobra decir que tu presencia en el proyecto sería capital, desde todos los puntos de vista: el literario, el amistoso, el político. Hay que discutir muchos detalles y poner en pie una operación editorial que le asegure al libro el éxito latinoamericano e internacional que sin duda tendrá. (Hablé con Alfredo Guevara en París de este asunto y se fue de espaldas; Cuba haría

una edición particular de gran tiraje)» (Princeton, C0790, box 305, folder 3).

Cortázar recibe la idea de modo positivo, pero tiene sus reservas en cuanto al procedimiento:

«La idea es excelente –la carta es del 2 de junio–, no tanto porque nos reúna en un volumen, sino por el tema de éste. Precisamente la idea de la reunión en un volumen me entusiasma poco, primero porque soy un solitario como sabes, y segundo porque no hay que desafiar demasiado el destino, y la historia de la literatura muestra que la manera más segura de desunirse consiste en agruparse. Los “maquiavelos sudamericanos” a que alude Mario me importan a mí cuatro carajos; darles la menor beligerancia es hacerles un favor que ni ellos mismos se atreverían a soñar».

Luego Cortázar elogia el tema escogido y admite que le hubiera gustado poder colaborar: «Solamente que... imposible en este momento. Mi *work in progress* es una especie de pulpo de papel y tinta que extiende tentáculos en todas direcciones mientras yo, perdido en alguna parte, trato de ordenar este triste caos» (Princeton, C0790, box 305, folder 3). Se excusa por su desorden, su falta de capacidad para el trabajo disciplinado y asegura, además, que se encuentra enfermo. Pero le ofrece algo que está en la línea de *Los premios*, su primera novela, de 1960, y *El examen* –un texto que permanecerá inédito hasta después de su muerte–, acerca del cadáver de Evita Perón, y que ya tiene escrito. El rastro del argentino se pierde entonces porque la siguiente carta de Carlos Fuentes es de julio, y en ella le habla con entusiasmo de *Cien años de soledad*, que se acaba de publicar, pero no hay alusiones al libro de los dictadores. En cartas posteriores, Fuentes hará alguna referencia al compromiso de Julio para escribir sobre Evita Perón.

La reacción de García Márquez fue mucho más contundente. Entendió la propuesta mejor que nadie porque en ese momento ya se encontraba comenzando a escribir *El otoño del patriarca*, y se había interesado desde hacía mucho tiempo por la idea del poder y las vidas de los grandes poderosos. Por ello, la respuesta del 5 de junio parecía menos una opinión positiva recién formulada que una reflexión meditada con profundidad durante mucho tiempo:

«La idea es buena –afirma García Márquez– y hay que sacarla adelante. Creo, eso sí, que cada autor debe escribir, sin excepción, sobre un tirano de su propio país. Así se tiene más autoridad, más derecho, y hay menos inconvenientes para llegar hasta donde se

debe. Dunque: mi candidato es el general Tomás Cipriano de Mosquera, aristócrata, antiguo oficial de Bolívar, que se tomó cuatro veces la presidencia. Por cierto, tiene mucho de tu Santa Anna. Don Tomás estaba completamente loco, y sin embargo fue un gran hombre: el primer liberal que se interpuso a la fiebre dictatorial de El Libertador y, que como es lógico, terminó a su vez de dictador. Tenía toda la quijada reconstruida en plata, se vestía, en su segundo periodo, como los reyes de Francia, y era cruel, arbitrario, verdaderamente progresista, y muy buen escritor. Expulsó a los jesuitas del país, encabezados por su propio hermano, que era arzobispo primado de Bogotá. Ya en plena decadencia, loco y alcohólico, andaba con su viejo sable persiguiendo a los niños que se burlaban de él en las calles. Se quejó ante el presidente y, como éste no le hizo caso, lo sacó a patadas del Palacio y se proclamó general jefe supremo por tercera vez. En fin, está dentro de la gran línea de los padres de la patria» (Princeton, C0790, box 305, folder 3).

Gabo ha decidido ya su «dictador», al que se ve que admira más que aborrece, como le va a ocurrir con tantos otros poderosos como Torrijos o Fidel Castro, pero ofrece alternativas para su colaboración, como José María Melo o Rojas Pinilla, aunque con éstos se siente menos identificado. Finalmente, concluye:

«El hombre, pues, es don Tomás. El mes entrante, a mi paso por Colombia, conseguiré toda la documentación sobre él, y me la llevo a España, donde escribiré su semblanza en mis ratos libres. ¿Hay mucha prisa? Porque mi problema es que ya, a estas horas, y sin contar el colectivo, tengo cuatro libros por delante. Se me destapó el grifo, máster».

Y comienza, acto seguido, una serie de recomendaciones como experto en materia de poderosos:

«Por supuesto, es imposible que este libro salga sin Juan Vicente Gómez, y sin Trujillo. ¿Quiénes podrían hacerlo? ¿Tal vez Otero Silva en Venezuela y Bosch en Santo Domingo? A Otero lo veré en agosto en Caracas. ¿Quieres que le hable? Por otra parte, creo que Asturias debe escribir sobre Estrada Cabrera. Se necesita, además, que algún escritor salvadoreño reseñe al más curioso de todos: el general Maximiliano Hernández Martínez, teósofo, que inventó un péndulo para averiguar si los alimentos estaban envenenados, e hizo tapar con papel rojo el alumbrado público de todo el país, para conjurar la peste. Todo esto: en ¡1944! Se me ocurre, y no estaría mal, que todos nos fuéramos poniendo de acuerdo sobre

esto, que el libro hay que escribirlo sin rabia. Un buen ejemplo de estructura, en vista de la brevedad del espacio, son las biografías que publicaba John Dos Passos. Para mí, personalmente, un buen ejemplo del espíritu con que hay que ver a estos hombres es la muerte de don Porfirio Díaz en París, escrita por Martín Luis Guzmán» (Princeton, C0790, box 305, folder 3).

Justo un mes más tarde, el 5 de julio, Fuentes contesta a Gabo desde Venecia con las novedades en cuanto a colaboradores, que han ido enterándose, y dictadores elegidos. Por sus palabras, se nota que ha habido mucho movimiento a ese respecto; entre los viajes y el intercambio epistolar, treinta días han dado para mucho:

«Vi mucho en París a Carpentier, Cortázar y a Miguel Otero vía Neruda. Miguel hará el Gómez. Julio veinte cuartillas alusivas a Eva Perón: un cadáver en la catedral de Buenos Aires que disemina una peste incontrolable. Alejo un Machado con parte final introduciendo al sargento Batista. Alejo es el más entusiasta de nuestro proyecto: me hablaba a diario para comentarlo, ha convencido a Gallimard de publicar el libro, parece niño con juguete nuevo [...]. Te consulto los siguientes puntos: a) Juan Goytisolo quiere hacer una especie de pórtico o epílogo de orígenes o destinos: una imagen paralela de El Escorial y el Valle de los Caídos; b) Hay graves ausencias: Estrada Cabrera o Ubico (¿Asturias?), Hernández Martínez (¿Claribel Alegría?), Porfirio Díaz (¿Fernando Benítez?), Rosas (¿Sabato o Martínez Moreno?) y sobre todo TRUJILLO (¿Bosch?), aunque se me ocurre –y lo consulto– que sólo en el caso del Benefactor acudiésemos a un escritor norteamericano: William Styron. Recuerdas lo que dijo BR: “Trujillo es un hijo de puta, pero es NUESTRO hijo de puta”. Escribe en cuanto puedas sobre esto...» (Princeton, C0790, box 305, folder 9).

Es una carta larguísima en la que Carlos Fuentes, además, hace saber a García Márquez que el día anterior le ha llegado un ejemplar de *Cien años de soledad*, recién publicada, y que tiene unas ganas enormes de leerla, ya que ha sido testigo de su proceso de escritura y de lo mucho que le ha costado terminarla. Y, ese mismo día, Fuentes escribe también a Mario Vargas Llosa en unos términos muy parecidos, y con una longitud semejante. Son cartas escritas a máquina y no son copias la una de la otra, ni siquiera en alguna de sus partes. Eso quiere decir que el mexicano pasó aquel día (y se supone que muchos más de esos meses) escribiendo a todos los del *boom* para ir construyendo el importante libro programático. He aquí algunos fragmentos de la carta a Vargas

Llosa, en la que el mexicano exagera algunas de las reacciones de los participantes en el libro:

«No quiero que pase un día sin ponerte al tanto de nuestro proyecto. Julio se adhirió con gran entusiasmo: un texto de veinte cuartillas de alusión al cadáver de Eva Perón. Pero el que delira con la idea es Carpentier; escogió a Machado, con una parte final introduciendo en escena al sargento Batista; en Gallimard me dicen que llama todos los días para hablar de la idea e impulsarla allí; y a mí me telefonaba cada dos o tres días para expresarme de nuevo su embeleso. Nunca lo he visto igual. Cree que será uno de los libros capitales de nuestra literatura, y le concedo razón. Id., Miguel Otero Silva hará un Juan Vicente Gómez (encontré a Miguel en el cuarto de Neruda y me invitó a Caracas; mi aerofobia me impedirá asistir). Id., Roa Bastos se adhirió con su dictador Francia y un entusiasmo similar. De manera que tenemos, prácticamente, el asunto en marcha. (Id., García Márquez con un tirano de Colombia). Julio y Alejo estuvieron de acuerdo en que la edición se hiciera en México: España o Argentina resultan demasiado peligrosas para un libro de esa naturaleza. Te propongo que el editor sea Mortiz, sin duda el más serio y mejor organizado de México. Resumiendo, la lista al momento de escribir sería: Cuba: Carpentier; Machado; México: Fuentes; Santa Anna; Colombia: García Márquez; Tomás Cipriano de Mosquera; Venezuela: Otero Silva; Juan Vicente Gómez; Perú: Vargas Llosa: ¿Prado, Sánchez Cerro?; Chile: Edwards; Balmaceda; Paraguay: Roa Bastos; Francia; Argentina: Cortázar; Eva Perón. Hay huecos sensibles. Estrada Cabrera, Melgarejo, Rosas, Porfirio Díaz, y sobre todo algún dictador contemporáneo y reciente como Trujillo. No quiero extender al infinito el asunto y deseo tu opinión (the baby is ours). Juan Goytisolo me proponía participar con una imagen seminal y fúnebre: una visión paralela de El Escorial y el Valle de los Caídos. Para Estrada Cabrera o Ubico, se podría invitar a Asturias. No conozco a un boliviano capaz de entrarle a Melgarejo. Porfirio Díaz lo podrían hacer Benítez o Pacheco; Rosas, Ernesto Sabato. Faltaría también el teósofo Martínez de El Salvador: ¿Claribel y Bud? (O Rosas, ¿Martínez Moreno? Pero ¿Trujillo! ¿Bosch? Roosevelt dijo una cosa genial sobre el Benefactor: “He’s a son of a bitch, but he’s OUR son of a bitch”. ¿No sería divertido invitar, en este solo caso, a un novelista norteamericano a tratar el tema? Se me ocurre un candidato ideal: William Styron» (Princeton, C0641, box 9, folder 17).

Finalmente, Fuentes habla de plazos para tener los capítulos redactados (medio año) y concreta las conversaciones con Ga-

lillard, Feltrinelli y su agente estadounidense con vistas a una serie de necesarias traducciones. Una semana más tarde, Gabo responde a Fuentes y realiza una serie de observaciones sobre lo que Carlos le ha contado:

«Mi mes en Bogotá será para acumular datos sobre el Mosquera. Voy hasta Popayán, a ver otra vez la inmensa hacienda rodeada de árboles, donde murió, presumiblemente loco. El índice de temas y autores que me mandas es estupendo. Me parece bien el Estrada Cabrera por Asturias. Lo de Goytisoló me parece, a primera vista, un poco forzado. El problema con Trujillo es grave: Bosch, por ser más expresidente que escritor profesional, no me parece apropiado, y en cambio Styron, a pesar de no formar parte de la familia, podría hacer una cosa estupenda. A mí no me preocupa tanto como a ti la falta de ciertos nombres: si no empleas un criterio drástico, la lista se te vuelve interminable. Sobre todo: que sea un dictador por cada país. En fin, lo importante ahora es que el proyecto va tomando una forma estupenda» (Princeton, C0790, box 305, folder 8).

Los comentarios de todos ellos sobre el libro desaparecen en las cartas posteriores de 1967, ya que ese verano fue muy intenso, con publicaciones de nuevas novelas, premios literarios de honddo calado, discursos innumerables, participación en congresos y actos universitarios, traslados y mudanzas internacionales o continentales. A comienzos de 1968 vuelve Fuentes a retomar la iniciativa, retrasando medio año la entrega de las colaboraciones. El 6 de febrero, desde Londres, escribe a Gabo: «El libro de los dictadores está en marcha. Lo han tomado ya, sin ver, Gallimard, Feltrinelli y Jonatan Cape y en sesión de trabajo con Mario fijamos el 1 de julio como fecha de entrega» (Princeton, C0790, box 305, folder 9). Le pasa una lista de autores y temas, ya definitiva, y le sugiere que con las regalías compren una casa para todos en la costa amalfitana porque si las dividen entre los doce no van a recibir cantidades razonables.

Pero en mayo Edwards muestra su recelo con el encargo recibido, lo que significa que no sólo no había trabajado ese año sobre el autor, sino que el proyecto no acababa de convencerle, a juzgar por su misiva a Mario Vargas Llosa:

«Carlos Fuentes me habló aquí de una carta que me habrías mandado a Chile con respecto al libro de los dictadores. Nunca la recibí. Quizás la encuentre allá a mi regreso. A Fuentes le hice ver que el caso de Balmaceda es bastante diferente del de Melgarejo o Santana. Balmaceda fue el presidente más progresista del siglo XIX chileno.

Trató de nacionalizar el salitre y los intereses conjugados del capital inglés y la oligarquía chilena se lo impidieron, lo llevaron a la guerra civil, lo obligaron a emplear poderes dictatoriales y lo arrastraron por último al suicidio. Ahora he visto unos recortes de prensa que anuncian un libro sobre “dictadores latinoamericanos”. Se habla de capítulos sobre Machado, Somoza, Gómez, etcétera, y junto a esos maleantes, como uno más de ellos, se menciona a Balmaceda. Ya he recibido cartas indignadas de chilenos que han visto esta publicidad. Me imagino que la publicidad del libro seguirá haciéndose en esta forma, ya que en verdad la idea es hacer un conjunto de ensayos sobre los personajes extravagantes y terribles que han sido los dictadores de América Latina. En cuanto a mi posible capítulo sobre Balmaceda, prefiero retirarlo. Balmaceda no calza en el conjunto y yo, en este momento, estoy ocupado de otras cosas y no quiero interrumpir mi trabajo actual. No creo demasiado, además, en los libros de este tipo (aunque puedan tener, momentáneamente, mucho éxito de librería)» (Princeton, C0641, box 8, folder 10).

En cartas posteriores de todos ellos desaparecen las alusiones al libro del *boom*, desde que Rama preguntara a Mario el 26 de julio del 68 qué pasó con el proyecto de los dictadores americanos.

Si bien es cierto que aquella iniciativa nunca vio la luz, el trabajo esforzado de Fuentes no quedó sin recompensa. Todos ellos se empeñaron, a partir de ahí, con más o menos urgencia y éxito, en la tarea de construir su propia imagen de las dictaduras y los dictadores. En 1969, Vargas Llosa publicó la gran novela de la época, *Conversación en La Catedral*, que trata con evidente profundidad las consecuencias de la dictadura de Odría, y en 1974, tras un viaje a la República Dominicana, decidió comenzar a recopilar datos, situaciones y entrevistas para escribir un relato centrado en la figura de Trujillo, a quien no terminaron de encontrar un autor solvente los del grupo del «libro del *boom*». En 1999, Vargas Llosa publicó la última –hasta ahora– de sus grandes y excepcionales novelas, *La fiesta del Chivo*, resultado de 25 años de trabajo intermitente sobre el dictador más sangriento de todos cuantos se hayan trabajado en las novelas latinoamericanas sobre el tema. Justo cuando Mario decidió ponerse manos a la obra con la figura del caudillo quisqueyano, se produjo la avalancha de novelas de los del *boom* acerca de los dictadores. Carpentier modeló su dictador cubano en *El recurso del método* (1974) con retazos de Machado y de Batista, los dos que Fuentes le encargó en 1967, y Augusto Roa Bastos cumplió asimismo con la asignación del doctor Francia en su novela *Yo, el*

Supremo (1974). Al año siguiente, García Márquez publicó *El otoño del patriarca*, que había comenzado a escribir en los meses de aquellas cartas a Fuentes proponiéndole Mosquera, aunque en este caso hubo muchos más modelos, incluido el español Franco. Gabo estaba tan obsesionado con el tema, que leyó compulsivamente durante casi diez años acerca de todos los dictadores latinoamericanos del siglo XIX y del siglo XX, e incluso sobre lejanas figuras históricas como Edipo Rey, Julio César o Moctezuma, y su contribución al tema no terminó en la radiografía del patriarca porque poco después escribió un prólogo comprometido para la edición francesa de la novela *Mascaró*, de su amigo Haroldo Conti. En ella, el argentino denunciaba en 1975 los abusos del régimen militar impuesto en su país por Videla. Su actitud en contra de la dictadura le hizo ser víctima de ella, pues, como se sabe, en mayo de 1976 fue detenido por una brigada del ejército en la misma puerta de su casa y desapareció para siempre.

¿Y Fuentes? ¿Qué pasó con Santa Anna? Nunca publicó su novela del dictador, a pesar de haber sido el promotor de la idea. En 1975 recorrió un camino paralelo al de sus colegas, llevando a cabo una obra monumental. Pero, a diferencia de ellos, no se centró en la figura de un dictador, sino en toda la tradición hispánica del absolutismo monárquico, describiendo la actividad de Felipe II y los Austrias bajo una mirada posmoderna en *Terra nostra*. Digamos que viajó a los orígenes del problema del abuso de autoridad en el mundo hispánico, que a América Latina llegó de la mano del poder colonial. Pero aquella no fue específicamente una «novela de dictador», sino una reflexión más amplia sobre el poder, desde un punto de vista histórico y filosófico. Su contribución al tema fue, quizá, el libreto que escribió para la ópera del cubano José María Vitier, *Santa Anna*, de 2008, composición estrenada en la Feria de Guadalajara de ese año, en presencia de García Márquez, cómplice de tantas décadas, de tantos proyectos, incluido el de los dictadores.

UNIVERSIDAD DE GRANADA

BIBLIOGRAFÍA

- Donoso, José. *Historia personal del boom*, Alfaguara, Madrid, 1999.
- Esteban, Ángel y Gallego, Ana. *De Gabo a Mario: la estirpe del boom*, Espasa-Calpe, Madrid, 2009.
- García Márquez, Gabriel. *Notas de prensa (1980-1984)*, Mondadori, Madrid, 1991.
- Princeton. *Rare Books Collection* (manuscritos inéditos, catalogados por número de expediente, box y folder).

CUANDO LA MUJER NO ES MÁGICA...

*Cuando la mujer escribe, muere.
Es una sentencia de muerte.*

ELENA GARRO

Para desaparecer es necesario primero haber aparecido. Para volatilizarse hay que tener entidad, pero a veces ocurre el milagro y aún sin ser un ente llegas a evaporarte. En el mundo de la literatura ocurre de diferente forma y en demasiadas ocasiones. Se es en tanto que se está considerado, existes porque «la crítica» –esa ameba todopoderosa que se mueve y actúa al unísono más allá de cualquier frontera– ha decidido concederte la gracia de incluir tu nombre en un grupo generacional. Porque en el mundo de la filología hay una necesidad imperante de denominar por grupos, no se concibe el panorama literario sin relacionar un nombre con un conjunto de ellos. Uno de los ejemplos más claros es el caso de la generación del 27 en España, que después de haber sido la generación de la dictadura, la generación de la amistad... acaba siendo la generación del 27 en recuerdo del encuentro organizado por el Ateneo de Sevilla en honor a Góngora, lo que excluyó del grupo injustamente a todos los no presentes en el acto y los situó en una especie de eterno purgatorio. Pero ocurre que ciertos nombres no existen, no han existido nunca, aunque señalen a un ser real. Es el caso de los nombres de mujer. ¿Qué hay de aquellos nombres femeninos que se codearon con los ultraístas? ¿Dónde está Lucía Sánchez Saornil? ¿Dónde aquellos nombres de mujeres que compartieron sus inquietudes con los miembros de la generación del 27? ¿Dónde está Concha Méndez? No hay purgatorio que valga para ellas. Lo triste es que en el caso de las

mujeres no se puede decir que, en su mayoría, se las borrara del panorama poético porque simplemente no fueron consideradas.

Sucede que a veces un nombre consigue alzarse y su eco resuena fuerte, entonces es cuando la voz se acalla de un golpe limpio y rotundo, de igual modo que se cercena un cuello bajo la guillotina. Así ocurrió con Elena Garro, que, por época y momento generacional, debería haber sido incluida en el denominado *boom* latinoamericano, un movimiento en gran parte editorial al que los críticos supieron plegarse por distintas razones. Son los años 60 cuando comienzan a publicarse en España autores latinoamericanos y la figura todopoderosa del agente literario (caso de Carmen Balcells, por ejemplo) alcanza un poder del que hoy aún se beneficia. Daba comienzo lo que ahora se está viviendo en todo su esplendor y de un modo global: la literatura rindiendo pleitesía al mercado. Aunque la diferencia de aquel entonces con este ahora es que la calidad literaria de los que encabezaron el *boom* no sólo no planteaba dudas sino todo lo contrario. Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez como los cuatro magníficos de una corriente que hoy presenta para los críticos el problema de si hay o no que engrosar esta lista con otros nombres que han sido considerados como precursores o simplemente con una trayectoria paralela: Alejo Carpentier, Jorge Icaza, Juan Rulfo, Roa Bastos, Juan Carlos Onetti, José Donoso, José María Arguedas, Borges, Sabato, Arturo Uslar Pietri, Lezama Lima, Cabrera Infante o Juan José Arreola. Este último fue ganador *ex aequo* del Premio Xavier Villaurrutia en 1963 con la novela *Feria*. La galardonada con quien compartió honores fue la novela *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro.

Cuatro años antes de que Gabriel García Márquez publicara en la editorial Sudamericana de Buenos Aires *Cien años de Soledad*, Elena Garro en 1963 había publicado *Los recuerdos del porvenir* en la editorial mexicana Joaquín Mortiz. No se trata de comparar una obra con otra, ni de valorar una más que la otra, pero lo cierto es que Elena, por fecha de publicación, con este libro se convierte en pionera del llamado «realismo mágico», y así ha sido considerada por una parte de la crítica. No se trata de comparar, es evidente, pero no se puede negar la calidad literaria de la obra de Elena Garro, como no se puede negar el hecho de que, de algún modo, ella ha sido un precedente en todos los estilos narrativos que practicaron los miembros reconocidos del *boom*. Así, cuando en el ámbito literario no se hablaba de otra cosa que del «realismo mágico», después de que la novela de Gar-

cía Márquez se publicara en España en 1968, para Elena ya era algo pasado:

«Ya estoy ¡harta! de que me digan realismo mágico. Porque ha habido tanto realismo mágico en estos años, y es tan horrendo... Una señora que levanta los brazos y le salen cuarenta pájaros y luego se va volando. Todo eso son ¡pendejadas! Perdóname que lo diga. Y nomás por no escribir entre esa banda de pendejos yo ya no quiero volver a escribir jamás nada mágico. Han echado a perder toda la posibilidad de novela en América Latina con tanto realismo y tanta magia. Por eso escribí Y Matarazo no llamó..., que es realista» (Ramírez, 134).

Tremendamente realista. Una novela política en la que se describe un México donde, desde las distintas estancias del poder—desde los mandatarios a sus secuaces, encarnados en policías—, se actúa con toda la impunidad posible contra obreros y contra la clase más desfavorecida. Elena estaba describiendo una situación real en un ambiente asfixiante. Y todo narrado a través del personaje gris de Eugenio Yáñez, un oficinista aburrido que decide cruzar la delgada línea que separa una vida apática de una vida de acción. Y lo hace con un gesto que en principio puede parecer irrisorio, pero no es ni más ni menos que la ironía de la propia vida, que a veces llega en los momentos más trágicos de la condición humana para arrancar una sonrisa. Yáñez se ve inmerso dentro de un grupo de obreros que están en huelga, y todo porque decide ir a comprarles tabaco. Los huelguistas no hacen proclamas políticas ni reivindican derechos, tan sólo se quejan de que en la espera no tienen tabaco... Yáñez se convierte en uno más. Los huelguistas lo acogen después de que aparezca cargado de cajetillas de tabaco de distintas marcas para contentar a todos. Entre el grupo de activistas aparecerá Matarazo:

«—Entonces usted me decía que ese elemento de que le llevan un herido a Yáñez, el protagonista de Matarazo..., podría ser una reminiscencia de ese acontecimiento de que a usted le llevaron un herido para acusarla...

*—Tal vez, o para librarse ellos, no sabían qué hacer con él. Me hablaron: “Compañera, compañera. Está muy mal, sabe, está muy mal. Ahí se lo dejamos, compañera, está muy mal”. Yo: “¿Qué cosa?”. Porque era muy tarde, como las doce de la noche. Yo me asomé a la ventana y vi un hombre colgado de la reja, con la cabeza de un lado» (Rosas Lopátegui, *Testimonios sobre Elena Garro*, 272).*

Un herido en la ventana que se aparece una y otra vez en el cuento «La culpa es de los tlaxcaltecas»:

«-¡Señora, anoche un hombre, estuvo espiando por la ventana de su cuarto.

[...]

-El indio..., el indio que me siguió desde Cuitzeo hasta la ciudad de México.

[...]

Josefina le enseñó la ventana por la que el desconocido había estado fisgando y Pablo examinó con atención: en el alféizar había huellas de sangre casi frescas» («La culpa es de los tlaxcaltecas», 274-275).

Este cuento, que se publicó en 1964 en la *Revista Mexicana de Literatura* (n.º 3-4, marzo-abril, 12-28), fue considerado por Efraín Huertas como uno de los pilares de la cuentística mexicana del siglo xx. Pero si Matarazo se dibuja como un ser ambiguo que no se sabe bien dónde colocar dentro de la organización a la que parece pertenecer, la ambigüedad de Laura, la protagonista del cuento, le viene por su propia debilidad. Es como si Laura fuese un *alter ego* de la propia Elena que justifica y explica sus propias reacciones [«Ya sabes que tengo miedo y que por eso traiciono...» (271)]. Laura aparece de improviso en la cocina de su casa después de llevar dos días desaparecida con otro hombre, su primo [«Antes nunca me hubiera atrevido a besarle, pero ahora he aprendido a no tenerle respeto al hombre, y me abracé a su cuello y lo besé en la boca» (272)]. Está sucia, todos la daban por muerta, pero aparece pidiendo café y con una primera intervención muy reveladora: «Yo soy como ellos (los tlaxcaltecas): traidora» (269). Acosa a la criada preguntándole si ella es también una traidora, buscando la complicidad de la indígena, buscando que la indígena la salve.

Las novelas características del *boom* se han singularizado por ser esencialmente vanguardistas en su estructura, por tratar el tiempo de un modo no lineal, por crear una nueva visión en la que lo real se une a lo fantástico, confundiéndose ambos en una forma nueva, lo «real maravilloso», que rige un tiempo nuevo, donde lo imaginario y lo inexistente conviven con las cosas cotidianas. En este sentido, autores como Juan Rulfo pondrán al lector contra las cuerdas. Elena Garro no se va a quedar atrás, los ejemplos son múltiples. La obra de teatro *Un hogar sólido* se desarrolla en el interior de un panteón familiar. Los personajes de esta pieza teatral son los muertos que lo ocupan. Y lo sorprendente es que la auto-

ra consigue crear inquietud en el lector no por los personajes que se saben muertos, sino por los vivos. Durante la obra se escuchan pasos que vienen de fuera y golpes en el techo que conturban al lector. No se sabe qué son los golpes y los muertos esperan; son los vivos abriendo la losa para introducir a un nuevo miembro de la familia: Lidia, feliz de reencontrarse con su primo Muni, tan feliz como lo era Laura del cuento «La culpa es de los tlaxcaltecas» con su marido-primo. También existió un Boni Garro, primo de la autora. La obra de teatro termina con la desaparición de Lidia, único personaje que ha quedado en escena: «Lidia: ¡Un hogar sólido! ¡Eso soy yo! ¡Las losas de mi tumba! (Desaparece)».

Significativamente, Elena Garro le confesó a José Antonio Cordero, el director del documental *La cuarta casa: un retrato de Elena Garro*: «El único hogar sólido que voy a tener es la tumba». Como bien escribe Peter Earle: «Elena [...] difunde sus experiencias reales en las aventuras y retratos imaginarios de sus narraciones y obras teatrales» («Octavio Paz y Elena Garro: una incompatibilidad creativa», 881). Así ocurre en su última novela, *Inés*. Parece que Inés fuese otro *alter ego*. Un desdoblamiento de la propia Elena que, por un lado, se contempla a sí misma a través de los ojos de la criada, ofendida por un marido que le cierra las puertas, que maltrata a su hija, que se burla de ella ante sus amigos, un personaje del que se compadece la criada frente a la actitud de un sádico capaz de vejar y matar la inocencia encarnada en la figura de Inés. Por otro lado, Elena es la propia Inés, víctima:

«—Lo mejor es suicidarse... Dime Paula, dime ¿qué hicimos de nuestras vidas? Éramos jóvenes, éramos ricos, éramos guapos.

[...]

—Paula, suicídate conmigo —suplicaba.

—Es pecado, es pecado, es pecado...» (*Inés*, 198).

Sus vivencias son absolutamente literarias. En su diario (domingo, 4 de Julio de 1976) escribe:

«Por eso cuando en 1961 volvió a la casa O. P. (casa de Molière), contrito, deshecho, viejo y visible, me dio pena, pero cuando me rogaba todas las noches que me suicidara, mientras, yo, sentada en el suelo del cuarto de H. velaba sus angustiosos insomnios, pensaba: “Sí, sí eres Burlap”. Él continuaba rogando: “Suicídate, Helencitos, entonces yo podré escribir y decir que eras una mujer maravillosa, que eras la poesía misma, el genio... y luego me suicido yo”» (Rosas Lopátegui, *Testimonios sobre Elena Garro*, 423).

Declaraciones en entrevistas, anotaciones en sus diarios, apuntes, vivencias todas que vamos a ver reflejadas a lo largo de su obra:

«Para saber de la vida de un escritor tienes que leer su obra porque casi todo es autobiográfico en todos los escritores. Claro, más o menos disfrazado, más o menos disimulado, pero esencialmente reflejan una parte o una manera de ser. Un día, por ejemplo, comencé a recordar mi infancia y esos son Los recuerdos del porvenir» (Rosas Lopátegui, *Testimonios sobre Elena Garro*, 149).

Margo Glantz, en el artículo «Elena Garro: ¿Sherezada o Malinche?», escribe:

«Sólo en el acto de contar, en el cuento dentro del cuento, en la magia y realidad de la escritura se redime la culpa y el paraíso nunca ha dejado de existir: así lo intuye Leli en el cuento “Nuestras vidas son los ríos”, después de un intento fallido por entender mediante la lógica por qué el gobierno [...] ha mandado asesinar a un general, cuando basta con recitar a Jorge Manrique para enderezar cualquier entuerto» (257).

La metaliteratura es una constante en su obra. Sus protagonistas transforman la realidad gracias a la literatura. Laura en «La culpa es de los tlaxcaltecas» se evade de la realidad con la lectura de *La verdadera historia de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo [«Mamá, Laura le pidió al doctor la Historia de Bernal Díaz del Castillo. Dice que es lo único que le interesa» (Margo Glantz, 279)]. La niña del cuento «Antes de la guerra de Troya» lee sobre la guerra de Troya. Tal y como señala Margo Glantz, «la leyenda y la historia misma se transforman en historia particular, cotidiana de la protagonista» (256).

Elena Garro dejó novelas ejemplares, infinidad de cuentos magníficos y una abundante obra dramática. Si se han considerado la Revolución cubana, Bahía Cochinos y el inicio de la Guerra Fría entre Estados Unidos y la URSS como hechos históricos clave e inseparables del fenómeno del *boom* latinoamericano, Elena Garro los vivió y lo hizo involuntariamente en primera persona:

«Cuando en 1978 el Congreso abrió el caso, acusó de “negligente” a la CIA y al FBI por no haber explorado más la posible conexión del gobierno de Castro en el asesinato de John F. Kennedy: “Bajo presión del Congreso en 1978, el Departamento de Estado tuvo que desclasificar algunos, no todos los documentos de inteligencia sobre Garro y Oswald, y de hecho hay varias entrevistas, informes

y reportes de investigación que no se harán públicos hasta el año 2025”» (Rosas Lopátegui, 261).

Eso sí, Elena Garro nunca fue editada por Seix-Barral, ni tuvo ninguna agente literaria que se ocupara de divulgar su nombre y ceñirlo exclusivamente a su obra. A pesar de que en el año 76 Elena Garro estaba malviviendo en Ávila, a pesar de estar en España en aquel momento clave. No existe argumento filológico que venga a justificar su no presencia en el panorama literario. En las ocasiones en las que se alude a la obra de esta escritora mexicana es siempre para alabarla, aunque sea con tres líneas, con una pequeña referencia porque se ha escrito mucho sobre ella. Sin embargo, la tinta que se ha gastado ha sido, en la mayor parte de las ocasiones, para mencionar su locura.¹ A Elena Garro no se la ignora ni se la menosprecia, como se ha hecho con otras mujeres, con el argumento de que su calidad literaria no alcanza los niveles de sus coetáneos masculinos. No pueden, es imposible. Pero el discurso se centra en su locura como táctica para volatilarla. Tanto se ha hecho hincapié en su locura, tanto se molestaron en dejar patente su trastorno, que hasta ella misma terminó comportándose como tal, aunque en un momento dado de su historia vital cualquier actitud que Elena hubiese adoptado se habría interpretado como una enajenación.

Elena Garro vivió siempre esperando: esperando la llegada de alguien que lo cambiara todo, como espera Laura, como esperan los muertos del panteón, como espera Yáñez la llamada que no va a llegar de Matarazo [«En el café un reloj marcaba el tiempo». «Por la calzada vacía se paseaban las horas. Como las horas estaba yo: sola en una calzada vacía» («La culpa es de los tlaxcaltecas», 276-280)], como espera Inés aun a sabiendas de que está condenada, que lo peor habrá de suceder. Elena Garro pasó la vida esperando normalizar una mala situación económica que arrastró hasta la muerte:

«*MARTES, 10 DE MARZO DE 1992*

Compré este cuaderno con intenciones de escribir a mano, ya que no hay luz suficiente para distinguir las teclas de la máquina de escribir. No hay luz ni de día ni de noche. La casa o piso es muy oscuro y la electricidad se necesita a cualquier hora del día o de la noche. Aquí, frente a mí, está la máquina de escribir sobre un sillón de mimbre. No tengo mesa [...]. El frío es húmedo. La calefacción deficiente y los pies sobre el suelo empiezan a helarse, el frío sube hasta la espalda y congela todos los enormes problemas que

tengo, que pueden reducirse a uno: falta de dinero. Absoluta falta de dinero» (Rosas Lopátegui, 474).

Esperó un reconocimiento que no le llegó:

«Me llevé un baúl lleno de recortes de insultos y eso, caray, es pesado. Todos los días, en todos los periódicos, me ponían del asco, y eso duele» (Rosas Lopátegui, 485).

Ahora, poco a poco, se está reivindicando la figura de Elena Garro, pero la tarea es mucho más ardua. Apenas se menciona a Rosario Castellanos, nada se sabe de la chilena María Luisa Bombal, cuya novela *Amortajada* protagoniza una mujer muerta que, mientras es velada, narra su vida. Si hay referencia a Bombal es por intentar pegarse un tiro en el cuello en casa de un amante que la rechazó y por tratar de matarlo (le disparó tres veces, pero la mala puntería hizo que las tres balas impactaran en un brazo) muchos años después de aquella llamada de atención en forma de suicidio fallido.

Nombres éstos ni siquiera relacionados con el *boom* latinoamericano. Otros, que surgieron directamente de este movimiento, ni se mencionan. Se ignora a mujeres cuyos nombres, aun perteneciendo al reducido grupo de autores latinoamericanos por los que se apuesta en la España de los 60-70, no han trascendido. Albalucía Ángel, con su novela *Dos veces Alicia*, en palabras de Burkhard Pohl, fue lanzada como «un nuevo y brillante novelista colombiano [sic]» («Vender el *boom*...», 176-177). El Premio Biblioteca Breve lo habían ganado Mario Vargas Llosa, Cabrera Infante y Carlos Fuentes. En 1971 lo gana la cubana Nivaria Tejera con *Sonámbulo de sol*, un relato sobre la sociedad habanera hecho con el lenguaje de los sueños (Burkhard Pohl, «Vender el *boom*...», 181). La mexicana Ana Mairena es otro de los nombres femeninos por los que apuesta Seix-Barral en ese esfuerzo español por lo latinoamericano. Su novela *Los extraordinarios*, un discurso sociológico sobre la realidad mexicana, se lanza en 1961.

Sin embargo, ninguno de estos nombres ha trascendido. Han desaparecido, se han volatilizado, han sido silenciados, borrados del panorama literario con la facilidad con la que se elimina de un borrón la línea de un cuaderno. Olvidar lo que no se toma en cuenta, lo que no se considera, es fácil.

Quizás, y a pesar de su gran pluma, si Elena Garro no hubiese sido tan buena escritora, ni siquiera se molestarían en mencionar que era una loca rodeada de gatos.

NOTAS

¹ Incluso hoy en pleno siglo *xxi*, cuando comienza a reivindicarse su figura, se edita en España la novela *Reencuentro de personajes* (Madrid, Drácnas, 2016) y la editorial tiene que retirar la faja de la edición ante las críticas suscitadas por reducir la figura de Elena a: «Mujer de Octavio Paz, amante de Bioy Casares, inspiradora de García Márquez y admirada por Borges». Elena Garro existe únicamente porque lo hace de distinta forma en estos hombres. Por no mencionar el hecho de que consideren esta novela desde una única perspectiva: la de su vida personal, la más amarilla, en la que se hizo hincapié durante muchos años y que alimentó el mito de su locura, eclipsando su talento. Reza en la contraportada de la edición (que la editorial no puede eliminar como una faja): «Qué duda cabe que *Reencuentro de personajes* germina del odio que Elena Garro le profesó desde su divorcio y de la forma más irritante posible a su exmarido, el Premio Nobel Octavio Paz». Que su vida se refleja en su literatura es un hecho, pero si lo hiciera de esta manera no estaríamos ante la gran escritora que fue Elena Garro.

BIBLIOGRAFÍA

- Aranda, Julio. «Helena Paz, heredera universal de Elena Garro, según su testamento», en *Proceso*, 30 de agosto de 1998, 52-53.
- Avilés Fabila, René. «En Igualda, homenaje a Elena Garro», en *Excelsior*, 27 de septiembre de 1997, 6.
- Burkhard, Pohl. «Vender el boom: El discurso de la difusión editorial» en Joaquín Marco y Jordi Gracia (eds.): *La llegada de los bárbaros: la recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, Edhasa, Barcelona, 2004, 165-188.
- Coblán, Felipe. *Proceso*, 784, 1991, 56.
- Cordero, José Antonio (dir.). *La cuarta casa: retrato de Elena Garro* [Película].
- Earle, G. Peter. «Octavio Paz y Elena Garro: una incompatibilidad creativa», en *Revista Iberoamericana*, vol. *Lxxvi*, 232-233, 2010, 877-897.
- Garro, Elena. *Los recuerdos del porvenir*, Joaquín Mortiz, México D. F., 1963.
 - . «La culpa es de los tlaxcaltecas», en *La semana de colores*, Xapala, Universidad Veracruzana, 1964, 269-283.
 - . «El problema agrario sigue en pie después de 50 años de revolución», en *¡Siempre!*, 185, 1965, 2-12.
 - . «Un hogar sólido», en *Antología de la literatura fantástica* (Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares), en Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1977.
- . *Memorias de España, 1937*, Siglo *xxi*, Ciudad de México, 1992.
- . *Andamos huyendo, Lola*, Mardulce, Buenos Aires, 1980.
- . *Inés*, Planeta Mexicana (Joaquín Mortiz), México D. F., 2008.
- Güemes, César. «Elena Garro presenta mañana *Inés*. En México me siento como un extranjero cuando llega a un país desconocido», en *Financiero Cultural*, 26 de Octubre de 1995, 55-56.
- Glantz, Margo. «Elena Garro: ¿Sherezada o Malinche?», en Henríque Hülsz y Manuel Ulacia (eds.): *Más allá de Litoral*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México D.F., 1994.
- Melgar, Lucía y Mora Gabriela (eds.). *Elena Garro: una personalidad compleja*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2002.
- Merlo, Pepa. «Elena Garro: historia de una lúcida locura», en *La tradición de las rupturas en las literaturas hispánicas (ix Coloquio Internacional de Estudios Hispánicos)*, Universidad Eötvös Loránd, Budapest, 2014, 263-271.
- Montemayor, Carlos. *La violencia de Estado en México*, Debate, México D.F., 2010.
- Mora, Gabriela. *Elena Garro: correspondencia con Gabriela Mora (1974-1980)*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2007.
- Paz Garro, Helena. *Memorias*, Editorial Océano, México, 2003.
- Poniatowska, Elena. «La biografía de Elena Garro en la oficina de inteligencia de Estados Unidos», en *Proceso*, 23 de marzo de 1992, 29.
 - . «Elena Garro: la partícula revoltosa», en *Las siete cabritas*, Tlalaparta, Tafalla, 2001, 87-106.
 - . *La noche de Tlatelolco*, Ediciones Era, México D.F., 1971.
- Ramírez, Luis Enrique. *La ingobernable: encuentros y desencuentros con Elena Garro*, Raya en el Agua, México D.F., 2000.
- Rosas Lopátegui, Patricia (2002). *Testimonios sobre Elena Garro*. Monterrey: Ediciones Castillo.
- S/A. «Niegan cargos los cinco señalados», en *Excelsior*, México D.F., 7 de octubre de 1968, 18.
- S/A. «Del archivo secreto de gobernación: memoria gráfica del 68», en *Proceso, (Edición Especial)*, México D.F., 11 de octubre de 2002.

CIEN AÑOS DE SOLEDAD

Entre las crónicas de navegantes y la novela de aventuras

La portada de la primera edición de *Cien años de soledad*, publicada por la editorial Sudamericana (Buenos Aires, 1967), resultó tan impactante como premonitoria: un barco en medio de la selva, aunando en una misma secuencia plástica el mundo marineramente y el espacio selvático, escenarios privilegiados en la gran epopeya del Nuevo Mundo. Poco o muy poco ha trascendido de aquellos días en que se estaba elaborando el libro, en medio de una gran expectación, pero lo cierto es que unos meses más tarde, cuando el éxito de *Cien años de soledad* había alcanzado niveles hiperbólicos y sin precedentes, y la avalancha de lectores de todos los rincones del planeta se había convertido en un nuevo asunto del realismo mágico, el escritor cataquero, asediado por los mil compromisos periodísticos y las inevitables entrevistas promocionales, contestaba lo siguiente a las preguntas de Armando Durán:

«En mi caso personal, no tengo autores favoritos sino libros que me gustan más que otros, y éstos no son los mismos todos los días; además no me gustan porque los crea mejores sino por razones muy diversas y siempre difíciles de precisar. Esta tarde, por ejemplo, haría la lista siguiente: Edipo rey, de Sófocles; Amadís de Gaula y Lazarillo de Tormes; Diario del año de la peste, de Daniel Defoe; Primer viaje en torno del globo, de Pigafetta; Tarzán de los monos, de Borrowht [sic], y dos o tres más. No sé lo que esta lista pueda significar para los críticos, pero esta tarde es honrada, aunque probablemente no lo sea mañana. Por cierto, que desde hace

años no puedo soportar a Faulkner, y las novelas, en general, me aburren. Hace varios años que sólo me interesan las crónicas de navegantes» (Durán, 26).

En medio de un bosque bibliográfico donde se recogen entrevistas de toda condición y forma, donde son frecuentes las preguntas repetidas, los comentarios reiterados, cierto tono impertinente sobre las influencias literarias que acaban restándole méritos propios al mismísimo escritor, la entrevista de Armando Durán puede ser considerada modélica porque, como dice García Márquez, «esta tarde es honrada», y esta «honradez» le permite expresar, sin tapujos, el hartazgo que le producen las constantes recurrencias a Faulkner, como si él no hubiera creado su propio *topos* mítico más allá de la alargada sombra de Yoknapatawpha, o la fascinación que le producen obras que engarzan tradiciones literarias fundamentales que van del mundo clásico a la novela de aventuras. No deja de sorprender, a modo de provocación, que diga que «las novelas, en general, me aburren» en el contexto en que su propia obra lo ha situado de golpe en el parnaso de las glorias literarias del siglo. Sin embargo, lo que parece verdaderamente esclarecedor es la sentencia con que cierra la respuesta: «Hace varios años que sólo me interesan las crónicas de navegantes».

Es evidente que la obra garcimarquiiana ha sido estudiada e interpretada desde todos los ángulos posibles, filtrando al detalle cualquier información mítica, folclórica, histórica o literaria, para asombro de unos lectores que vieron cómo aquel escritor nacido en un pueblo remoto de Colombia, hijo de un telegrafista, era capaz de utilizar técnicas, estrategias y procedimientos narrativos de una complejidad extrema, presentados con la facilidad y sencillez características de los grandes contadores de cuentos de la tradición oral, como escribió Ricardo Gullón en uno de los estudios pioneros: *García Márquez o el olvidado arte de contar* (1970). No obstante, en medio de la vorágine bibliográfica hay un filón interpretativo que ha sido poco estudiado y que tiene que ver con los personajes, mitos y arquetipos procedentes del ámbito marítimo.

García Márquez se ha definido siempre como un escritor costeño, un narrador del Caribe, que necesita el calor y la humedad como marcas identitarias, que ha sabido retratar como nadie las espesuras inquietantes de la selva, los campos sembrados de bananos, el calor asfixiante y las lluvias torrenciales,

o los personajes que parecen sobrevivir en el sopor de la siesta y que dormitan de una novela a otra. Ese mundo tan presente en sus primeras novelas se expande y amplía cuando certificamos en la biografía del escritor la presencia de localidades como Cartagena de Indias, Santa Marta o Barranquilla, que aportan visualmente el mar de fondo, con sus ristras de náufragos, las murallas atornilladas a la costa con sus cañones oxidados para aviso de piratas y otros maleantes del filibusterismo y toda la mitología marinera donde no faltan los buques fantasma, las islas abarrotadas de cocoteros que esconden tesoros fabulosos con su mapa de postín, los ahogados de belleza rutilante y condición mesiánica o las criaturas más espantosas procedentes de las oscuridades abisales del océano.

Es tan evidente esta aportación marinera al ámbito de su narrativa que resulta sorprendente el vacío interpretativo sobre estos asuntos que, como hemos dicho, están en esa primera cubierta de *Cien años de soledad*, a pesar de que dos pioneros en la crítica garcimarquiana, como Iris María Zavala y Emir Rodríguez Monegal, pusieron el dedo crítico sobre la presencia de personajes históricos como Francis Drake o *sir* Walter Raleigh, procedentes del mundo de la piratería y el corso. Rodríguez Monegal lo interpretó en un sentido lúdico, casi como un juego metahistórico, al que llamó «divertido anacronismo». Algo más tarde, la escritora Iris M^a Zavala analizó la figura de Francis Drake como un elemento clave que hacía de *Cien años de soledad* la última y, quizá, la más bella de las crónicas de Indias. En su monumental obra *Gabriel García Márquez: historia de un deicidio*, Vargas Llosa llamó la atención sobre la importancia que adquiría la «localidad marinera» en muchos de los cuentos y relatos que habían nacido como variaciones de *Cien años de soledad*. Pero fue Michael Palencia-Roth, uno de los grandes especialistas en el Nobel cataquero, quien en 1983 puso el foco interpretativo sobre esta visibilidad del mundo marinero en la narrativa garcimarquiana:

«El mar –que había cobrado importancia por primera vez en la ficción de García Márquez en “El mar del tiempo perdido”– figura como localidad de la acción en cinco de los seis cuentos discutidos en este capítulo. Inclusive en el último cuento de la colección, el de la cándida Eréndida, se nota la presencia del mar, ya que las aventuras de Eréndida terminan en la playa. En El otoño del patriarca el mar llega a ser una obsesión constante del personaje principal» (Palencia-Roth, 136).

Más allá de estas intuiciones críticas, lo cierto es que este universo marineroy sus conexiones con la literatura de aventuras está presente en el engranaje mítico de *Cien años de soledad* y forma parte de los mecanismos reguladores del mundo mágico de Macondo. En realidad no son dos, sino tres los piratas que aparecen en la novela, cada uno de ellos con una intención histórico-literaria y un sentido estético muy particular. El cruel y temerario Francis Drake (más tarde nombrado caballero) comparte ficción y espacio narrativo con el corsario-poeta e historiador *sir* Walter Raleigh y el ilustrado Víctor Hugues, éste último en homenaje a *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier. De alguna manera García Márquez representa todos los momentos de la piratería a través de una secuencia que arranca a finales del siglo XVI, con los ataques brutales de Francis Drake a las costas del virreinato de Nueva Granda, sigue con los sueños utópicos y doradistas de Raleigh en pleno siglo XVII y culmina con Víctor Hugues, representante de la Ilustración, quien viajó hasta el Nuevo Mundo portando en su bergantín la Declaración Universal de los Derechos del Hombre y la temible guillotina para hacerlos cumplir. A estos tres personajes ficcionalizados en su novela, García Márquez añadió uno de su propia cosecha, el intrépido José Arcadio, el hijo pródigo capaz de dar sesenta y cinco vueltas al mundo enrolado en una «tripulación de marineros apátridas» y regresar, completamente tatuado, de los pies a la cabeza, hablando «un español cruzado con jerga de marineros», tras haber presenciado y vivido aventuras que suponen un viaje a través del túnel del tiempo.

Ahora bien, ¿de dónde le viene a García Márquez esta fascinación por lo que él llama «crónicas de navegantes»? Es evidente que la preocupación por estos temas se remonta a sus lecturas infantiles y juveniles, en sintonía perfecta con los otros miembros del *boom* de la narrativa hispanoamericana, en cuyos pupitres no faltaron las novelas de clásicos como Herman Melville, Robert L. Stevenson, Emilio Salgari, Jack London, Julio Verne, Jonathan Swift o Daniel Defoe, novelas clásicas de la epopeya marinera, a las que habría que sumar, con el paso de los años, textos de gran calado historiográfico (y literario) a los que volvió una y otra vez, como el *Diario* de Cristóbal Colón, los *Naufragios* de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, el *Libro de las maravillas* de Marco Polo, *El carnero* de Juan Rodríguez Freyle, el *Libro de las Maravillas del Mundo* de Jehan de Mandeville, *El primer viaje alrededor del mundo* de Antonio Pigafetta, el *Diario* de Francis Fletcher, compañero de Drake, los *Infortunios de Alonso Ramírez* de Sigüenza

y Góngora o el *Discovery* de Raleigh. Esa primera información literaria y cronística debió ser completada con el impacto visual de los pueblos de la costa colombiana, con su escenografía colonial a prueba de asaltos piráticos, con enormes murallas horadadas por la sal y los cañonazos inmisericordes de los lobos de mar, la artillería oxidada apuntando siempre al horizonte y las huellas imborrables de más de tres siglos de ataques ininterrumpidos.

Ya en 1952, siendo apenas un joven aprendiz de periodista en *El Heraldo* de Barranquilla, García Márquez dio a la linotipia un artículo esclarecedor en el enfoque de este trabajo, titulado «Los piratas se volvieron locos». En él rastrea el magisterio de John Hawkins con su pariente Francis Drake, al que tuvo de pupilo privilegiado en las artes de marear y las enseñanzas a golpe de timón de los distintos tipos de asalto, en alta mar o en la costa. También habla de *La Dragontea*, escrita por Lope de Vega para ridiculizar la gesta de los corsarios ingleses, recreando, con verdadero mimo periodístico, el talento extraordinario del gran polígrafo colombiano Germán Arciniegas, quien había publicado un libro de referencia inexcusable para el sorprendente mundo de los piratas, como es su *Biografía del Caribe* (1945). Por la repercusión que tendrá más tarde en su propia obra quiero destacar las referencias que hace al capítulo «La reina de Inglaterra y sus cuarenta ladrones», dando buena cuenta de las fechorías de la familia Hawkins, de Francis Drake y del insigne Walter Raleigh. García Márquez destacaba del ensayista colombiano la facilidad con que Arciniegas podía tratar a los «personajes más inaccesibles y remotos», su maestría para «ponernos en camino de hacer las paces con los viejos e intrépidos bandoleros del mar», intuyendo, de alguna manera, las raíces mismas de lo que será, con el paso del tiempo, su concepción del realismo mágico.

En las páginas de *Cien años de soledad* encontramos un auténtico desfile de viajeros medievales y renacentistas, de piratas y corsarios, de aventureros y exploradores que se mueven intensamente por este mundo recién descubierto para la narrativa, cada uno de ellos con una intención y una proyección literaria que excede las pretensiones de este artículo y acaban convirtiendo la novela en un hermoso homenaje a esas «crónicas de navegantes» tan importantes en su formación (Camacho Delgado, 2009).

Lugar destacado merece el personaje de Francis Drake, no sólo por ser el protagonista de los asaltos piráticos más crueles vividos en las costas colombianas en el último cuarto del siglo XVI, que le valieron el apodo del Dragón, sino también por haber sido

el responsable del segundo viaje de circunnavegación terráquea, cincuenta y cinco años más tarde del realizado por Magallanes y Elcano, del que fue testigo privilegiado Antonio Pigafetta. Este segundo periplo alrededor del mundo (1577-1580) fue también descrito por uno de los cronistas de la expedición de Drake, el capellán Francis Fletcher (Damm, 70 y ss.), aunque con mucha menos fantasía y menor talento literario que el demostrado por el noble italiano. García Márquez lo utiliza, además, para apuntalar la estructura circular de la novela, ya que Drake está presente en la fundación mítica de Macondo, siendo el principal móvil para que la bisabuela de Úrsula Iguarán, aterrorizada por los piratas de sus sueños, abandone Riohacha y se establezca en un punto indeterminado de la sierra de Santa Marta. Volvemos a saber de él cuando Úrsula, harta de las locuras de su marido, «saltaba por encima de trescientos años de casualidades, y maldecía la hora en que Francis Drake asaltó a Riohacha» (93), como responsable primero en la fundación mítica de Macondo. Más tarde vuelve a aparecer cuando José Arcadio Buendía busca una salida al mundo para Macondo, descartando la senda impenetrable de la sierra, donde Francis Drake «se daba al deporte de cazar caimanes a cañonazos, que luego hacía remendar y rellenar de paja para llevárselos a la reina Isabel» (81). No obstante, lo que confiere verdadera circularidad a la novela es su última aparición, cuando Aureliano Babilonia descifra los pergaminos de Melquíades y descubre todas las verdades ocultas en los laberintos de la sangre, incluido su parentesco con Amaranta Úrsula, y las razones últimas de la fundación mítica de Macondo, ya que «Francis Drake había asaltado a Riohacha solamente para que ellos pudieran buscarse por los laberintos más intrincados de la sangre, hasta engendrar el animal mitológico que había de poner término a la estirpe» (492).

El otro gran personaje relacionado con el mundo del corso es *sir* Walter Raleigh, el corsario soñador y poeta, incansable doradista, caballero de exquisitos modales y cultura refinada, amante predilecto de la reina Isabel I de Inglaterra, la reina virgen, en cuyo honor fundó el estado de Virginia, dejando para la posteridad una de las crónicas más hermosas sobre el Nuevo Mundo, conocida como el *Discovery*. Formado en la Universidad de Oxford, Raleigh es un enamorado de la cultura clásica, lector apasionado de los textos latinos y griegos, a los que hace continua referencia en sus escritos. Fue considerado en su momento como uno de los poetas más importantes de la época isabelina,

profundamente vinculado a la música y al arte en general, cultivó, además, con notable éxito el género historiográfico con su *Historia del mundo*. Es evidente que el perfil de Raleigh es mucho más atractivo que el de un mero salteador de navíos y costas, razón por la que aparece con un tratamiento privilegiado en la narrativa de García Márquez. De hecho, la imagen que ha transmitido de él procede de su cuento «El ahogado más hermoso del mundo», en donde aparece caracterizado «con su acento de gringo, con su guacamaya en el hombro, con su arcabuz de matar caníbales», imagen poderosa de fuerte aliento fílmico, que viene a completar otra más romántica en la que Raleigh se dedica a componer canciones nostálgicas sobre mundos arcádicos e imposibles con su viejo acordeón, con el que recorre parte del Amazonas a la búsqueda de las colinas doradas de Manoa.

No es casual que Raleigh aparezca en *Cien años de soledad* vinculado a un juglar, Francisco el Hombre, «un anciano trotamundos de casi 200 años que pasaba con frecuencia por Macondo divulgando las canciones compuestas por él mismo. En ellas, Francisco el Hombre relataba con detalles minuciosos las noticias ocurridas en los pueblos de su itinerario, desde Manaure hasta los confines de la ciénaga, de modo que si alguien tenía un recado que mandar o un acontecimiento que divulgar, le pagaba dos centavos para que lo incluyera en su repertorio [...]. Francisco el Hombre, así llamado porque derrotó al diablo en un duelo de improvisación de cantos» (127). Este personaje singular «cantaba las noticias con su vieja voz descordada, acompañándose con el mismo acordeón arcaico que le regaló sir Walter Raleigh en la Guayana», situando al personaje y el tiempo mítico de Macondo en una de las expediciones más importantes realizadas tras el mito de El Dorado, en esta ocasión de la mano de un corsario. Úrsula reclama algún tipo de información sobre su hijo por dos razones fundamentales: en primer lugar porque Francisco el Hombre es otro de los personajes errantes en el tiempo y en el espacio que pululan por *Cien años de soledad* y que de alguna manera está vinculado al intrépido José Arcadio; en segundo lugar, porque ambos personajes pudieron compartir la expedición organizada por sir Walter Raleigh en busca de las colinas doradas de Manoa (1595), tal y como aparece recogida en su *Discovery*, verdadero botín historiográfico y literario, en donde Raleigh dijo haber visto pueblos matusalénicos, riquezas inimaginables y tesoros fabulosos custodiados por pueblos acéfalos (*ewaipanomas*). Todo ello en medio de una naturaleza febril y exultante, una naturaleza

pródiga y feraz, que recuerda a la Arcadia clásica, pero también a la Edad de Oro, y que es, en cierto sentido, la versión corsaria de la *Utopía* (1516) de su compatriota Tomás Moro.

Siglos antes de que García Márquez hubiera creado el portentoso mundo de Macondo, *sir* Walter Raleigh había concebido un paraíso de felicidad absoluta para el inquieto hombre del Renacimiento, un mundo feliz sin enfermedades, sin odios, sin guerras, sin quebrantos, en el que el hombre vivía en armonía con el mundo natural. El viajero incansable que es Raleigh (*homo viator*) descubre en este confín perdido del mundo al hombre que vive anclado en la naturaleza, viviendo generosamente de sus recursos (*homo faber*) y no necesita adueñarse del oro que se hace visible por todas partes. Además, en ese territorio mítico creado por el corsario-poeta, Manoa fue localizado en algún punto indeterminado entre Colombia, Venezuela y la Guayana, como una premonición del espacio que iba a ocupar el Macondo de García Márquez.

A los personajes históricos de Drake y Raleigh les acompaña uno ficticio, el que mejor representa el espíritu de la aventura en los momentos de mayor intensidad mítica en *Cien años de soledad*: José Arcadio, el primogénito de los Buendía.

José Arcadio es de una riqueza literaria e histórica extraordinaria, aunando en su condición de viajero, en el tiempo y en el espacio, tradiciones literarias, históricas, míticas y apuntes biográficos del propio García Márquez. En cierto sentido él es la aportación pirática más personal a *Cien años de soledad*, siguiendo la estela de la novela de aventuras, cuyo esplendor arranca a finales del siglo XVIII y lo hace trazando a un personaje complejo y riquísimo en su configuración narrativa, con la potencia y las dimensiones de los míticos gigantes de la Patagonia, la fuerza de Hércules, Sansón o Maciste, con las trazas aventureras de Simbad el Marino y con la rebeldía y la temeridad de Jonás antes de ser engullido por la ballena en las aguas veterotestamentarias. Recordemos que el personaje desaparece de Macondo en los primeros momentos de su engranaje mítico, huyendo detrás de los gitanos tras haber dejado embarazada a Pilar Ternera. Años más tarde, reaparece de forma misteriosa, convertido en un auténtico gigante, completamente tatuado, con una fuerza descomunal y con los hábitos marineros que lo marginan dentro del propio Macondo:

«Llegaba un hombre descomunal. Sus espaldas cuadradas apenas si cabían por las puertas. Tenía una medallita de la Virgen de los Remedios colgada en el cuello de bisonte, los brazos y el pe-

cho completamente bordados de tatuajes crípticos, y en la muñeca derecha la apretada esclava de cobre de los niños en cruz. [...] Era José Arcadio [...]. Hablaba el español cruzado con jerga de marineros. Le preguntaron dónde había estado, y contestó: "Por ahí" [...]. Le había dado sesenta y cinco veces la vuelta al mundo, enrolado en una tripulación de marineros apátridas. Las mujeres que se acostaron con él aquella noche en la tienda de Catarino lo llevaron desnudo a la sala de baile para que vieran que no tenía un milímetro del cuerpo sin tatuar, por el frente y por la espalda, y desde el cuello hasta los dedos de los pies. No lograba incorporarse a la familia. Dormía todo el día y pasaba la noche en el barrio de tolerancia haciendo suertes de fuerza. En las escasas ocasiones en que Úrsula logró sentarlo a la mesa, dio muestras de una simpatía radiante, sobre todo cuando contaba sus aventuras en países remotos. Había naufragado y permanecido dos semanas a la deriva en el mar del Japón, alimentándose con el cuerpo de un compañero que sucumbió a la insolación, cuya carne salada y vuelta a salar y cocinada al sol tenía un sabor granuloso y dulce. En un mediodía radiante del Golfo de Bengala su barco había vencido un dragón de mar en cuyo vientre encontraron el casco, las hebillas y las armas de un cruzado. Había visto en el Caribe el fantasma de la nave corsario de Víctor Hughes, con el velamen desgarrado por los vientos de la muerte, la arboladura carcomida por las cucarachas de mar, y equivocado para siempre el rumbo de la Guadalupe» (165-168).

El texto es de una riqueza extraordinaria. Enrolado en una «tripulación de marineros apátridas», es decir, sin patria, y por tanto vinculados a la piratería y al corso, José Arcadio regresa a su pueblo completamente tatuado, de arriba abajo, por delante y por detrás, incluida su «masculinidad inverosímil», lo que trae a la memoria otros ejemplos memorables como *The Illustrated Man* de Ray Bradbury, Queequeg, el inolvidable arponero polinesio en *Moby Dick*, de Herman Melville, o el mulato Cipriano en *La isla desierta* de Roberto Arlt. Como sabemos por los numerosos estudios sobre el tatuaje, la práctica de estos en el mundo marino dependía de la jerarquía en el barco, de las millas marinas recorridas y de los lugares por los que se hubiera transitado, convirtiendo a muchos marineros y piratas en auténticos murales vivientes (García Alix). Por ello, es importante destacar que el sentido hiperbólico de este pasaje no radica tanto en los tatuajes que cubren su enorme cuerpo como en el hecho de haberle dado sesenta y cinco veces la vuelta al mundo, lo que parece, además, un homenaje a uno de los temas

que más ha fascinado a García Márquez a lo largo del tiempo, como es el viaje de circunnavegación terráquea, lo que permite socavar y aniquilar las formas tradicionales del conocimiento. Ello explicaría su predilección por la crónica de Antonio Pigafetta, *Primer viaje alrededor del mundo*, a la que cita como ejemplo en numerosas ocasiones, incluido su discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura. Tampoco es casual que este particular héroe macondino regresara hablando «un español cruzado con jerga de marineros», una lengua *koiné* o esperanto marino, tan habitual en las embarcaciones en las que convivían nacionalidades lingüísticas bien diferenciadas. Pero lo que más puede sorprender en clave mágicorrealista es el recuento de sus aventuras por esos mares del mundo por los que ha navegado, acumulando experiencias que remiten a épocas y a momentos épicos y míticos de largo alcance. Así, por ejemplo, el episodio de canibalismo en el mar del Japón («tenía un sabor granuloso y dulce») remite a las terribles hambrunas de la conquista y colonización del mundo americano, mientras que la lucha que mantiene José Arcadio con el dragón de mar posee una clara pulsión teológica y hagiográfica, que trae a la memoria el enfrentamiento de san Jorge contra el dragón maligno en la antigua Capadocia. El descubrimiento del «casco, las hebillas y las armas de un cruzado» en el vientre de este animal fabuloso invita a una lectura medievalizante de la secuencia, en contraste con las ideas ilustradas que Alejo Carpentier esbozó en su novela *El siglo de las luces*, protagonizada, entre otros, por el corsario Víctor Hugues, y que García Márquez convierte en un homenaje al holandés errante, Willem van der Decken, la versión marinera del Judío Errante, perdido para siempre el rumbo en el mar atemporal y quimérico de *Cien años de soledad*.

Quiero finalizar este recorrido pirático y aventurero con uno de los personajes que mejor representa esta condición de doble viajero, en el tiempo y en el espacio: el gitano Melquíades. Pocos pueblos como el suyo represenan el nomadismo, la trashumancia, la vida errante, marcada por la aventura en cualquier rincón del mundo. Aparece por Macondo en los tiempos de la fundación, llevando consigo todo tipo de prodigios, inventos y cachivaches que provocan el delirio de los macondinos. Encuentran el pueblo gracias al canto de los pájaros («turpiales, canarios, azulejos y petirrojos»), como lo hacían los antiguos navegantes antes de que se introdujera la brújula y otros instrumentos náuticos en los sistemas de navegación; su intensidad entonces era tan fuerte que la propia Úrsula, en un episodio con resonancias homéricas, tie-

ne que taponarse «los oídos con cera de abejas para no perder el sentido de la realidad». Es Melquíades quien enseña a José Arcadio el uso del imán para la detección de metales, espoleando así la pulsión doradista del fundador de Macondo, quien se lanza a la quimera de encontrar todo tipo de lingotes de oro con los que empedrar las casas del pueblo. Otros regalos de Melquíades, como «un catalejo y una lupa mayor que un tambor», permiten a José Arcadio Buendía soñar con el mundo científico y enunciar algunas de sus ideas más inquietantes e incomprensibles para sus vecinos: «La ciencia ha eliminado las distancias» o «La tierra es redonda como una naranja».

Sin embargo, es el regalo de «unos mapas portugueses y varios instrumentos de navegación», junto con el «astrolabio, la brújula y el sextante» que le ofrece Melquíades para compensar los continuos fracasos del patriarca de Macondo, lo que nos sitúa claramente en un contexto renacentista, en los años cruciales del descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo, en clara referencia al poderío naval portugués y a las grandes expediciones que permitieron descubrir el cabo de las Tormentas (1497), rebautizado más tarde, por Vasco de Gama, como cabo de Buena Esperanza. Después de muchos meses de trajines con estos aparatos, José Arcadio llega a tener una representación mental de cómo es el mundo, sus mares, ríos y océanos, sin olvidar los astros y las estrellas que lo acompañan cada noche: «Tuvo una noción del espacio que le permitió navegar por mares incógnitos, visitar territorios deshabitados y trabar relación con seres espléndidos sin necesidad de abandonar su gabinete» (p. 75). Con el tiempo sabemos más de este gitano extraordinario, hombre-bisagra que conecta el mundo exterior y el interior de Macondo, que hace de puente entre la civilización y el mundo mítico, y que posee poderes y habilidades insólitas para burlar a la muerte y cruzar de un lado a otro el río de la vida, dejando para el lector un testimonio extraordinario de su biografía aventurera:

«Era un fugitivo de cuantas plagas y catástrofes habían flagelado al género humano. Sobrevivió a la pelagra en Persia, al escorbuto en el archipiélago de Malasia, a la lepra en Alejandría, al beriberi en el Japón, a la peste bubónica en Madagascar, al terremoto de Sicilia y a un naufragio multitudinario en el estrecho de Magallanes» (76).

La cartografía existencial de Melquíades resulta impresionante y llena, evidentemente, de connotaciones literarias. Persia, Malasia, Alejandría, Japón, Madagascar y Sicilia como escenarios míticos

de sus victorias ante los zarpazos de las pestes y epidemias, tan habituales en la narrativa de García Márquez (Camacho Delgado, 2007). Lugares tan lejanos como exóticos, riquísimos en su simbología literaria y en sus evocaciones piráticas y aventueras, habituales en la narrativa de Emilio Salgari, de Julio Verne, de Jack London o en la propia singladura de Simbad el Marino. Quiero destacar, no obstante, la referencia que hace el narrador al «nafragio multitudinario en el estrecho de Magallanes», *topos* tan real como mítico adonde fueron a parar en el imaginario popular los supervivientes de las malogradas expediciones del obispo de Plasencia, Simón de Alcazaba, del propio Sarmiento de Gamboa o de Francis Drake, quien perdió en este enclave su navío *Marigold*, con un número no determinado de tripulantes (Gil, pp. 258-314). Desde entonces los naufragios han venido sucediéndose sin interrupción. Por un particular mecanismo de compensación psicológica (e histórica), en este enclave marcado por la tragedia fue a instalarse uno de los mitos más vigorosos de la época colonial: la Ciudad Encantada de los Césares, versión americana y autóctona de la utopía moreana, adonde se refugiaron, según la leyenda, los «indios Césares», aquellos que acompañaron al último inca con sus once mil llamas cargadas de oro y plata (Aínsa).

Es evidente que García Márquez ha sido un escritor de larguísimo aliento, un narrador portentoso que ha concebido su mundo literario con todo tipo de referencias, micro-homenajes y toda suerte de guiños intertextuales que le permitieron pasear por la textura mágica de *Cien años de soledad* a todos esos referentes que lo habían acompañado desde su primera infancia en Aracataca. Personajes, motivos, argumentos, paisajes, olores y emociones que habían estado presentes en la conformación de su imaginario literario, eran rescatados de los repliegues de la memoria para formar parte de su obra maestra, confiriéndole una textura narrativa muy especial, con barcos abandonados en medio de la selva, asaltos piráticos a través de los sueños de la bisabuela de Úrsula Iguarán, las obsesiones doradistas del corsario-poeta *sir* Walter Raleigh, la vuelta al mundo como motivo recurrente en Pigafetta, Melquíades o José Arcadio, el corsario ilustrado Victor Hugues convertido en una versión caribeña del holandés errante, las múltiples tribulaciones y naufragios del gitano Melquíades como las de los grandes navegantes del Renacimiento, el canibalismo de José Arcadio y las hambrunas de la conquista de América, la lucha contra el dragón de mar como ejemplo de gigantomaquia

mítica, la lengua *koiné* de los *marineros apátridas*, los múltiples naufragios del gitano Melquíades y sus hallazgos geográficos por medio del canto de los pájaros, la condición insular de Macondo, las continuas referencias a viajeros en el tiempo y en el espacio o el sorprendente mundo de los tatuajes convierten a *Cien años de soledad*, no sólo en una bellísima versión literaria de las antiguas «crónicas de navegantes», tantas veces reivindicadas por el escritor cataquero, sino también en una particular versión de la novela clásica de aventuras, metagénero responsable de que un buen puñado de jóvenes escritores hicieran posible el milagro del *boom* de la narrativa hispanoamericana, ahora que celebramos sus primeros cincuenta años.

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

BIBLIOGRAFÍA

- Ainsa, Fernando. *Historia, utopía y ficción de la Ciudad de los Césares. Metamorfosis de un mito*. Madrid: Alianza Universidad, 1992.
- Camacho Delgado, José Manuel. «Sófocles, peregrino en Macondo. De los enigmas insolubles a las pestes literarias en la narrativa de García Márquez». *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 723, págs. 21-24, 2007.
- . *Piratas, marinos y aventureros en Cien años de soledad. De las crónicas de Indias a la novela de aventuras*. Sevilla: Arcibel, 2009.
- Damm, Hans. *Francis Drake. Piraterías en América*. Madrid: Bruno del Amo Editor, 1929.
- Durán, Armando. «Conversaciones con Gabriel García Márquez». *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, 1968.
- García Alix, Alberto. «El tatuaje». *Suplemento dominical de El País*, 5 de enero de 1992.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Gil, Juan. *El Pacífico*. Madrid: Alianza Universidad, 1992.
- Palencia-Roth, Michael. *Gabriel García Márquez. La Iliada, el círculo y la metamorfosis del mito*. Madrid: Greidos, 1983.
- Rodríguez Monegal, Emir. «Novedad y anacronismo de *Cien años de soledad*». *Revista Nacional de Cultura*, págs. 2-21, 1968.
- Zavala, Iris M^a. «*Cien años de soledad*: crónica de Indias». *Ínsula*, XXV, 286, págs. 3 y 11, 1970.
- Vargas Llosa, Mario. *Gabriel García Márquez. Historia de un deicidio*. Barcelona: Seix Barral, 1971.

Por Ana Gallego Cuiñas

EL *BOOM* EN LA ACTUALIDAD

Las literaturas latinoamericanas del siglo XXI

*Para Ricardo Piglia,
que siempre continuará...*

Es innegable que, desde la irrupción del *boom*, la novela latinoamericana ingresó sin ambages en el horizonte de la modernidad, esto es: en el canon occidental. Pero hay que tener en cuenta que lo hizo asimilada a determinados paradigmas de recepción: el realismo mágico y el compromiso político, que la encasillaron en una imagen exótica –al calor del fundamentalismo macondista que propició *Cien años de soledad*– y utópica –en consonancia con la revolución cubana– alimentada por prejuicios eurocéntricos. Así quedó cristalizada en el imaginario occidental una identidad unívoca para América Latina, como una esencia atemporal que habría de ser expresada *in perpetuum*, y no como lo que realmente fue: la construcción –ideológica, contingente– de un relato. Esta aseveración quizá es la única que se repite en la miríada de estudios (Rama, 1986; Saona, 2004; López de Abiada y Morales Saravia, 2007; Esteban y Gallego, 2009; Cohn, 2012; Shaw, 2012; Corral, 2015) que se han publicado sobre el fenómeno del *boom* (su naturaleza, periodización, integrantes, características), todavía no desentrañado a cabalidad. Y es que, aun en el siglo XXI, lo sucedido en los sesenta

sigue siendo raigal para saber lo que es o no es la novela actual de/ en América Latina (Corral, 2015, 257).

Esta problemática de la vinculación de la ficción latinoamericana con la violencia política y el exotismo fue un estigma sobre todo para los movimientos postreros del siglo xx, como *McOndo* y el *Crack*, esforzados por delimitar sus poéticas como plurales y novedosas, en contraposición a la uniformidad identitaria del realismo mágico proyectada internacionalmente por el *boom*. Para los McOndistas la identidad latinoamericana era individual, urbana, expresada a través de la influencia global de los *mass media*, de un lenguaje local y de una narrativa fragmentada, desinteresada por la política. Por el contrario, para los del *Crack*, recordemos, la identidad literaria ha de apoyarse en el riesgo estético y formal –más en sincronía con el *boom*–, en el abono de la alta cultura, el uso de la ironía, la reflexión teórica y filosófica, y el relato histórico. Ambas posturas orillan el compromiso político y reniegan de la otredad mágica que simbolizan los autores del *boom*. ¿Por qué?

En rigor, en los años noventa¹, la novela latinoamericana experimentó una serie de cambios que se corresponden con el nuevo contexto que diseñan la globalización para el mercado del libro –surge Alfaguara Global y Planeta se hace con los sellos editoriales más importantes de Latinoamérica–, el capitalismo posfordista y las nuevas tecnologías. La identidad narrativa tradicionalmente aferrada a una geografía se empezó a debilitar, como la correspondencia entre Estado y Nación, aunque en la práctica no se haya extinguido del todo, como prueban la industria editorial independiente de alcance local y las filiales nacionales de los grandes grupos. Los campos literarios se expanden ferozmente más allá de las fronteras de cada país al albur del fenómeno de la transnacionalización y de este nuevo mercado transatlántico auspiciado por España (y Alemania), lo que provoca que algunos escritores señalen como única patria –identidad– la lengua española, verbigracia, Volpi, Fresán, Paz Soldán, Fuguet, Bolaño. Este último –mitificado como escritor rebelde y comprometido con América Latina– es el único que ha logrado la misma repercusión –«mercado masivo, impacto mediático y legitimidad académica» (Cortés, 2015, 16)– que los autores del *boom*, a la que no llegan el resto de sus coetáneos. A la par, a fines de la misma década, se produce otra vuelta de tuerca en el problema de la identidad con la irrupción de los escritores latinos de USA que escriben en inglés (v.g., Julia Álvarez, Junot Díaz, Daniel Alarcón, etcétera),

lo que de nuevo pone en jaque la configuración epistemológica del objeto literario latinoamericano, cimentado sobre el uso del español. Esto conlleva una resignificación de «nuestro» espacio literario como dimensión (política) ambigua, que formula otras formas de pertenencia no vinculadas con la tierra –ni la lengua– que no habríamos de soslayar.

En lo que concierne al siglo XXI, pocas son las investigaciones de conjunto, orgánicas y comparativas, acerca de la literatura latinoamericana actual (véase Fornet, 2006; Esteban y Montoya, 2010; Ludmer, 2010; Mesa Gancedo, 2012; Corral, 2013 y 2015; Gallego Cuiñas, 2016)², puesto que hoy la superproducción hace muy difícil trascender el estudio de caso o la mera enumeración, lo que redundaría en la complejidad de elegir unos autores frente a otros y de fijar un valor estético e ideológico que se avenga a un corpus de textos como modelo cultural. No obstante, considero que merece la pena emprender aquí esta operación crítica, justo cuando se cumplen cincuenta años de la publicación de *Cien años de soledad* en aras de calibrar cuán alargada sigue siendo la sombra del *boom* –tantas veces dado por agotado– en la actualidad.

He seleccionado, pues, una constelación de diez textos –irremediabilmente parcial y discutible– que será analizada a contraluz del *boom* –y de tendencias posteriores–, con el objeto de iluminar algunos rasgos y tensiones de ciertas literaturas latinoamericanas del siglo XXI. Para ello me he basado –ante la vastedad del panorama actual– en criterios de elección muy concretos: autores latinoamericanos que publican su primera novela en este siglo –marcado por las crisis económicas de 2001 y 2008–, nacidos en la década de los setenta y principios de los ochenta en los principales campos nacionales que protagonizaron el *boom*: Argentina, Chile, Colombia, México y Perú. Además, he incluido a cinco escritoras en la nómina, y ya con este gesto se alumbraba la primera de las discontinuidades del *boom* en la actualidad, puesto que los grandes referentes eran masculinos: Cortázar, Vargas Llosa, Fuentes, García Márquez y Donoso. Sin embargo, hoy, la literatura escrita por mujeres es trascendental en número y calidad, como veremos.

Otro criterio es que las novelas objeto de este estudio son a su vez las primeras obras publicadas en España³ por los autores escogidos, aunque no necesariamente son sus primeras producciones⁴: *Bonsái* (Anagrama, 2006) de Alejandro Zambra (Chile, 1975); *Radio Ciudad Perdida* (Alfaguara, 2007) de Daniel Alarcón (Perú, 1977); *Trabajos del reino* (Periférica, 2008)

de Yuri Herrera (México, 1970); *Sexografías* (Melusina, 2008) de Gabriela Wiener (Perú, 1975); *Opendoor* (Caballo de Troya, 2009) de Iosi Havilio (Argentina, 1974); *Zumbido* (451, 2010) de Juan Sebastián Cárdenas (Colombia, 1978); *Sangre en el ojo* (Caballo de Troya, 2012) de Lina Meruane (Chile, 1970); *Matate, amor* (Lengua de Trapo, 2012) de Ariana Harwicz (Argentina, 1977); *Los ingravidos* (Sexto Piso, 2012) de Valeria Luiselli (México, 1983); y *Los niños* (Siruela, 2015) de Carolina Sanín (Colombia, 1973).⁵

Con este horizonte, he articulado el presente trabajo en distintos ejes de análisis que habrían de plantear los alcances e implicaciones de algunas discusiones del campo que emergieron en el *boom*, continuaron con *McOndo* y el *Crack* y que se extienden hasta la actualidad: ¿Estas publicaciones se inscriben en sus espacios nacionales de origen, escogen un marco más amplio latinoamericano o se asimilan a la lengua española o a una literatura mundial? ¿Qué estéticas abonan? ¿Cuáles son los canales de circulación y los modos de producción actuales? ¿Cómo se leen las novelas latinoamericanas del siglo XXI en España?

ESTÉTICAS

El primer rasgo que sobresale en esta nómina textual es la problematización de la memoria como narración del espacio biográfico y construcción de la identidad. En *Zumbido*, *Opendoor*, *Los niños*, *Los ingravidos* y *Matate, amor* se expone el tema de la imposibilidad del recuerdo unido a la narración del yo –que se separa de la identidad familiar y territorial–, cuya única certeza es el cuerpo y la disolución de lo real. No sabemos la historia completa de los protagonistas y apenas nada de los personajes. La descripción de los hechos está vacía de emoción, es objetiva y fría, a la manera de una declaración policial; encadenada por la contingencia de la banalidad y los fantasmas –muy presentes en Luiselli y Sanín– de la memoria que redefinen a cada instante lo vivido / contado / soñado.

Sin embargo, tenemos otras cuatro novelas que ligan identidad y memoria en aras de evocar los recuerdos en el país natal, que componen una subjetividad «latinoamericana» en la que sigue funcionando la identidad de / en la tierra, como en *Bonsái*, *Sangre en el ojo*, *Sexografías* o *Trabajos del reino*. Y en *Radio Ciudad perdida* encontramos una narración convencional de la Historia de un país latinoamericano –no especificado, pero muy similar al Perú– que se trenza con la historia de una locutora de

radio y un niño perdido. Lo irreal aquí es la política nacional, que atraviesa al sujeto pero no le perturba del todo en su relación con la realidad.

Otra de las ideas que aúnan estas novelas es la de frontera, la errancia o el exilio como una forma de pensar la literatura actual. De ahí que muchas veces quien narra sea un extranjero –como en la estética de *McOndo*– o alguien extraño al contexto donde transcurre la acción narrativa (v.g., Meruane, Luiselli, Harwicz y Herrera). Se trata entonces de la desaparición de la idea de límite o de su resemantización en novelas como las de Cárdenas, Luiselli, Meruane, Harwicz o Havilio, que dinamitan las fronteras entre el bien y el mal a causa de una «psicopolítica» atroz y de un comportamiento humano de violencia y sinsentido extremos. Asimismo, el concepto de frontera también se vincula con los espacios marginales, convertidos en centro (Havilio, Harwicz) o en representación de la barbarie de la urbe (Alarcón, Herrera, Wiener, Zambra). Pero si en el *boom* existía una dialéctica entre el ámbito de lo público y el de lo privado, el universo más representado en nuestro corpus se encierra en el espacio privado de la casa (Meruane, Zambra, Luiselli, Harwicz, Sanín, Havilio y Herrera), como en los relatos de *McOndo*; con la salvedad de que la cultura de masas ya no es medular sino todo lo contrario: afín a la alta cultura del *boom* y del *Crack*.

Otro eje es la noción de lenguaje como pertenencia: ¿Cómo están escritas estas ficciones? ¿Usan americanismos o el habla hispana se neutraliza sin fronteras? ¿Reproducen un lenguaje oral, jergas, o uno estetizado dirigido a un lector culto? Frente a la práctica de los dialectos nacionales del *boom* –y su creencia en el poder performativo de la palabra–, las novísimas novelas de ahora son obscenas, impuras y procaces y apenas incorporan terminologías locales (como *McOndo*). La excepción es Yuri Herrera, que fija su identidad literaria en la jerga oral mexicana, donde recrea un espacio enunciativo anclado en el imaginario cultural, político y social del narcotráfico; y Harwicz, que se vale de argentinismos en *Matate, amor*. Los colombianos Cárdenas y Sanín, el peruano Alarcón, los chilenos Zambra y Meruane, la mexicana Luiselli, y el argentino Havilio, por el contrario, despliegan un lenguaje muy literaturizado –salpicado de algún americanismo que otro– y reproducen una lengua castellana normativa que diluye la identidad «latinoamericana» de la novela sobre la base lingüística, aunque la mayoría sitúa sus narraciones en sus países de origen. Wiener, sin embar-

go, habla de las ciudades que visita: Lima, Barcelona y París; Luiselli localiza su trama en Nueva York, donde reside; Meruane se refiere a Nueva York y a Chile; y Cárdenas y Alarcón dibujan un contexto latinoamericano que no remite a una incardinación concreta en sintonía con el *Crack*, cuyo afán estético universalizante –como si fuese posible un sujeto universal no hegemónico o un sistema-mundo unívoco– se puede equiparar con la «literatura mundial» que algunos defienden. La pregunta ahora se precipita: ¿Acaso los novísimos se resisten a ser consumidos como «latinoamericanos», su identidad migrante los hace panhispánicos o usar el castellano neutro es el mejor modo de ser más leído / traducido?

En rigor, la relevancia que cobra el lenguaje en esta nómina de novelas es incontestable. Si a mediados del siglo pasado el experimentalismo pasaba por los celajes de la construcción narrativa, la producción novelística latinoamericana del siglo XXI pone el acento en la imposibilidad de un discurso plenamente articulado como los del *boom*. A la manera de los de *McOndo*, la estructura en *Matate, amor*, *Los ingravidos*, *Zumbido* o *Bonsái* es fragmentada, episódica e inacabada, del mismo modo que el tiempo remite a un presente –el espacio por antonomasia de la incertidumbre– donde apenas hay referencias al futuro o al pasado (a excepción de la obra de Daniel Alarcón)⁶. Se tensiona la causalidad y la ficción parece avanzar por acumulación de imágenes y episodios cuyo sentido –siempre sustraído– posee sólo el protagonista o narrador de la historia: «Algo sucede más allá de los relatos y los ordena, pero ese “más allá” permanece incomprensible para el narrador» (Nemrava y De Rosso, 2014, 127) y para el lector. Característica que también se repite en las novelas con estructuras discursivas más tradicionales (*Opendoor*, *Los niños*, *Sangre en el ojo*, *Sexografías* y *Trabajos del reino*) donde asistimos a otro tipo de realismo, diferente al de Vargas Llosa o Fuentes (donde el virtuosismo literario además es latente), más cercano a las atmósferas fantasmáticas y absurdas de las primeras vanguardias del siglo XX (v.g., Macedonio Fernández, Martín Adán), o de escritores tan experimentales como Rulfo, Onetti o Saer. De algún modo es como si estas novelas no tuvieran un final (verdad), sino que sólo terminan. No generan contenido y entretenimiento –tal vez Alarcón sí–, sino formas abstractas e interrogantes que desacomodan al lector. Sobresalen en este punto *Opendoor*, *Zumbido* y *Matate, amor* con un lenguaje agramatical que expresa la angustia, la locura y la sensación de irrealidad de los protagonistas.

Las tres obras coinciden en estéticas muy similares, que usan un lenguaje preciso, claro, desprovisto de retórica, desmetaforizado y autorreferencial. Esta práctica de una escritura desterritorializada y desafectiva redundante en el idiolecto –narración de la aporía comunicativa– y en los variados usos de la lengua según la clase social y el género: los dos grandes constructores de la identidad. Porque estos textos se definen también por una primera persona –por la pura subjetividad– que relata –confiesa– desde su experiencia íntima –de nuevo, *McOndo*–, como observamos también en Meruane, Luiselli, Cárdenas y Wiener. No hay que olvidar a este respecto el auge de la autoficción y del uso de los modos del diario íntimo desde los años noventa, práctica encarnada en *Sexografías*, donde memoria, (auto)ficción y diario se entrelazan hasta cuestionar la legitimidad de su consideración como novela⁷.

Existe además una focalización extrema en narradores no fiables que parecen no entender lo que les sucede, exhibir su ignorancia o incompreensión del mundo (Harwicz, Havilio, Luiselli, Cárdenas) o cuentan una historia pasada (Zambra, Wiener, Meruane), lo que pone en primer plano la erosión de los fundamentos de la comunicación y la existencia del estatuto de «verdad»: el mundo es signo despojado de significado, de sentido. Así la desconfianza en la confirmación de un hecho y la resignación como consecuencia de la imposibilidad del intercambio de experiencias –incluso de la dotación de un diagnóstico o saber para el lector– es prácticamente común –de una u otra *forma*– a todas estas novelas. La narración ya no tiene validez ni es provechosa para el aprendizaje y todo deviene en una cadena de acciones que producen imágenes visuales, que Ludmer habría de denominar «imagnarización de la lengua» (2010, 24). En efecto, estamos ante novelas producidas desde la transparencia verbal, el lenguaje directo, sencillo, veloz, sin apenas adjetivación. Hay que recordar que dentro de la literatura latinoamericana dicha vertiente coloquial comenzó a despuntar de nuevo en la década de los noventa, cuando apareció con fuerza esa tensión –imposible de resolver– entre ficción y relato factual. De ahí que se borren las fronteras entre ficción y documento, como en *Sexografías*, que recurre al periodismo –y a la crónica– para resolver esta problemática.

Por último, hay que destacar la singularidad de las poéticas de las escritoras de nuestro corpus desde una mirada de género. Las cinco vindican otras formas de erotismo y deseo –ya no ligadas al matrimonio, la procreación y la pasividad de

antaoño– que se transforman en espacio de cambio, de identidad y de libertad personal, para rechazar los roles impuestos por la sociedad patriarcal y heteronormada. Lo erótico en estas narraciones no es externo, sino subjetivo y ambiguo, no jerárquico ni normativo, a tal punto que se recurre a la locura como lugar de resistencia para desterritorializar la heterosexualidad y desestabilizar la sempiterna dialéctica ser loca / estar loca. E incluso se pone en tela de juicio la sacralización de la maternidad –salvo Wiener– y su papel coagulador en la vida de la mujer (v.g., Harwicz, Havilio y Sanín).

MODOS DE PRODUCCIÓN Y CANALES DE CIRCULACIÓN

La transformación más acuciada en la literatura latinoamericana desde el *boom* hasta el siglo XXI no atañe a una nueva concepción del género novelístico –siempre proteico– sino a los cambios que se han dado en el mercado del libro a nivel internacional. Si en los sesenta los escritores que conocemos fueron publicados por casas –o más bien editores– autónomas, tanto españolas –Seix Barral– como latinoamericanas –Sudamericana o Fondo de Cultura Económica–; en los noventa, el dominio casi absoluto de la industria está en manos de oligopolios como el grupo Planeta o Bertelsmann –que absorbió Alfaguara y Mondadori–, editoriales que se han hecho con los derechos de la mayoría de escritores latinoamericanos del *boom* y con aquellos consagrados o que han atesorado un gran capital simbólico. De esta forma, se va produciendo una paulatina «alfaguarización» de la literatura latinoamericana, cuyos resortes fundamentales son la mercadotecnia y el valor de cambio que termina homogeneizando los objetos y eliminando su riqueza diferencial.

Toda vez que los grandes grupos iban absorbiendo sellos, saturando los circuitos comerciales y estableciendo oligopolios, las editoriales independientes proliferan con profusión en los años noventa, como pequeños sellos con una línea editorial –estética y/o política– que se enfrenta –rescata clásicos, traduce obras menores, publica a los jóvenes– a la estrategia financiera de los grandes grupos. Al amparo de una apuesta por obras de calidad, construyen un catálogo riguroso, plural, comprometido y orientado a un público especializado, exigente, que no sólo consume o se entretiene de forma ocasional con la lectura, como sucede con el público mayoritario de los grandes conglomerados. Con lo cual su mercado lo integra una suerte de élite que produce cultura y la consume, no sólo escritores, sino críticos y lectores hipperformados. Buena parte de estos sellos proponen una lógica

de mercado (visibilidad, circulación y recepción) contrahegemónica, que preserva la bibliodiversidad y que las convierte en un laboratorio privilegiado para pensar la construcción del valor, como observamos en la decena de autores elegidos, ya que son los que arriesgan con autores noveles, pocos conocidos o experimentales, más «ilegibles» o difíciles de consumir. Representan la «subalternidad» y fraguan su valor en el capital simbólico (con beneficios económicos a medio o largo plazo) y en la consideración del libro como un producto o un objeto que hay que cuidar; motivo por el cual hoy en día los paratextos (portada, diseño) se revalorizan y se convierten en marcos con sentido (véase Gallego Cuiñas, 2015).

Por otra parte, han cambiado radicalmente los modos de producción del campo literario desde el *boom* hasta hoy. La pieza del engranaje más afectada es la del autor, cuya legitimación se asienta más en su intervención en la arena pública y en la construcción de un sujeto mediático que en los valores estéticos que representan (v.g., García Márquez) o en su postura en el espacio político (v.g., Vargas Llosa⁸ y Cortázar). Los novelistas actuales ya no son intelectuales ni autoridades, aunque muchos de ellos viven de la docencia universitaria, sobre todo estadounidense (Meruane, Luiselli, Alarcón, Zambra, Herrera y Sanín) o del cine (Havilio, Harwicz). Traductor sólo es Cárdenas, y periodista, Wiener. Vemos entonces que el sustento basal de estos escritores ya no es el ejercicio periodístico, como en el *boom* y anteriormente, sino el oficio académico; cuestión no baladí que influye en sus poéticas, y en el hecho de que publiquen también libros de ensayo y crítica. Por último, hay que aclarar que, aunque los novísimos escritores no suelen pronunciarse sobre cuestiones políticas, no condenen el sistema o no hagan de su ideología un baluarte literario, no significa que se asuman como neoliberales. Las fuerzas que tensionan el campo ahora son *otras*.

RECEPCIÓN Y LEGITIMACIÓN EN ESPAÑA

¿Qué significa publicar una primera novela latinoamericana en España hoy en día? ¿La consagración, como antaño? ¿La visibilidad que desemboca en traducciones? Las condiciones de recepción de esta novela en España han sido muy positivas desde el *boom*, cuando Seix Barral primero, y después Mondadori y Alfaguara, propiciaron la difusión internacional de sus escritores. Luego en la Transición, y hasta los ochenta, se priorizó la producción española y otras narrativas extranjeras que apenas habían

circulado en el país. Pero a mediados de los noventa resurge el interés de nuestra industria editorial por el dispositivo latinoamericano, en virtud del ocaso de la época dorada de la novela nacional –ya agotada– y de la necesidad de un nuevo yacimiento de mercado en lengua hispana, como ya he mencionado. A esto hay que sumar la gran cantidad de escritores del otro lado del océano que emigran a España en el mismo periodo, razones por las cuales «lo latinoamericano» volvió a estar de moda en editoriales, revistas, ferias y congresos. Sin embargo, a partir de la crisis de 2008 que tanto afectó a la industria del libro y provocó la salida de muchos escritores de nuestro país, parece que ha habido un retroceso, y que el papel de lo exótico lo ha ocupado ahora otro *otro*: el mercado nórdico o el asiático.

Ahora la cartera de la literatura latinoamericana la tiene en España Alfaguara (Bertelsmann) y las novedades pasan por editoriales independientes, que establecen lazos con otros sellos transatlánticos o fichan a los nuevos de la Feria de Frankfurt, centro de control mundial de la difusión de la literatura latinoamericana en la actualidad como lo fue durante el *boom* Barcelona o los premios Seix Barral y Formentor. Las obras objeto de nuestro estudio se han editado en Caballo de Troya (uno de los sellos alternativos de Bertelsmann, que gracias a labor de Constantino Bertólo ha estado siempre atento a los nuevos valores de América Latina), Sexto Piso (con dos sedes, en Barcelona y México), Anagrama (ahora en manos de Feltrinelli), Siruela (del grupo Anaya y propiedad de la francesa Lagardère), Lengua de Trapo, Melusina, 451 (ya desaparecida) y Periférica. Esta última, junto con Alpha Decay, Sexto Piso, Turner y Caballo de Troya⁹ son las que más atención dedican en la actualidad a Latinoamérica, aunque ha mermado en el siglo XXI la presencia en nuestras librerías de estos valores transatlánticos. Estos sellos son poco conocidos para el gran público, su circulación es reducida, y su potencial mercadotécnico (visibilidad en suplementos, revistas) es asaz limitado. La apuesta por estos nombres es arriesgada, pero también se ha calibrado su difusión previa, avalada por la circulación en independientes de los países natales de estos autores (Luiselli, Meruane, Sanín, Havilio, Herrera, Cárdenas) para publicar sus obras en nuestro país. No obstante, Melusina y Lengua de Trapo sorprenden y sacan a la luz las primeras obras de Wiener y Harwicz, lo que supone meritorias excepciones. Anagrama, asombrosamente, también apuesta por la primera novela de Zambra –operación que apenas repite el sello en el siglo XXI, que minimi-

za su margen de riesgo– cuando éste no había aparecido aún en *Granta* y sólo había publicado antes poesía y un ensayo. Y Alfaguara publica la primera novela de Alarcón después de que este fuese finalista, con un libro de cuentos, del reputado premio de la Fundación Hemingway. Además, su novela se aviene más a la lectura exótica de lo latinoamericano perpetuada desde el *boom*, ya que predominan las representaciones de espacios marginales y violentos con un trasfondo político.

Con toda probabilidad, podemos pronosticar que unos cuantos novísimos autores del siglo XXI que han dado el salto a la Península –previa exhibición en Frankfurt o no– a través de una editorial independiente serán (re)producidos por grandes grupos dentro de unos años. Esto dependerá del grado de «canonización» de estos: por ejemplo, la recepción en la prensa cultural española ha sido mayor en los casos de Herrera, Meruane y Zambra. Concluimos, pues, que la visibilidad del escritor –su capital simbólico– en el campo es más importante para la industria editorial española –incluso para las independientes– que el valor estético de la obra, ya que esta –y no la forma expresiva del texto– es la que habría de garantizar la comercialización –el éxito– de la novela. Igualmente, el medio editorial es cardinal (Anagrama, Alfaguara) para la propia visibilidad del libro. Está claro: la pregunta «¿dónde?» –a pesar de la globalización, de la supuesta disolución de lo nacional, y de que los autores pongan el énfasis en sus poéticas en el «cómo»– sigue siendo esencial para definir la novela en lengua española en todas sus categorías: autor, obra y lector.

CONCLUSIONES

El *boom* continúa vivo en la actualidad. No a través de sus nietos del siglo XXI, sino de sus propios protagonistas y de los lectores que siguen acercándose a la literatura latinoamericana desde estas consignas como si de un parque temático se tratara. Hay una demanda constante en el mercado de *Cien años de soledad*, *La ciudad y los perros* y *Rayuela*¹⁰ y la crítica académica no logra zafarse de este modo de recepción simbólico y económico. Si los novelistas del *boom* forjaron un lugar –épico– para la literatura latinoamericana en el sistema mundial, es decir, un «dispositivo de representación» para el *otro* europeo / americano (Cortés, 2015, 16), los autores actuales mencionados no vindican «lo latinoamericano» como seña de identidad, sino lo nacional, regional, local o incluso comunal: lo cotidiano y banal. E incluso el uso de ciertos

lenguajes o poéticas es lo que distingue hoy en día a un escritor latinoamericano, más que su lugar de origen. Y si hacemos balance comparativo, está claro que en el siglo XXI lo político del *boom* ha sido sustituido por lo económico, la trama por el archivo, la obra por el proyecto, las estructuras barrocas y complejas por el estilo plano y transparente, el respeto a los géneros por la balcanización de sus fronteras, la metáfora por la imagen, los personajes representativos por los inclasificables (véase Ludmer, 2010), y un largo etcétera que distancia ambos periodos.

En verdad, la tasación de los valores –siempre mutables, diversos y relativos– de las novelas latinoamericanas es compleja para el ámbito de la crítica porque no depende ahora sólo de su relación con la tradición –con el *boom* en este caso–, sino más bien de la globalización, es decir, de la visibilidad –difusión– que otorga el mercado, que es quien articula socialmente la literatura. Por ello, la latinoamericana no es una conjunción de lengua e ideario cultural en abstracto, como se ha considerado desde el *boom*, sino un producto, que ha estado y está segregado y determinado por las necesidades específicas –dependientes de la economía neoliberal– de una matriz ideológica históricamente dada. Es decir: se trata de un hecho, objeto, acto que se inserta dentro de un proceso histórico concreto, que contiene una pluralidad de voces.

En la actualidad, la definición del objeto literario latinoamericano se complica aún más, y se precipitan y multiplican los problemas surgidos en toda aproximación tan cercana en el tiempo, al abrigo del monumental volumen y disimilitud de obras editadas en lo que llevamos de siglo XXI. Por eso pienso que el método idóneo para aprehender este periodo es el ejercicio comparativo por campos nacionales, generaciones y géneros –como he intentado hacer aquí–, porque la pluralidad lo revela dentro de una sucesión fluida de procesos que articulan el «devenir» de la literatura. Los autores seleccionados no se yuxtaponen unos a otros en perfecta sucesión, sino que se imbrican en zonas difusas de coexistencia y transición. Su polifonía da a entender que lo que define un periodo es el predominio y no la vigencia absoluta de determinados valores, dado que no existe una uniformidad completa, al igual que a cada autor u obra le corresponden corrientes y tendencias diversas más emparentadas con determinados lenguajes que con los temas. La política, los sujetos colectivos y lo social han ido diluyéndose poco a poco de la práctica real de la literatura latinoamericana del siglo XXI, que –aunque

siga dialogando con ciertas tradiciones– no tiene el *boom* –ni a sus escritores– como primeros interlocutores. En cambio, el mercado español y algunos sectores de la academia, continúan bajo su sombra –de fusil y cola de cerdo– tutelar.

UNIVERSIDAD DE GRANADA

NOTAS

- ¹ En los setenta y los ochenta la novelística latinoamericana sigue asociándose desde Europa, EEUU y España a los autores del *boom*, muy activos en esas décadas. No obstante, en los campos nacionales de América Latina transitan otras estéticas muy prolíficas e interesantes –encasilladas en el ambiguo *posboom*– como el testimonio, el humor, el melodrama, el policial, la novela histórica y el llamado *boom* de la narrativa escrita por mujeres.
- ² Ninguno aborda a todos los autores de este ensayo, puesto que reparan en los nacidos en los años sesenta y en aquellos que han publicado su primera obra en los noventa, es decir, los más asentados.
- ³ La mayoría de la novísima novela latinoamericana del siglo *xxi* se publica en editoriales independientes locales con poca visibilidad. El hecho de escoger a autores que hayan publicado también una novela en España no obedece a un desvío colonialista sino al afán de comparar las circulaciones del *boom* –inextricablemente ligadas a nuestro país– con las actuales. La hegemonía peninsular a este respecto sigue siendo sólo mercantil, editorial, no artística (Corral, 2015, 269).
- ⁴ Si son las primeras novelas de Harwicz, Havilio, Zambra, Wiener, Luiselli, Cárdenas, Alarcón y Herrera.
- ⁵ Dadas las referencias bibliográficas principales de las obras que analizaré en este artículo, no se volverán a incluir en la bibliografía final por razones de espacio.
- ⁶ Como indica Corral, esta centralización en el presente es propia de la narrativa decimonónica, de la que se alejó la producción novelística del siglo *xx*. Pareciera que ahora, en el siglo *xxi*, hay una vuelta a los orígenes.
- ⁷ En mi opinión, se trata de un texto autoficcional, por ese motivo lo incluimos dentro de la categoría «novela», aunque también puede abordarse desde la memoria o la autobiografía.
- ⁸ El Premio Nobel también ha espectacularizado su imagen, como Fuentes, pero esto no ha mermado su legitimación como intelectual acreditado.
- ⁹ Desde hace unos años es regentada por un escritor que finge de editor cada año, razón por la cual el contacto con Latinoamérica es más fluido.
- ¹⁰ El melodrama y la novela histórica son dos de los subgéneros más abonados por el mercado, y justamente es-

tos rubros han sido muy transitados por los autores del *boom*.

BIBLIOGRAFÍA

- Cohn, Deborah. *The Latin American Literary Boom and U.S. Nationalism Turing the Cold War*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2012.
- Corral, Wilfrido H., De Castro Juan E., y Birns Nicholas. *The Contemporary Spanish-American Novel. Bolaño and After*. New York: Bloomsbury, 2013.
- . *Condición crítica*. Quito: Ediciones Antropófago, 2015.
- Cortes, Carlos. *La tradición del presente. El fin de la literatura universal y la narrativa latinoamericana*. Miami: La Perea Ediciones, 2015.
- Esteban, Ángel y Gallego, Ana. *De Gabo a Mario. La estirpe del boom*. Madrid: Espasa-Calpe, 2009.
- . Montoya, Jesús, Noguero, Francisca y Pérez, María A. *Narrativas latinoamericanas para el siglo *xxi**. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2010.
- Fornet, Jorge. *Los nuevos paradigmas: prólogos narrativos al siglo *xxi**. La Habana: Letras Cubanas, 2006.
- Gallego Cuiñas, Ana. «Comienzos latinoamericanos de la novela actual en España». *Ínsula*, 835-836, 47-50, 2016.
- López de Abiada, José y Morales Saravia, José Manuel. *Boom y postboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción*. Madrid: Verbum, 2007.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- Mesa Gancedo, Daniel. *Novísima relación. Narrativa amerispánica actual*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2012.
- Nemrava, Daniel y De Rosso, Ezequiel. *Entre la experiencia y la narración: Ficciones latinoamericanas de fin de siglo (1970-2000)*. Madrid: Verbum, 2014.
- Rama, Ángel. «El boom en perspectiva», en *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 235-293, 1986.
- Saona, Margarita. *Novelas familiares: figuraciones de la nación en la novela hispanoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- Shaw, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, Posboom, Posmodernismo*. Madrid, Cátedra, 2012.

HIPÓTESIS DEL *BOOM*

«El nuevo libro no elude la situación –que era real–, sino que la expone como una visión, confusa o caótica, de la presencia del mal no ya en Cuba en 1958 ni siquiera en el siglo, sino en el hombre mismo. El libro, pues, se ha hecho ontológico. El ser está dañado y es necesaria una reparación. Es evidente que en el ínterim (sic) corrector el autor también cambió.

*Para esta tarea literaria, pero también metafísica, me ayudaron mis estudios de filosofía clásica y escolástica, y la ocasión de revisar el libro con entera disponibilidad, libre ya de las presiones del primitivo ambiente en que fue creado».*¹

¿Qué quería conseguir Guillermo Cabrera Infante con esta declaración de pleitesía al censor franquista Carlos Robles Piquer, hombre de sólidos principios religiosos? Sin duda, evitar que su libro premiado con el Biblioteca Breve, *Tres tristes tigres* (antes *Vista de amanecer en el trópico*), fuese publicado en la sucursal de Seix-Barral en México, la editorial Joaquín Mortiz, que Cabrera Infante consideraba como «el lugar adonde iban a parar los cadáveres esquizoides de Seix-Barral para ser enterrados al otro lado de la frontera».²

Estas desconcertantes declaraciones de Cabrera Infante, incluidas en una carta (fecha en febrero de 1966) al director general de Información del Gobierno franquista de España, es decir, al responsable de la censura, nos dan idea de la complejidad, las contradicciones y las varias facetas de un fenómeno calificado por la mayoría de críticos y lectores como «boom de la nueva narrativa hispanoamericana».

La crítica, exégetas y estudiosos de la literatura hispanoamericana suelen explicar un fenómeno tan singular como el

boom a partir de una serie de hechos que, más o menos, se repiten en cada una de las argumentaciones. El primero y más determinante de todos se fundamenta en la extraña conjunción de varios genios literarios en la misma época y en el mismo ámbito cultural, incluso en la misma lengua. Hecho que además se reforzó con la indudable valía de otra serie de escritores de una generación inmediatamente anterior –Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Ernesto Sabato, Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Juan Carlos Onetti, etcétera–, que fueron recuperados o puestos en valor por los jóvenes del *boom*.

En segundo lugar, se suele señalar la coincidencia del *boom* con un periodo en la historia de Hispanoamérica (1959-1973) en el que la utopía de un mundo mejor, de un mundo merecido para los distintos pueblos y las gentes de América Latina se va a considerar como posible. Ese anhelo ideológico pero también vital, existencial, se materializa en el triunfo de la Revolución cubana y se continúa con el internacionalismo, tanto político como cultural, que la Revolución extiende por todo el subcontinente. Ni que decir tiene la importancia que va a cobrar como institución cultural la Casa de las Américas de Cuba con su revista, sus publicaciones, sus reuniones y el trabajo de coordinación entre todos los focos culturales latinoamericanos. Como señalan Ángel Esteban y Ana Gallego, «la década de los sesenta convierte en promesa probable lo que hasta entonces sólo había sido un deseo inútil».³

En tercer lugar, con frecuencia se habla del *boom* como un resultado del mercado internacional del libro, en cuyo desarrollo la industria editorial española tendría un papel destacado. Carlos Barral y su política expansiva en Seix-Barral –con la creación de los premios Biblioteca Breve y Formentor–; las editoriales mexicanas Fondo de Cultura Económica, Joaquín Mortiz o Era; las argentinas Losada, Sudamericana, Edhasa, Fabril, Emecé, etcétera acogieron a estos jóvenes escritores y los proyectaron internacionalmente. No olvidemos, además, que el Formentor suponía la edición del autor premiado en la mayoría de las lenguas de cultura europeas.

De cualquier modo, todas estas caracterizaciones arrastran desde sus comienzos una serie de aporías que intentaremos aclarar en el presente trabajo. Es cierto que el *boom* está constituido por un grupo de escritores geniales, por una serie de constelaciones muy difíciles de encontrar en otras litera-

turas y en otros momentos. Baste recordar que tanto García Márquez como Vargas Llosa fueron premiados con la más alta distinción que se concede a un escritor. No obstante, muy a menudo, la crítica intenta definir con este marbete un fenómeno mucho más amplio y más antiguo. Mucho antes de que Mario Vargas Llosa obtenga el premio Biblioteca Breve, Carlos Barral ya está publicando obras y premiando a escritores hispanoamericanos (*Eloy*, de Carlos Droguett; *Los Extraordinarios*, de Ana Mairena), y se seguirán publicando después (*Los Albañiles*, de Vicente Leñero; *El paredón*, de Carlos Martínez Moreno; *Gestos*, de Severo Sarduy; *En Chimá nace un santo*, de Manuel Zapata Olivella; *Sonámbulo de sol*, de Nivaria Tejera o *Los laberintos insolados*, de Marta Traba, por no mencionar los libros de Cabrera Infante o de Alejo Carpentier...). ¿Alguien se acuerda hoy en día de la mayoría de estos autores y de estos libros? Indudablemente no. Las causas son varias, pero, dejando al margen el juicio crítico que hayan podido merecer tales obras para la posteridad, no podemos obviar que formaron parte de ese movimiento, de esa aparición de una nueva narrativa hispanoamericana. No obstante, el término *boom* no parece representarlos ni hacerles justicia, ya que el grupo estuvo constituido en todo momento por los escritores que conformaban lo que podríamos llamar su núcleo duro: García Márquez y Vargas Llosa, a los que se unieron fundamentalmente el «crítico practicante» y difusor Carlos Fuentes, el contacto parisino Julio Cortázar y el eterno aspirante José Donoso. Desde este núcleo, bien orquestado por Carlos Barral primero y Carmen Balcells después, se proyecta el grupo con tal fuerza que las generaciones posteriores se verán ya irremediabilmente definidas a partir de esta denominación: *babyboom*, *postboom*, *boomerang*, *boom femenino*, etcétera.⁴

Habría, pues, que distinguir entre lo que fue el reducido grupo del *boom* –con sus características específicas, su historia, sus condicionamientos sociales, ideológicos, mercantiles, políticos– y lo que fue un movimiento mucho más amplio que podríamos definir con un adjetivo ya usado pero que ahora alcanzaría una significación más exacta: el de *nueva narrativa hispanoamericana*,⁵ grupo que incluiría no solamente a los escritores ya nombrados, sino a otros que se difundieron en esa misma época desde otras editoriales y otros focos culturales (como, por ejemplo, Mario Benedetti, Augusto Roa Bastos, Manuel Scorza, Elena Garro o Rosario Castellanos y, por

supuesto, la también genial generación de los hermanos mayores). A menudo se olvida que 1967 no es solamente el año central del *boom* por la publicación de *Cien años de soledad* o la de *Cambio de piel* o por la concesión del premio Rómulo Gallegos a *La casa verde*, sino que también constituye el año central de la nueva narrativa hispanoamericana por haber conseguido Miguel Ángel Asturias el segundo Premio Nobel para dicha literatura. El error que a menudo comete la crítica es analizar un fenómeno mucho más amplio, variado y complejo –lo que aquí hemos definido como *nueva narrativa hispanoamericana*– con los parámetros de un grupo de élite dentro de ese movimiento, que se desarrolló y creció con unas condiciones, características y facilidades completamente distintas a las del resto de escritores surgidos en aquella época y que contribuyeron también a conformar el fenómeno. No puede afirmarse que «el *boom* fue una desconcertante e inesperada etapa del sistema literario latinoamericano que de forma subsidiaria generó también un fenómeno específicamente español», como hace algún estudioso destacado del período.⁶ Aunque afectara indirectamente al sistema, no creo que el *boom* se iniciase en ese momento en el que el sistema literario latinoamericano se abre al mercado internacional con una hornada de nuevos escritores. El *boom* parece más bien una excepción a ese sistema, esto es, a las dificultades, la marginación, el silenciamiento de unas literaturas en el marco de la cultura occidental. El *boom* no es el sistema sino una excepción afortunada que, paradójicamente, lo potencia y de rebote potencia también la normalización del discurso literario en España.

Otra de las mistificaciones en las que ha caído habitualmente la crítica, sobre todo la crítica entusiasta, ha sido atribuir a los espacios culturales latinoamericanos de la época un nivel intelectual, político y social que, en la mayoría de los casos, no poseían. Se habla del aire de modernidad, de progreso, de desarrollo, de madurez democrática e intelectual que estos escritores introducen en el supuestamente atrasado y carpetovetónico panorama cultural peninsular. Como en todas las elaboraciones ideológicas se parte de una realidad: la cultura española padecía las trabas de la falta de libertad de expresión, el retraso respecto a las innovaciones temáticas y estilísticas de otras literaturas occidentales que suponía que sus escritores se sintieran obligados a elaborar una «literatura de urgencia», una literatura de resistencia y de enfrentamiento

con la dictadura. Esto es cierto, pero no lo es menos que a mitad de los años sesenta las condiciones de vida de la posguerra española habían cambiado considerablemente gracias al desarrollo económico producido por el turismo, la emigración y la consolidación de un entramado industrial. Las clases medias estaban accediendo mayoritariamente a la educación y a la cultura y las influencias externas se filtraban a través del turismo, de la mayor movilidad de los ciudadanos españoles (de la misma emigración) y de la rebelión que protagonizaron los jóvenes universitarios. El páramo no aparecía tan desolado como lo había estado en las décadas anteriores. De otro modo, nunca podría haberse instituido Barcelona como el centro de toda esta renovación de las letras hispánicas, ni Seix-Barral como uno de los motores de la edición europea, a la que pronto siguieron otras editoriales de una indudable calidad en sus propuestas y sus catálogos como Tusquets o Anagrama. El panorama sociocultural de la mayoría de los países hispanoamericanos de donde procedían aquellos escritores extraordinarios no distaba mucho del español y, en algunos casos, superaba a este último en desarticulación política y atraso cultural. Recuérdese la agitación de la Argentina de Frondizi, de Onganía y finalmente de Isabelita Perón, que desembocaría en la terrible dictadura de los años setenta; o el Perú de Manuel Prado y Belaúnde; o la Colombia de las guerrillas y los ejércitos de liberación; o los gobiernos de Alessandri, Frei y el Frente Popular de Salvador Allende en Chile. Esta situación se refleja claramente en la mayoría de las obras de los escritores que constituyeron este movimiento de renovación de la literatura hispanoamericana, tanto en los señores y los juniors como en los integrantes del núcleo duro del *boom*. Es decir, el mecanicismo sociopolítico no es suficiente para explicar la complejidad de una serie de producciones literarias que escapan, precisamente, a sus condicionamientos más inmediatos a causa de diversas circunstancias difícilmente explicables de un modo simplista. Ahora bien, es cierto que estos escritores constituían una élite intelectual tanto en relación con sus países como con América Latina en general gracias a sus posibilidades de educación, de conocimiento de otras culturas, de contacto con otros espacios, etcétera. Y, dentro de esa élite, por las también especiales circunstancias que todos conocemos: la élite de la élite la constituyó el grupo del *boom*.

Una pregunta que tampoco suele hacerse la crítica es la siguiente: ¿quién leía esos libros masivamente? ¿Por qué razón comprar y leer masivamente entonces los libros de García Márquez o Vargas Llosa y diez años antes no hacerlo con los de Borges o Juan Rulfo ni en España ni en América Latina? A menudo se olvida el cambio radical de público lector y consumidor de cultura en general que se produce en la década de los años sesenta.⁷ En esa década aparece un grupo social nuevo con incidencia en las costumbres y en las exigencias del mercado, con una capacidad adquisitiva que hasta entonces nunca había tenido y con un repertorio artístico surgido de su propia elaboración cultural. Ese grupo es el de «la juventud»; la juventud europea y estadounidense en un primer momento, a la que muy pronto siguen los grupos juveniles de otros continentes. El fenómeno, aunque hoy en día sea difícil de comprender, fue mucho más profundo y significativo de lo que puede parecernos. Antes de los años sesenta, los jóvenes eran un grupo social con muy poco peso específico: su mayor anhelo, en general, era parecer adultos. Sin embargo, a partir de los años sesenta y gracias al fenómeno de la industrialización del ocio, sobre todo de la música, una determinada cultura empieza a imponerse entre los grupos juveniles de distintos países desarrollados. Sus manifestaciones no tienen que ver solamente con la música, sino con el modo de vestir, de relacionarse socialmente y sexualmente y, por supuesto, con un gusto determinado (y generalmente distinto e incluso opuesto al de los adultos) y una predilección por ciertas manifestaciones culturales que van conformando un corpus propio. En ese corpus tiene mucho peso lo que se llamó «contracultura», es decir, un conjunto de elaboraciones filosóficas e ideológicas que renovaron de un modo casi exclusivamente juvenil la vieja utopía de la construcción de un «hombre nuevo», de una «sociedad nueva». Desde las primeras manifestaciones juveniles de protesta contra la guerra de Vietnam en Estados Unidos hasta la revolución de Mayo del 68 en París se conforma esa mentalidad contracultural, exclusivamente juvenil, con sus variantes: desde el pacifismo *hippie* a los grupos de guerrilla urbana en Europa y América Latina. En ese contexto, la Revolución cubana supuso un nuevo referente en el camino utópico para la construcción de un hombre nuevo latinoamericano.

Este grupo juvenil –contracultural, utópico, enfrentado a la «vieja vida» de los adultos y por primera vez con autonomía,

con eco social en los medios de comunicación de masas y con capacidad adquisitiva- elabora su propio repertorio literario que no quiere tener ninguna relación con el repertorio clásico de sus mayores. Para estos jóvenes, los libros de Julio Cortázar, de Mario Vargas Llosa, de Carlos Fuentes y finalmente la extraordinaria epopeya mágico-política de García Márquez ocupan naturalmente un lugar central.

Desde el punto de vista editorial, la crítica olvida a menudo otro fenómeno directamente relacionado con todo lo que venimos hablando: que el triunfo de la Revolución cubana provoca también una revolución editorial. Revolución editorial que contribuye decisivamente a la difusión del libro, sobre todo en América Latina pero también en España. Una de las decisiones más determinantes del Gobierno revolucionario cubano para la difusión del libro y la lectura, paralela al programa de alfabetización, fue la supresión de los derechos de autor. En Cuba se editaron libremente toda clase de libros de toda clase de autores sin que a las editoriales les costara un solo peso en derechos de autor. Eso hizo que las publicaciones se abarataran considerablemente hasta el punto de equipararse a los artículos de primera necesidad. La editorial de Casa de las Américas, Letras Cubanas, Arte y Literatura, las ediciones de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, etcétera, marcaron un antes y un después en la historia de la edición en América Latina y contribuyeron a surtir de libros a ese nuevo grupo social juvenil que, poco a poco, fue creciendo también en las distintas repúblicas del subcontinente.⁸

Volvamos de nuevo a la carta de Cabrera Infante. En todo momento se muestra caballeroso, educado e incluso servil con el ministro Robles Piquer a pesar de que la censura le ha denegado ya dos veces el permiso de publicación de su novela y de que se ha visto obligado a rehacerla e incluso a cambiarle el título. Sin duda su tono es muy distinto al empleado por Carlos Fuentes por el mismo motivo, por haber sido denegada la publicación de *Cambio de piel*, que también obtuvo el premio Biblioteca Breve. Fuentes publica en la revista *Siempre*, en diciembre de 1967, un incendiario artículo titulado «La inquisición española todavía quema los libros mexicanos» en el que incluía fragmentos del informe del censor, una carta de Robles Piquer y su propia contestación encendida.⁹ Claro que a Carlos Fuentes no le importaba publicar su novela en Joaquín

Mortiz, su prestigio había saltado hacía tiempo las fronteras mexicanas, su proceso de internacionalización se había iniciado con éxito y, por lo tanto, no tenía ningún inconveniente en regresar estratégicamente a sus cuarteles de invierno. Sin embargo, con la actitud militante ante la censura española, colonial y franquista, satisfacía su mala conciencia y su posición izquierdista de cara a la repercusión mediática que su gesto había de tener con toda seguridad y que efectivamente tuvo. El caso de Cabrera Infante era muy diferente, recién exiliado del régimen cubano, intentando instalarse con su familia en España y siendo todavía prácticamente un escritor desconocido, se ve obligado a comulgar –nunca mejor dicho– con ruedas de molino:

*«El protagonista (es decir, el narrador, que vale tanto como decir el autor) comprende cuál es el camino de contrición y mientras perdona y comprende con caridad (cristiana, por supuesto: Cuba vivía también en la era de Cristo) las faltas humanas en su amigo, el otro protagonista, el otro narrador, otro alter ego, siente que para él también habrá una salvación (las referencias a Dante, al infierno y al Apocalipsis se hacen ya no claras, sino transparentes, evidentes por sí mismas, en esta porción del libro... La superstición y el paganismo quedan negados, anegados, literalmente así, por un aguacero tropical que es un torrente purificador...».*¹⁰

No deja de ser sorprendente y decepcionante este tono lastimero y claudicante en quien más tarde compuso su figura como insobornable anticastrista, defensor a ultranza de la democracia. Al parecer, en ese instante, no le importaba demasiado inclinarse servilmente ante la dictadura franquista para intentar ser acogido en España como escritor de éxito y poder ingresar en el camino de la internacionalización literaria. Porque, al margen de las necesidades materiales, las aduladoras y amables palabras de Cabrera Infante al jefe de los censores franquistas no parecen esconder otro objetivo: «Confío, señor director, que prestará usted la misma atención a mis actuales peticiones... La misma benevolente importancia que concedió a mi humilde, anterior carta... Con gracias mil y anticipadas, queda de usted su afectísimo y seguro servidor...». En definitiva, Cabrera Infante y su carta son un ejemplo muy significativo de lo que pesaba España en ese momento, junto con la atmósfera que la élite del *boom* había conseguido, en el

proceso de internacionalización de la nueva narrativa hispanoamericana.

Una de las polémicas más sonadas en todo el contexto del *boom* fue la que sostuvieron Mario Vargas Llosa y el crítico uruguayo Ángel Rama en la revista *Marcha*. Aparentemente, la polémica quería ser en exclusiva literaria pero había un fondo de posiciones ideológicas, incluso políticas. Mario Vargas Llosa, a pesar de ser uno de los renovadores de los aspectos técnicos de la novelística hispanoamericana, tenía y tiene una concepción de la literatura conservadora, impresionista, neorromántica. Sin embargo, Rama, crítico de formación marxista, muy influenciado por la Escuela de Frankfurt y en concreto por Walter Benjamin, defendía una concepción del discurso literario ligada a las necesidades de un público, en este caso, específicamente hispanoamericano. A simple vista, parecían posiciones distantes e irreconciliables a pesar de que en los últimos años de Rama (muerto prematuramente en un accidente de aviación) parecieron reconciliarse, al menos personalmente. No obstante, en el fondo las dos posturas defendían un mismo objetivo: la inserción del intelectual latinoamericano –escritor y crítico– en el mercado internacional con el peso específico que, según ellos mismos –y las circunstancias avalaban–, les correspondía. Al hablar de la polémica que se suscita a raíz del ensayo de Vargas Llosa sobre García Márquez titulado *García Márquez: historia de un deicidio*, la crítica se refiere a este texto como el primer ensayo de Mario Vargas Llosa, pero en realidad eso no es exacto. El primer ensayo de Vargas Llosa se escribió en 1958 aunque se publicó en 2001 en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima; se titula *Bases para una interpretación de Rubén Darío*. En este trabajo, el novelista peruano indaga en la vida y obra de Darío no para analizar estilísticamente esta última, sino para desentrañar el camino que Darío anduvo para construirse a sí mismo como escritor, su vocación literaria, sus contradicciones, las tentaciones del realismo y el naturalismo. Son muy significativos los siguientes párrafos:

«La grandeza de Darío, no está sólo en aquel universo musical y mágico, en aquellos personajes fabulosos y en las armonías admirables que constituyen su obra, sino en aquella honradez consigo mismo, en aquella limpieza con que accedió a elegirse a sí mismo, como hombre y como escritor, trazándose un destino e impartiendo un sentido, un contenido, una moral, a su litera-

*tura; es esta elección inicial la que dio unidad y grandeza a su obra, además de su talento».*¹¹

Pues bien, en el caso de Ángel Rama, su primer ensayo verdaderamente significativo, el que lo coloca con personalidad propia en el mapa de la crítica latinoamericana, está dedicado también al magnífico vate nicaragüense *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Comienza del siguiente modo:

*«El fin que Rubén Darío se propuso... fue la autonomía poética de la América española como parte del proceso general de libertad continental, lo que significaba establecer un orbe cultural propio que pudiera oponerse al español materno, con una implícita aceptación de la participación de esta nueva literatura en el conglomerado mayor de la civilización europea, que tenía sus raíces en el mundo grecolatino».*¹²

El uno habla de Darío desde un interés personal, individual, y el otro desde un interés generacional, colectivo, pero los dos saben –y en el fondo es eso lo que les interesa desentrañar– que Darío fue el primer escritor hispanoamericano capaz de insertar la literatura del subcontinente en un espacio internacional, universal, apoyándose además en un esfuerzo generacional, en un movimiento específicamente hispanoamericano: el modernismo. En definitiva, se trataba de un esfuerzo muy parecido al que, en estos años sesenta, realizan tanto los escritores como los críticos de la nueva narrativa hispanoamericana, bien desde la individualidad, desde la élite de su núcleo central o desde la generalidad de la literatura surgida en las distintas repúblicas americanas.

UNIVERSIDAD DE GRANADA

NOTAS

¹ Prats Fons, Nuria. *La novela hispanoamericana en España (1962-1975)*, 2 vols., tesis doctoral de la Universidad de Granada, 1995, vol. 2, 696. La carta completa se incluye entre las páginas 694-702 del «Apéndice». Un resumen de la tesis titulado «La censura ante la novela hispanoamericana» se incluye en *La llegada de los bárbaros: la recepción*

de la literatura hispanoamericana en España (1960-1981), de Joaquín Marco y Jordi Gracia, Edhasa, Barcelona, 2004, p. 189-218.

² Citado por Pablo Sánchez López en *La emancipación en gañosa, una crónica trasatlántica del boom (1963-1972)*, Cuadernos de América sin Nombre, Universidad de Alicante, 2009, p. 60.

- ³ Esteban, Ángel y Gallego, Ana. *De Gabo a Mario*, Edhasa, Barcelona, 2009, p. 23.
- ⁴ Para la amistad de García Márquez y Vargas Llosa, el libro de Esteban y Gallego es fundamental. Para las «franquicias» críticas del *boom* también podemos ver la misma obra (p. 35) y el libro de Donal Shaw *Nueva narrativa hispanoamericana: boom, postboom, posmodernismo*, en su versión definitiva (Cátedra, Madrid, 1999).
- ⁵ Así los denominó en un principio Carlos Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana* (Joaquín Mortiz, México, 1969) y también Joaquín Roy, con el alcance más amplio que ahora quiero darle al término, en la introducción a *Narrativa y crítica de nuestra América* (Castalia, Madrid, 1978).
- ⁶ Pablo Sánchez en *La emancipación engañosa*, ob. cit., p. 207.
- ⁷ Es curioso, pero sí se hacen estas consideraciones al estudiar las características del público lector en los años setenta y ochenta. Por ejemplo, en los artículos de Antonio Skármeta («Perspectivas de los novísimos», en *Hispanérica*, n.º 28, 1981, p. 49-64) y Ángel Rama («Los contestatarios del poder I y II», en *Quimera*, n.º 9-10, julio-agosto de 1981, p. 51 y n.º 11, septiembre de 1981, p. 26).
- ⁸ En España, los libros cubanos comenzaron a circular a mitad de los años sesenta con precios muy asequibles, a pesar de los gastos de importación.
- ⁹ Ver Prats, Nuria: «La censura ante la novela hispanoamericana», en *La llegada de los bárbaros*, ob. cit., p. 206-213. En la tesis de la misma autora, *La novela hispanoamericana en España (1962-1975)*, se incluye la carta entera de contestación de Carlos Fuentes (vol. 2, pp. 690-694).
- ¹⁰ *Ibid.*, 700.
- ¹¹ Vargas Llosa, Mario. *Bases para una interpretación de Rubén Darío*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2001, p. 109.
- ¹² Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*, Universidad central de Venezuela, Caracas, 1970, p. 5.



Laura Restrepo:

«Los fanatismos son banderas de guerra»

Por Carmen de Eusebio

Laura Restrepo (Bogotá, 1950) es periodista y narradora. Ha publicado las siguientes novelas: *La isla de la pasión* (1989; Alfaguara, 2005 y 2014), *Leopardo al sol* (1993; Alfaguara, 2005 y 2014), *Dulce compañía* (1995; Alfaguara 2005 y 2015; Premio Sor Juana Inés de la Cruz de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara 1997 y Prix France Culture 1998 a la mejor novela extranjera publicada en Francia), *La novia oscura* (1999; Alfaguara 2005 y 2015), *La multitud errante* (2001 y 2016), *Olor a rosas invisible* (2002; Alfaguara, 2008), *Delirio* (2004, Premio Alfaguara de Novela), *Demasiados héroes* (2009 y 2015, Alfaguara), *Hot sur* (2013) y *Pecado* (2016, Alfaguara). Sus libros han sido traducidos a más de veinte idiomas. Otros premios recibidos: Premio Grinzane Cavour 2006 y Premio Nacional de Literatura de Colombia Libros & Letras.

***Pecado*, su novela más reciente, tiene sus raíces en el cuadro del Bosco *El jardín de las delicias*. ¿Fue así desde un principio o fue tomando forma con el tiempo?**

Un poco sí y un poco no. Sí en la medida en que ese cuadro lo conozco desde pequeña, cuando mis padres me llevaron a verlo en el Museo del Prado, y desde entonces se me metió adentro como una obsesión. Supongo que así le sucede a cualquiera que lo observa con atención. Es pintura que no te abandona ya nunca más. Por enigmática, por genial, por perturbadora. Porque plantea el enigma de tu propio destino y, en general, el del género humano, en términos que no acabas de saber si apuntan hacia la salvación o la condena, el Génesis o el Armagedón.

Y al mismo tiempo no, no estuvo desde el principio ese cuadro en mi mente cuando empecé a escribir *Pecado*. En realidad, muchos de los personajes que luego irían a aparecer en este libro ya los

conocía yo, bien porque los tomé de la vida real –o sea, que físicamente los conocí–, bien porque los había imaginado desde mucho antes, y si escribí *Pecado* fue, en parte, para ponerlos a todos ellos a vivir, por decirlo así, en una misma casa. Algunos de ellos incluso ya habían dado vuelta por mis escritos anteriores, tal vez con otro nombre, de otra manera, con otra máscara, pero siempre con un drama en común: su vínculo con el mal. O al menos con aquello que hemos dado en llamar *el mal*, y que es una suerte de marea negra que, si vives en un país como Colombia –y por qué no decirlo, en un planeta como la Tierra–, te va envolviendo, sin que acabes de comprender cómo ni por qué.

Hoy experimentamos como un sino la maldad de los pueblos privilegiados frente a los desposeídos, de los fuertes frente a los débiles, de los violentos frente a los pacíficos, la maldad destructora de la naturaleza, la crueldad del ser humano frente a los animales. Sientes que

la maldad te envuelve como la capa de ozono, sólo que más compacta, sin tantos rotos. Y te entra la urgencia de algún tipo no de explicación, porque explicación no la hay, pero sí al menos de exploración, de buceo de fondo. Tratar de verle la cara al mal, y tratar de ver ante todo nuestra propia cara cuando estamos enfrentados a eso tan todopoderoso y apabullante que se llama *el mal*.

Me interesa explorar los límites difusos entre lo bueno y lo malo. ¿Dónde termina el uno y empieza el otro? Es una vieja preocupación. Por eso, cuando empecé a pensar en cómo armar un libro que tuviera ese tema como eje, se me ocurrió enseguida que el marco de referencia, el gran maestro elegido para prenderse a él como el ahogado a la tabla, para no ahogarse en semejante mar tormentoso, debía ser, por razones bastante obvias, Hieronymus Bosch y *El jardín de las delicias*. Con el respaldo de ese fondo magistral y magnífico que el Bosco depara podrían moverse, como humildes hormiguitas, mis mínimos personajes. Durante siglos ese cuadro del Bosco –en general toda su obra, pero por ciertas razones ese cuadro en particular– ha sido para la humanidad una poderosa caja de resonancia. Una caja de Pandora que encierra simbologías de vida y muerte, de salvación y de condena. Una convocatoria a todos los fantasmas, sean temores o esperanzas, bendiciones o maldiciones.

Creo en el derecho de todo escritor de escoger maestros. Veo la cultura y el arte como una escuela, libre y abierta, donde todos podemos abreviar y aprender. Lo *original* tiene sentido para mí no en el sentido que se le suele dar actualmente,

entendido como lo único y novedoso, lo exclusivo, lo que te sacas de la manga para no parecerte a nadie. Eso lo veo como una actitud pretenciosa y además bastante falsa. Para mí lo *original* cobra sentido en cuanto tiene que ver con el origen. Lo original entronca con los orígenes, y los orígenes con frecuencia se hallan en los grandes maestros.

El jardín de las delicias encierra un drama, casi como si fuera una obra de teatro. Y ese drama es ni más ni menos que la gesta del pecado original. Ese momento enigmático y tremendo en que el hombre y la mujer comen la fruta prohibida; en las alturas resuena por primera vez la palabra condenatoria, *pecado*, y cae sobre la humanidad la maldición. El Bosco expone con una genialidad alucinada esta épica del pecado, desde la inocencia del paraíso original hasta los castigos del infierno, pasando por una Tierra que descubre el deseo, y a partir de ahí sella su perdición.

Según una arcaica concepción, aquello ha ocurrido por culpa del ser humano, hombres y mujeres, porque han caído en la tentación. Han pecado. ¿Han pecado? ¿Y cuál ha sido realmente ese grandísimo daño que han hecho? Difícil saberlo, aparte de haber comido unas ciertas frutas aparentemente prohibidas. ¿Por qué prohibidas? Otra vez, difícil saberlo. Pero se nos asegura que las consecuencias de ese acto son trágicas e irreversibles: a partir de entonces la humanidad queda condenada. Los cientos de personas que se paran todos los días frente a *El jardín de las delicias*, en la sala 56 A del Museo del Prado, lo observan con fascinación y perplejidad como si se estuvieran preguntando: ¿y a fin de

cuentas qué fue lo que hicimos tan mal, que amerita castigos tan feroces?

¿Cómo pensó la estructura de *Pecado*, que –aun siendo un libro de relatos– se queda en la memoria como una novela?

Como todo en el arte, el género de la novela está ahí para que se lo renueve, se lo ponga al día, se le abran puertas novedosas. Y por qué no. Lo contrario lleva al agotamiento de su propia forma. Mire por ejemplo lo que sucedió con la novela negra, donde la trama fuerte y cautivante aparece como requisito. Yo entiendo el *boom* de la novela negra, al menos en parte, como cansancio por parte de los lectores ante una tendencia que se generalizó en cierto momento, basada en el desdén por la trama. Se consideraban superiores las novelas que buscaban resonancias y simbologías por sí mismas, haciendo caso omiso de la trama que las sustentaba. Contar una historia se había vuelto casi sinónimo de atraso o primitivismo literario. Supongo que cuando ese esquema llegó a su punto de saturación, hizo irrupción la novela negra, donde el suspenso, el argumento bien hilvanado y el desenlace sorprendente se presentan como lo fundamental, a veces incluso como única virtud, lo que las lleva a caer en el vicio contrario.

Tengo la sensación de que otro tanto puede estar pasando con la estructura pesada y predecible de la novela. Hay que ver cuánto relleno, cuanto párrafo muerto, o simple pasaje de enlace, se cuela de contrabando y queda ahí empaquetado. Me llama la atención en cambio lo que hizo un compositor como Erik Satie en el campo de la música, al despojarla de todo sonido innecesario

para dejar al descubierto la limpieza de una melodía perfecta, apenas una nervadura, sin adornos ni notas superfluas. Sospecho que algo por el estilo puede estar sucediendo con el género novela: una tendencia a formulaciones cortas, contundentes, concisas. Tramas ágiles y limpias con finales por *k.o.*, como proponía Julio Cortázar.

Me gusta pensar en estructuras que al mismo tiempo sean abiertas: menos predecibles, liberadas de la secuencia rígida principio/medio/fin. A cambio de eso, ágiles *modelos para armar*, como los llamó el propio Cortázar. Libertad al lector para decidir el orden en que quiere leer, y para establecer sus propias prioridades. Por eso me llamó la atención la idea de armar *Pecado* a partir de ocho capítulos relativamente independientes entre sí, pero enhebrados con un hilo temático: la relación de cada protagonista con el mal, la forma como en cierto momento de su vida cada uno atraviesa una zona de oscuridad moral. También para eso *El jardín de las delicias* es una referencia clave, al abrirse ante nuestros ojos como un gran panel múltiple donde se desarrollan docenas de historias individuales y simultáneas. Cada una de ellas se concentra en su propio drama, pero todas van entrelazadas por una misma obsesión.

ME GUSTA PENSAR EN
ESTRUCTURAS QUE AL MISMO
TIEMPO SEAN ABIERTAS:
MENOS PREDECIBLES,
LIBERADAS DE LA SECUENCIA
RÍGIDA PRINCIPIO/MEDIO/FIN

Comentando *El jardín de las delicias*, Irina, una de las protagonistas de *Pecado*, lo describe como «una suerte de *spa* multitudinario donde chapotean pequeños terrícolas de ambos sexos, entregados con curiosidad a ciertos intercambios al parecer prohibidos». Se trata de los *peccata mundi*, los supuestos pecados del mundo, tan imbricados en la naturaleza humana que se hace indispensable una multitud, una pluralidad, para poder nombrarlos, buscarles las aristas, conjurarlos, salirles al paso.

Agarrándose de ahí, *Pecado* exhibe las vidas de una docena de supuestos pecadores, y cada uno de ellos se debate como puede para resolver su propio conflicto moral y lidiar con la acechanza. Me gustaba la idea de que cada pecador tuviera su propio tono y que aquello sonara como un concierto, pero integrado por varios solistas.

Quise rendirle homenaje a la forma de tríptico en que está concebido *El jardín de las delicias*, ejecutado sobre tres paneles, donde los dos de los extremos se cierran sobre el central. Por eso en *Pecado* el capítulo inicial se concluye en el último, y ambos operan como caja que contiene a los demás. Ojalá el lector encuentre que el intento funciona y que valió la pena apostarle a la novedad. Yo por mi parte ya tengo otro par de novelas imaginadas de esa misma manera: un tema central que sea magnético, y un desarrollo, por decirlo así, «federalista». Me gustaba la idea de que el verdadero protagonista central fuera precisamente eso, una cierta idea. La muy inquietante y ambigua idea del mal. O, para nombrarlo con esa palabra anacrónica, pero que conserva su élan: *el pecado*. ¿Cómo

lidian los humanos con el pecado (o lo que tiempo atrás se llamó *pecado*), en una época en que la ética religiosa se ha desplomado, sin que se haya construido una ética civil, o laica, que la reemplace?

La reaparición, como elemento recurrente, de *El jardín de las delicias*, ¿le ha forzado a desarrollar el tema como está planteado el cuadro? He interpretado que el conjunto de los relatos/tablas queda compacto y enigmático y con el primero y último cuento cierra y abre el tríptico. En el último cuento dice: «Claro que el cuadro abierto tampoco le hubiera aclarado nada, ni a Felipe ni a nadie, porque su poder no reside en aclarar. Rico no en verdades, sino en ambigüedades».

El jardín de las delicias extiende sus tres paneles ante nuestros ojos como un gran teatro del mundo, una guía prodigiosa y fanáticamente detallada de todo lo que existe, persona, animal o cosa, sagrado y profano. ¿Pero qué viene siendo a la hora de la hora este tríptico extraño, ¿una pesadilla apocalíptica?, ¿una promesa de redención? Quizá ambas cosas. Según como se lo mire. Tal como indica nuestra tradición, leemos el cuadro de izquierda a derecha. Primero el panel donde florece el Paraíso con sus montañas azules, sus dulces praderas, sus fuentes de agua pura y su luz de maravilla: es el ámbito húmedo y plácido del Dios Vivo, donde habitan también Adán y Eva, sus dóciles criaturas. En el panel primordial, en el centro, se nos muestra un medio semiacuático donde actúan pequeños terrícolas de ambos sexos y de varias razas, que se entregan con

curiosidad a ciertos intercambios. Se miran entre sí, se acercan unos a otros, se abrazan, comen moras, manzanas, frambuesas. Los hay que bailan contentos. Quizá sea embriagador el néctar de esas frutas y lleve a los humanos a desensimismarse y a descubrirse los unos a los otros. A divertirse los unos con los otros. En apartados rincones algunos incluso fornican, o eso parece. Hay un toque de humor en todo ello; es como si alguien hubiera echado feromonas en un hormiguero. ¿Qué está sucediendo allí? La humanidad acaba de descubrir las posibilidades del Deseo. Y luego, a la derecha, se nos muestran las consecuencias funestas de aquello: fuegos eternos, torturas, castigos sin nombre. Una legión de demonios y de monstruos se especializa en maltratar a los Comedores de Fruta. Al Dios Vivo no deben haberle complacido los desmanes de esa humanidad gozona, libre y alborotada. Los destellos del Deseo se pagan ahora con los horrores del Infierno. A menos que... hagamos la lectura a la inversa, como los árabes: de derecha a izquierda. En ese caso, el drama del Pecado invierte milagrosamente sus contenidos consabidos, desdiciendo lo que damos por sentado. A la derecha figuraría, como primer capítulo del drama, el Infierno del desprecio, del daño al semejante, del dolor y la soledad en medio de un ámbito renegrido, incendiado, calcinado. Luego pasamos al centro, donde hace su aparición el Deseo, ¿hálito de reconocimiento del prójimo, redención y posibilidad de contacto? Hombres y mujeres, blancos y negros, humanos y animales, todos iguales, todos mezclados en la alegre

ronda de una celebración unánime y conjunta. Y luego a la izquierda vendría el remate, por una vez como *happy end*: el resultado final en la serenidad azul de un Paraíso recuperado.

Pero claro, también cabe volver a leerlo en dirección contraria.

En la vida real yo, como persona, sufro de un cierto desconcierto que ahora diagnostican como *síndrome angular*, y que consiste en desorientación en las coordenadas derecha/izquierda. Pedro, mi hijo, se desespera cuando voy conduciendo el coche, debo tomar a la izquierda y en cambio tomo a la derecha. Esa izquierda no, madre –me indica–, *la otra izquierda*. Me hace gracia pensar que quizá sea debido a ese trastorno por lo que me llaman tanto la atención los mensajes que se dejan leer indistintamente hacia un lado o el opuesto. Al inicio de *Pecado* aparece Felipe II observando su más preciada pintura, *El jardín de las delicias*, la misma que ha adquirido y hecho colgar en el palacio de El Escorial en su propia cámara real. *Él, celoso defensor de la fe cristiana al punto de promover la terrible maquinaria de la Inquisición, que trituró a cientos de supuestos herejes*, debía experimentar inconfesos temores y sentimientos encontrados frente a ese cuadro. Debía temblar ante la perspectiva de condenarse él mismo, humano al fin y al cabo, pese a su empecinada cruzada por impedir que el mal y la herejía se infiltraran en su Imperio. O quizá por eso mismo. En *Pecado*, el personaje de Irina intuye en el Rey un pánico sacro al tormento del fuego, que él mismo tantas veces había infligido a los demás. Muere el rey, pero ni siquiera entonces encuentra sosiego. Irina hace inventario de virtudes y crímenes del soberano, intercambiables entre sí y rever-



▲ Laura Restrepo © Ekko von Schwichow

sibles, como una prenda bicolor: ética de doble uso. ¿Como lo es toda ética? Salvo matices y diferencias de perspectiva, infierno y paraíso se nos muestran como las dos caras de la misma moneda. En otro de los capítulos del libro aparece La Viuda, apodo de un verdugo que ejecuta a sus víctimas cortándoles la cabeza, y que pese a ser, a la hora de la verdad, un vil asesino a sueldo, tiene en alta estima su profesión y la ejerce devotamente, como si fuera una religión. La Viuda es un convencido de que su misión viene siendo casi sagrada y se precia de ser implacable, impecable y perfeccionista. Se siente cumpliendo con el mandato semidivino de matar limpiamente. Este doble –o desdoblado– marco mental podría ser paralelo al de Felipe II, quien fue tan devoto de santos como Lorenzo, quemado en la hoguera por defender su fe. Y al mismo tiempo ese rey, Feli-

pe II, manda a la hoguera sin miramientos a quien promueva una fe distinta a la suya propia. ¿Doble moral? ¿Espejismo ético? ¿Lectura dual, o reversible, de un solo y mismo precepto?

El cuento no es un género que usted haya escrito anteriormente. Es curioso, porque habitualmente el proceso es el contrario, pasar del cuento a la novela. ¿Qué significa en usted este acceso a las formas cortas?

Como le decía, yo sigo pensando en *Pecado* como en un todo integrado, más que como compilación de cuentos. Siempre me gustó jugar con las estructuras, en eso admiro a los ingenieros, quisiera aprender de su audacia y precisión para concebir y realizar estructuras. Si armar una novela es como manipular un juguete, me alegra concebir ese juguete como una especie de

Lego, con una serie de piezas dadas y muchas maneras de ensamblarlas. Un mismo argumento con varias caras y múltiples desarrollos: esto es por lo demás una antigua fórmula, piense no más en el *Decamerón*, por ejemplo, una obra que se considera la primera novela producida.

Desde hace unos cuantos años se ve audacia y renovación en el cine y en las series de televisión en cuanto a la estructura, como en *Amores perros*, por ejemplo, otra más reciente como *Relatos salvajes*, o una serie como *Black Mirror*. Mientras tanto en la literatura se conservan las fórmulas tradicionales. Pero tengo la sensación de que está entrando en declive el predominio excluyente y la imposición comercial del paquetote o ladrillazo. Quise que en *Pecado* cada capítulo fuera una suerte de novelita corta en sí misma, ligada a las demás no sólo por un tema básico, sino también por una serie de señas recurrentes que ya iría descubriendo el lector a medida que avanzase en la lectura. Por ejemplo, el predominio de la parte sobre el todo, tal como se presenta en el cuerpo humano desvertebrado y seccionado. En *Pecado* hay, entre los *pecadores* más encarnizados, una descuartizadora y un verdugo que corta cabezas. Pero también está el Rey con su manía de coleccionar reliquias de santos, que no son otra cosa que mínimos fragmentos de cuerpo humano. Esta suerte de *perversión* o fetichismo, que en términos de corporalidad implica el predominio de la parte sobre el todo, está desde luego relacionada con la propia estructura fragmentaria de mi novela.

Hay además motivaciones técnicas para experimentar con la fragmentación.

Piense no más que hoy día miles de jóvenes leen en la pantallita de su teléfono móvil, y que para eso requieren textos compactos. Me imaginé que leer este libro podría ser como comer uvas: cada uva valdría por sí misma, y al mismo tiempo integraría el racimo junto con las demás.

También en otros terrenos me gusta quebrar dicotomías y borrar fronteras. Por ejemplo, entre lo que se considera alta cultura y cultura popular. La cultura viva es una sola, y opera como *continuum* que va desde Juan de la Cruz hasta los villancicos que cantamos en Navidad. Ahí radica su encanto, su fuerza y su libertad. Por eso, por las páginas de *Pecado* quise que pasaran desde Shakespeare y Dante hasta *Juego de tronos* y *La cabra mecánica*.

Encuentro saludable romper esquemas preestablecidos y brincarse categorías que me parecen artificiales. Siempre me tienta la idea de escribir a medio camino entre el ensayo y la literatura, el periodismo y la ficción, el relato y la novela. Pese a los temores editoriales que los híbridos puedan suscitar, luego te das cuenta de que el lector común no está preocupado por eso. Si lo atrapa la trama, si lo seducen los personajes y disfruta con la escritura, no se pone a pensar si aquello pertenece a esta categoría o a esta otra. Eso puede preocuparle al librero, eso lo entiendo, porque que no sabe en qué repisa colocar tu libro. Pero cada vez menos, porque últimamente proliferan en plena salud los inclasificables.

En este libro traza la arista que corta los dos planos, el del bien y el del mal. Pa-

rece decirnos que nada es lo que parece y, ante la ausencia de juicio moral, deja al lector como único juez. ¿Qué significado tiene la omisión del juicio del autor?

En este caso el juicio del autor no tenía ningún interés, más aún, confieso que yo como autor ni siquiera tengo *un juicio* definitivo en materia tan escurridiza y delicada. Con qué autoridad iba yo a pontificar sobre el tema de la ética, cuando al mundo entero se lo ve enredado y estancado en una demoledora falta de respuestas en ese terreno.

Me pareció más pertinente el juicio de los propios involucrados, o sea, de los personajes del libro, en la medida en que son ellos quienes viven su particular disyuntiva entre bien y mal, y confiesan su dilema al oído del lector. Usted me dirá que detrás de todo personaje está siempre el autor. Por supuesto, pero ahí entra en juego el desdoblamiento. La sabrosa esquizofrenia propia de la ficción, donde sientes que entre tú y tus personajes hay una saludable zona de silencio y una respetuosa distancia. En buena medida gozan de vida autónoma y te imponen sus propias decisiones; no son simples muñecos de ventrílocuo.

En *Pecado* figuran La Viuda, esa especie de verdugo místico del cual ya hablamos, y Emma la descuartizadora, y las Susanas, tres hermanas bellas y vanidosas. También está Arcángel, un niño-sicario que mata para llevarles comida a su madre y a sus hermanos menores, pero que también lo hace por el mero placer de matar. Está Luis B. Campocé, un próspero ejecutivo ya entrado en años que se debate entre serle fiel a su esposa, con quien ha vivido una amable relación

y una buena vida, y sucumbir ante la seducción de una exnovia de juventud, a través de quien pretende recuperar antiguas fogosidades. Siríaco, un santo varón y estilita, se proyecta como ejemplo de pureza y ascetismo extremo ante los ojos de la comunidad que lo venera, mientras que su madre hace lo posible por bajarlo de su columna sacrificial y sacudirlo de su adquirido prestigio, porque lo que ve en él es un cúmulo de pecaminosa soberbia: la desmesura y el pecado de *hybris* de quien se siente mejor que los demás. En el capítulo más fuerte y controvertible del libro aparecen un padre y una hija que mantienen una relación incestuosa, moviéndose a medio camino entre la espontaneidad de la inocencia y el peso de la culpa devastadora.

Ninguno de ellos es ni bueno ni malo: todos se debaten, bregando para encontrarle sentido a sus actos en medio de una suerte de limbo moral. Y cada uno a su manera es una persona digna, que no se revuelca en el fango. Aunque atravesase las aguas oscuras del mal, lo hace con una especie de sentido de la responsabilidad frente a su propia estructura interna. Otra cosa no hubiera sido interesante para mí.

SIEMPRE ME TIENTA LA IDEA DE ESCRIBIR A MEDIO CAMINO ENTRE EL ENSAYO Y LA LITERATURA, EL PERIODISMO Y LA FICCIÓN, EL RELATO Y LA NOVELA

Como epígrafe para *Pecado* tomé una cita de una novela contemporánea que

me pareció magistral, *El adversario*, de Emmanuel Carrère, quien entra a fondo y con lucidez lacerante a escudriñar la lógica peculiar del más despiadado de los asesinos. La cita de Carrère dice: «Pensé que escribir esta historia sólo podía ser un crimen o una plegaria». Ahí queda delimitado el terreno lícito a la hora de escribir, que no es la moralina, ni la lista de preceptos, ni el juicio sobre los actos de los demás, sino la duda que produce vértigo y la voluntad de comprender, o al menos de sintonizar. Desde el fondo de su corazón, Carrère se pregunta si revelar esos hechos aterradores será una blasfemia o, por el contrario, un acto de purificación. O quizá las dos cosas a la vez. Además, y sobre todo, escribí *Pecado* pensando en contar con el juicio del lector. Invitarlo, o provocarlo, a que en cada caso fuera él, o ella, quien decidiera condenar o indultar, o simplemente llegara a la conclusión de que no era válido ejercer de juez.

¿Cuál es el origen de los relatos?
¿Cuánto hay de realidad y ficción?
¿Cuándo empezó a escribir la motivó algún hecho en particular?

Algunos de los personajes son directamente inventados, como La Viuda, o desde luego el Siríaco. Otros, como Emma, la descuartizadora, provienen de reportajes que hice alguna vez y a los cuales les he dado vueltas a lo largo de los años, hasta convertirlos en literatura. Arcángel, el niño asesino, es un personaje de ficción, pero lo armé a partir de reportajes que durante la época de Pablo Escobar hice en las comunas populares de Medellín, donde la muerte se entronizaba como reina y señora. Para *La promesa*, el capítulo sobre el incesto, conté con la ayuda permanente

de una mujer maravillosa y serena, hoy día muy lograda, muy bien parada en el mundo, pero que de adolescente pasó por esa durísima experiencia. Si no hubiera sido a través de ella y de su pleno conocimiento de causa, nunca hubiera podido yo vislumbrar tan espinoso tema por fuera de esquemas convencionales de bien y mal.

Ahora, si nos vamos más atrás, sé que la pasión por la disyuntiva entre el bien y el mal la tengo desde niña. La prueba está en unos cuadernos rayados en los que escribía mis cosas cuando tenía unos ocho o nueve años, y en los que firmaba con dos nombres inventados, a veces Garzola, y a veces Mikerken. Esos cuadernos existieron mucho tiempo, porque mi madre los guardó durante años. Era cómico el contraste, muy premeditado, entre las páginas de Garzola y las de Mikerken. Las de Garzola, siempre impecables y trabajadas con buena letra que no se salía del reglón, respetando los márgenes. Garzola todo lo hacía rigurosamente, y sus sumas y multiplicaciones daban el resultado correcto. Dibujos bien coloreados, sin salirse del contorno. Garzola era lo que en ese entonces se llamaba *una niña muy aplicada*. En cambio, Mikerken era un desastre. Sus páginas estaban llenas de tachaduras y manchones, con letra descuidada que subía y bajaba por los renglones como le daba la gana. Mikerken decía groserías, pintaba bichos asquerosos. Coloreaba fatal, muy reteñido y llenando de rayones la página. Claramente Garzola era la niña buena, mientras que Mikerken se las traía con aquello del mal.

Ha titulado su libro con un nombre peculiar: *Pecado*. Puede levantar polémica al tratarse de un término pleno de

connotaciones religiosas, por un lado. Pero, por otro, en el mundo actual no parece tener una significación importante. La posmodernidad pasa del pecado, pasa –la mayor parte de las veces– de cualquier exigencia moral... ¿Por qué ese nombre?

Quizá precisamente. Hoy día es una palabra que suena más bien a misal, o también a bolero. Pero conserva su fuerza, su capacidad de inquietar, su misterio. Tal vez porque hemos visto cómo se derrumba una ética religiosa antes de que logre construirse una ética civil. Y hemos quedado en el limbo moral. Se nos desdibuja la naturaleza del crimen y los márgenes de la ética se hacen ambiguos, pero el sentido de culpa nos acosa igual. El remordimiento no deja de latir. A lo mejor desde algún rincón del pasado sigue al acecho eso que alguna vez se llamó *pecado*.

Es una noción ambigua, interpretable de muchas maneras, y durante siglos tuvo el extraño poder de marcar destinos individuales y colectivos. Quizá porque le apunta al fondo de la conciencia, donde somos materia blanda, susceptible. La Iglesia y la autoridad civil supieron manejar el pecado en provecho propio, para mantener al rebaño bajo control. Pero al mismo tiempo es curioso ver cómo al desdibujarse la noción de pecado, el mundo contemporáneo cae en una suerte de desconcierto. Fíjese que no hay un término laico que reemplace esa palabra: ni la palabra *crimen*, ni la palabra *transgresión*, ni tampoco *delito*, tienen esa connotación intimista que sí tiene *pecado*, que apunta a una suerte de balance que hace cada quien con su propia conciencia.

Supongo que al fin y al cabo los diez mandamientos eran una guía de comportamiento bastante sensata. Quizá habría que eliminar de la lista dos o tres por anacrónicos y tendenciosos, en particular los que tienen que ver con la opción que cada quien toma en la cama. La ética de catre está mandada a recoger; demonizar el placer y el sexo sólo forma parte de una estrategia de control por parte de la autoridad. Prohibían el sexo y condenaban el placer como forma de afianzar su propio dominio y su manejo de las conciencias. Borremos entonces de las tablas de la ley lo referente al sexo. Pero en general los demás mandatos son apenas sensatos: no matar; honrar al padre y a la madre; no robar. Y sobre todo aquello tan potente y tan olvidado de amar al prójimo como a sí mismo. Si se me diera añadir algún pecado a la lista, sería el de indiferencia: el gran pecado social. En la novela, el segundo capítulo, «Las Susanas en su paraíso», parece rastrearle la pista a una relación adúltera entre dos personas supuestamente incompatibles, pero un giro en la narración le desvela al lector que ese crimen de catre es apenas la mampara tras la cual se esconde otra falta, esa sí dañina: la de la indiferencia de unos seres humanos frente a otros.

La violencia en las relaciones amorosas, fraternales, en la adolescencia y, en general, en la sociedad, está muy presente en su libro y en otros libros suyos. ¿De qué modo le ha influido, en su vida y en su obra, haber nacido en Colombia? ¿Cómo ve y vive el futuro de su país? En nuestras culturas latinas la familia lo es todo: amparo, cariño, solidaridad, ayuda mutua, compañía y derrota de la

soledad. Y al mismo tiempo la familia es un núcleo compacto de dificultades irresolubles, de cruces dolorosos, enquistados, marcas imposibles de borrar. Los secretos y las mentiras que pululan en toda familia se convierten en armas destructivas, en herramientas de poder jerárquico, en trucos para la preservación de la estructura patriarcal y arcaica.

La violencia ha sido una constante en mis libros y, en general, en los de cualquier escritor colombiano. Eso se comprende. Tras siglos de soportar ese flagelo, es apenas lógico que se intente comprenderlo y conjurarlo a través de la literatura. Le damos mil vueltas al sino guerrero, al desprecio por la vida, a la imposición de la violencia, externa o interior, que nos ha tocado experimentar. Ha sido necesario el ejercicio de nombrar la violencia, destaparle la cara y exorcizarla. El mal está muy presente en mi país bajo la forma de una muerte constante y viciosamente entreverada con la propia vida, al punto de que se ha desdibujado la manera de diferenciar la una de la otra. Ese contubernio de la vida y la muerte es particularmente péfido y difícil de digerir.

Pero hoy en día la presencia impositiva del mal no se extiende sólo sobre Colombia. En todo el mundo se vive como un sino la maldad de los pueblos privilegiados frente a los desposeídos, de los fuertes frente a los débiles, de los violentos frente a los pacíficos, la maldad destructora de la naturaleza, la crueldad del ser humano frente a los animales. Sientes que la maldad te envuelve, como la capa de ozono, sólo que más compacta, sin tantos rotos. Y te entra la urgencia de algún tipo no

de explicación, porque explicación no hay, pero sí al menos de exploración, de buceo de fondo. Tratar de verle la cara al mal, y tratar de ver ante todo nuestra propia cara, cuando estamos enfrentados a esa fuerza todopoderosa y apabullante que se llama *el mal*. Pero al mismo tiempo está en mis libros, creo, la obsesión por la felicidad. Tengo la sensación de haberla conocido muy de cerca, y me empeño en que su destello esté presente en lo que escribo. Así sea sólo como eso, como destello. Me parece que hay además un hilo conductor, que es la dignidad. Por lo general mis personajes están sometidos a presiones extremas, viven circunstancias imposibles y, si salen enteros al otro lado, es porque se aferran a su propia dignidad. Cuando escribí *La novia oscura*, una novela que tiene como protagonistas a un grupo de prostitutas, hubo feministas que me acusaron de no señalar que la prostitución implica la degradación de la mujer. Yo me negaba a ver solamente ese aspecto. Ese libro muestra, sí, que se trata de un oficio cruel y duro, del cual es fácil salir lastimado y derrotado. Pero cuando cayeron aquellos ataques, recuerdo que yo respondía: no creo que sea digna una abogada y abyecta una prostituta, puede suceder al contrario, que sea abyecta una abogada y perfectamente digna una prostituta.

Toda obra de arte tiene un fin, puede ser el entretenimiento, la educación, poner en marcha el mecanismo de la imaginación, etcétera. Al fin y al cabo, por eso se exponen o se hacen públicas. ¿Con qué fin ha escrito este libro? ¿Por qué nadar en esas aguas? ¿Se ha hecho,

en algún momento mientras escribía *Pecado*, esas preguntas?

¿Cuál es el fin de mis libros? Que sean el comienzo de alguna cosa, a lo mejor del interés del lector. Su pregunta me remite a Horacio, quien plantea que el fin de una obra de arte es «deleitar e instruir». A lo largo de los siglos, esa definición se ha tomado como máxima: deleitar e instruir. Curiosamente, el texto donde Horacio plantea tal enunciado no pretendía ser el *Ars Poetica* universal que durante siglos hemos valorado, sino simplemente una carta personal que buscaba motivar a un amigo de la familia a seguir escribiendo.

¿Intentar imponerle un fin a mis novelas? Imposible, ni se me ocurre hacer semejante cosa. Implicaría encajonar el alcance que pueda tener y limitar la participación del lector. Inclusive los intentos más sencillos de predecir o prefijar ese objeto social que es una novela se quedan irremediabilmente cortos cuando se enfrentan al devenir de la narración. Creo que la novela puede ser un encuentro cuyo propósito es el encuentro en sí, y no un caballo de Troya hecho con palabras en vez de madera y diseñado para ser introducido en los muros de la privacidad del lector para desencadenar un tipo específico de efecto. El *Libro de buen amor*, por ejemplo, se presenta a sí mismo como una pelota que pasa del autor al lector, y de nuevo a otros autores que añaden o modifican. ¿Con qué fin se recibe la bola? ¿Con qué fin se la pasa de nuevo? Una anécdota que para mí ejemplifica esa desarticulación de destino final, ocurrió durante un verano frente al mar con mi familia. Yo estaba trabajando *La metamorfosis* de Kafka en un ensayo sobre el papel de la produc-

tividad económica dentro de la unidad social familiar. Dejé el libro en la sala una tarde, y a la mañana siguiente descubrí que Helena, mi madre, había pasado la noche en vela, atormentada ante los sufrimientos del hombre cucaracha, y perturbada ante lo que para ella era claramente una novela de terror. Unos días más tarde oí las risas de mi hijo Pedro en el cuarto de al lado. También él estaba leyendo la novela, pero para él se trataba de una comedia negra. «Una cucaracha bien simpática», me dijo risueño. ¿Cuál de las tres lecturas era la auténtica? ¿Con qué fin la diseñó originalmente el autor? ¿Y qué tan útil sería obtener respuesta a esa pregunta?

Con respecto a *Pecado* me gustaría que al lector le quedara la sensación de haberse embarcado en una experiencia fuerte, un cuestionamiento de quiénes somos y por qué actuamos como lo hacemos. Y que al mismo tiempo sintiera que el placer de la lectura compensa la confrontación con el arduo tema, y que los pasajes cómicos, que también los hay, le proporcionan un respiro antes de volver a meterse en las partes más tenebrosas. ¡Ánimo! –me gustaría auparlo al lector–, vámonos en este viaje por zonas oscuras, para atrás y para adelante en el tiempo en alas de esa vieja acechanza: la tentación, el deseo, el pecado. Por momentos será aterrador, pero por momentos será también soportable, y hasta cómico. Como todo melodrama humano.

Pensaba sobre el título *Pecado* y, de algún modo, lo he relacionado con otro título suyo, *La multitud errante*. Me sugerían que juntos, por sí mismos, narran el tema central de su obra. ¿Es

así como siente que caminamos por la vida, expulsados del paraíso?

Más que *expulsados de*, o *dirigidos en tal o cual dirección*, los personajes de mis novelas caminan, y el movimiento mismo es el encuentro (o estado ideal) que paso a paso buscan y construyen. También podría afirmarse que esas dos novelas que menciona son las más disímiles entre las mías, en tanto que *La multitud errante* tiene como preocupación una cierta búsqueda de bienestar espiritual, mientras que *Pecado* se centra en el tema del mal. Tal como señala, y pese a la distinción que menciono, ambas novelas resultan cercanas y esto se debe, quizá, a que más que a coordenadas o espacios morales rígidos, cada una representa un punto de fuga con respecto a cierto espacio narrativo específico.

Más que el puerto de partida o el destino final de esos movimientos, resulta para mí interesante la ruptura en sí. La descomposición momentánea del orden jerárquico y la libertad de quien –al moverse– durante un instante no sabe precisamente donde está. Si quisiera ahondar en la presencia del imaginario cristiano, tanto en *La multitud errante* como en *Pecado*, tendría que aclarar que más que lugares míticos específicos como Cielo o Infierno, me llaman la atención dos recorridos: la caída de Lucifer, tal como la representa Milton en *El paraíso perdido*, y la resurrección de Cristo, tal como la menciona el Evangelio. Cada uno de estos recorridos es, a su manera, un movimiento de transgresión, una línea imposible según las leyes que rigen uno u otro espacio estructural. Y, sin embargo, los movimientos casi físicos de ascensión o de caída se instauran como tensiones dramáticas centrales de la cosmogonía.

Desde hace tiempo vivimos inmersos en una sociedad donde la ciencia domina el pensamiento. Al mismo tiempo, ciertas desviaciones religiosas y fanáticas luchan violentamente por imponerse. ¿Qué piensa sobre la compatibilidad de la ciencia y la religión? ¿Podrán convivir?

En su «Soneto a la ciencia», Edgar Allan Poe presenta el pensamiento científico como un buitre cuyas alas de realidades obtusas expulsan a las dríadas de los bosques. Desde la perspectiva del poeta inglés, la ciencia aparece como un depredador que destroza y descompone las finas creaturas mitológicas que habitan su imaginario. En el marco histórico contemporáneo, uno de los propósitos políticos característicos y definitivos es la decisión del Presidente norteamericano Donald Trump de cerrar y limitar las instituciones que observan y miden el cambio climático y que estudian la influencia de la industria humana en el ecosistema. También en este caso, el imaginario del hombre blanco, dominante, imperialista y central, se ve asediado y cuestionado por una narrativa científica que supuestamente pone en riesgo su frágil construcción mental, al exigirle límites e imponerle reflexión sobre las consecuencias de sus acciones.

Romántico y sutil Poe, prepotente y peligroso Trump, tanto el uno como el otro subestiman la capacidad y la fortaleza humana para compaginar narrativas diferentes. Ambos tienen en común no sólo una forma simplista e infantil de entender la ciencia, sino también una manera hasta cierto punto superficial de ver el papel del arte, de la religión y en últimas, de lo humano en su amplio espectro. Recordemos que un mismo fuego ha

destruido tanto la ciencia como el arte y la religión: la hoguera de Savonarola quemó pinturas en el Renacimiento; la hoguera del *Fahrenheit 451* de Bradbury quemó todos los libros, y de la misma manera, la hoguera del Campo de' Fiori redujo a cenizas a Giordano Bruno por sus conocimientos científicos.

Para contrarrestar cualquier tipo de aprehensión, miremos el extracto *Pale Blue Dot*, de Carl Sagan. Reflexionando sobre la imagen de nuestro planeta visto desde lejos, el astrónomo abarca la gran complejidad de los idearios humanos y ofrece un marco de referencia más misterioso y profundo, y definitivamente más interesante: «Eso es nuestra casa. Eso somos nosotros. Todas las personas que has amado, conocido, de las que alguna vez oíste hablar, todos los seres que han existido, han vivido en él. La suma de todas nuestras alegrías y sufrimientos, miles de ideologías, doctrinas económicas y religiones seguras de sí mismas, cada cazador y recolector, cada héroe y cobarde, cada creador y destructor de civilizaciones, cada rey y campesino, cada joven pareja enamorada, cada madre y padre, cada niño esperanzado, cada inventor y explorador, cada profesor de moral, cada político corrupto, cada superestrella, cada líder supremo, cada santo y pecador en la historia de nuestra especie, ha vivido ahí, en una mota de polvo suspendida en un rayo de sol». Libre de fanatismos, el pensamiento de Sagan se abre a un cierto misticismo propio de lo humano, que permite la libre expansión de nuestra curiosidad hacia una u otra esfera del pensamiento. Dejando atrás los dogmas y los planteamientos simplistas, la ciencia y la religión (o la ciencia y el arte) no son mucho más

que formas distintas de trabajar la curiosidad enfocándola hacia el misterio. Y el misterio es eterno, y el misterio es infinito: ahí radican la condena y la grandeza de la perspectiva humana. Los fanatismos, por otro lado, no son religiosos, ni estéticos, ni científicos. Los fanatismos son bélicos; son banderas de guerra. Nunca he dudado de la capacidad que tienen la ciencia, el arte y la religión para convivir. Lo que en este momento para mí no está claro es qué tan capaces seremos los seres humanos de convivir los unos con los otros.

Usted participó en el diálogo que mantuvieron historiadores del arte, artistas, filósofos, músicos, escritores y científicos en la película documental *El jardín de los sueños*, que dirigió José Luis López Linares en 2016 con motivo de la exposición del v centenario de la muerte del Bosco que celebró el Museo del Prado en Madrid. Para cerrar esta entrevista, ¿nos podría decir qué supuso para usted ese encuentro?

Para hacer la filmación me llevaron un día a la sala del Bosco antes de la apertura del museo, hacia las siete y media de la mañana. Estaba aquello silencioso y vacío y el tríptico se imponía, solitario, en su gran tamaño y poderoso contenido, como si te abrazara y te consumiera. En otras ocasiones, viéndolo entre la multitud, su enorme poder de tótem no resultaba tan apabullante como ese día. Sentí que el documental lo abordaba de la única manera posible, es decir, desde los diversos ángulos y sensibilidades de gentes de todos las artes y los oficios. El resultado fue extraordinario; todas esas voces formaron un coro que le rendía honores a la misteriosa genialidad del gran cuadro.



Domínguez Michael y la sobreescritura

Por José Balza



Talento formidable, en el sentido original de este fatigado adjetivo; capacidad analítica desconcertante, información universal, gusto firme, rápida visión para captar en libros y en autores la cualidad predominante, sutileza en la percepción del detalle y habilidad para colocarse en el punto de vista más propicio para dominar el tamaño de un personaje y abrazar las perspectivas históricas...

BALDOMERO SANÍN CANO
sobre Sainte-Beuve en *Ocaso de la crítica* (1939)

Sutileza maliciosa, crítica intencionada, al fin, todo superior gusto la estima, porque lastima.

BALTASAR GRACIÁN
Agudeza y arte de ingenio (1648)

1
Debió de ser hacia 1650 cuando el refinado y exuberante poeta bogotano Hernando Domínguez Camargo (1606-1659), como homenaje a su admirado Paravicino, utiliza en la *Invectiva apologética* la expresión *sobreescribiendo*.¹ Podríamos aceptar que, al hacerlo, sólo pretendía el autor cumplir con una forma de *imitatio* o jugar con el efecto de una escritura sobre otra o identificarse con el modelo volviendo a trazar, en sus versos, los del Paravicino.

Pero la invectiva se nos vuelve, por su método, quizá el modelo de crítica más completo y temprano que conocemos, por ahora, en esta América. También porque en ella el autor se dirige de manera explícita a su unitario y multiforme cómplice: al lector «sin nombre», al lector amigo, al lector cándido, benigno, halagüeño, al lector con ojos o con manos, al discreto, al cristiano, al lector

urbano, al otro con lengua, al lector a secas, al maldito, al ambiguo, al entendido o al lector hermano.

Menos curioso pudiera parecer que aquel, nuestro vigoroso crítico inicial, llevara un nombre de tres palabras como ocurre con Christopher Domínguez Michael y que el primer apellido sea idéntico en ambos. Aunque el de hoy viaje, se enamore, viva la política como un interés inmediato, no hay duda de que, al dedicar interminables horas al misterio de la lectura y la meditación, ocupa la figura de un monje. El de hace cuatro siglos, aunque esté obligado al claustro, ocultamente vive el lujo, los placeres, los negocios, la rebeldía, la escritura.

2
Domínguez Michael nació en Ciudad de México en 1962. Varias entrevistas, reportajes y algunos párrafos que saltan desde sus densas páginas nos orientan

para trazar un breve perfil suyo. Hijo de un médico psiquiatra, se familiarizó con los manicomios mientras esperaba en sus jardines al padre («Entre un psiquiatra y un crítico no hay mucha diferencia: ambos hacemos clínica, recetamos y amenazamos, y al final cada loco sigue con su tema»).²

A pesar de que se le considera lector y autor precoz, confiesa que aprendió a leer «un poco tarde, como a los ocho o nueve años». Pero a los veintiuno inicia una tarea que, aunque se haría sucinta con los años, no ha abandonado jamás: la reseña de libros («Ya no leo todas las novedades editoriales ni hago una reseña cada semana. Quien lo hace se vuelve idiota por necesidad. Prefiero hacer cada año tres o cuatro notas sobre libros dignos de encomio o de abominación»). Cursó un año de Sociología y abandonó el mundo universitario. Ama la ópera, en vivo. Tan intenso contacto con los libros lo condujo, al parecer sin que él lo advirtiera cabalmente, al espacio de la crítica literaria. Y allí con misterioso placer ha permanecido, aunque desde ella haya girado hacia la «historia de las ideas».

Conocí a Christopher la primera semana de octubre de 1990 en Guanajuato. Asistíamos al Festival Cervantino creado por Eulalio Ferrer y compartimos una mesa sobre *El Quijote*. Me impresionó la agudeza de aquel joven. El día 11, durante el desayuno, alguien se refirió a su fiereza como crítico, que yo desconocía, y Luz del Amo nos anunció el nobel para Octavio Paz. En viaje de regreso a Ciudad de México comprobé cómo Christopher anulaba con creces mi capacidad de beber whisky o tequila. Dos años después abandonará este

hábito sulfuroso y nunca más volvería al licor. Su abstinencia: una diferencia absoluta con el remoto predecesor de la *Invectiva apologética*.

Ya en la pubertad anota (aunque no las escriba) imágenes que hacia los dieciocho años se le convierten en la narración de *William Pescador*; pero sólo en 1997 publicará ésa, su primera y única novela hasta hoy. Su protagonista, un niño de incesante captación inmediata, y su hermano, después de la partida de la madre, son atendidos por una criada de ojos azules que vive en una vieja casa del reino de Omorca y transfigura incesantemente los pequeños hechos en notables aventuras. Sin que lo notemos al comienzo, su conducta es un despliegue de gestos irónicos que dan insólita frescura –y madurez– a sus ocurrencias. Bien pudiera ser concebida hoy como lectura para jóvenes, pero en verdad se trata de un descenso –¿doloroso?– («[...] La muerte me parecía un juego perverso en que las personas cambiaban de lugar en el tiempo, y la puerta de éste, pensaba, no podía estar fuera del espacio») al filo de lo sardónico («Orinarse en la cama es navegar otra vez por los ríos de la placenta, es advertir el calor mientras se duerme y conocer el frío al despertar»).

Aunque Christopher no ha vuelto a interesarse por escribir ficción directamente, toda su obra ensayística es un inquieto escenario. Y nada sorprendería que, después del trabajo proustiano con fray Servando de Mier, sea arrebatado por los poderes de lo imaginario puro.

(Quizá escrita al mismo tiempo y en Ciudad de México, otra novela breve de temple juvenil posee secretas correspondencias con el pescador de Christopher:

Antes, de Carmen Boullosa, donde se dice: «El universo desverbal era mucho más profuso, tenía muchos más habitantes, situaciones, mucho más mundo... A cada palabra correspondía un mundo sin verbo. *Tijeras*, por ejemplo, ¿qué son las tijeras? Dos navajas que viven juntas...»).

En 1993, el crítico recoge tres decenas de sus reseñas y ensayos en un primer libro característico: *La utopía de la hospitalidad*. Esto tendrá continuidad en su singular manera de hacer crítica y es el sólido escalón para un ascenso de su pensamiento.

3

Nos dice el *Corominas* que, derivada del latín *super*, la palabra *sobre* ingresa en el castellano hacia el año 1030. La extensión actual de su significado y su uso son muy amplios. Nos conduce de inmediato a un sentido de dominio y superioridad, de estar encima, de intensificación, de acción repentina; pero asimismo indica acercamiento, algo que se otorga en prenda por otra cosa, el «ir hacia», la idea de reiteración o acumulación o de ser «además de».

En palabras compuestas su proliferación es mucha (sobrecoger, sobrellevar, sobreimprimir, sobresalir, etcétera). Y, paradójicamente, cuando Hernando Domínguez Camargo quiso parecer objetivo –o por lo menos modesto– al confesar que su poema no era más que una sobreescritura de otro texto, cumpliéndolo, se contradecía. Y no recordaba que estaba dirigiéndose al lector cándido, pero también al ambiguo, al entendido, al maldito, al lector con lengua.

En este pendular de la expresión cabe con naturalidad el ejercicio de la crítica.

Un lector lee, se distrae al hacerlo y olvida; o recuerda por un tiempo lo leído con gratitud o molestia. La indiferencia no lee. ¿Pero cuál podría ser el primer impulso de un lector analítico, crítico? ¿Apoderarse del texto consumido?, ¿repetirlo dentro de sí mismo?, ¿adaptar su sonoridad o su contenido a sentimientos propios?, ¿saber que lo volverá a recordar? En todos estos casos el impulso conlleva acercamiento, repeticiones. Y el texto original no ha sido cambiado en su dispersión.

El lector natural incorpora las escenas de una novela, las imágenes de un poema o ciertas ideas de un ensayo a su vida, como el pan o el café de todos los días. Ese alimento puede resultar a veces saludable o perturbador, pero el lector lo considera parte de su filosofía. No todo lector es crítico porque para serlo necesita saberse como tal.

El crítico comienza por ser un lector natural (es más, necesita serlo durante un largo período o intermitentemente a través de su vida). De esa forma la escritura de los otros se vuelve parte de su metabolismo. No hay crítico sin un vasto pasado literario.

Pero una segunda potencia del deseo puede buscar más allá: qué parece decirnos la página y no está escrito, qué trunca su fluidez secreta en algún momento, a quién –que no soy yo, su lector– se parece o imita, qué comparación me obliga a establecer in/conscientemente, cómo pudo surgir desde ese autor, desde ese tiempo y esa geografía. Y entonces el lector ambiguo, entendido, entra en una acción repentina, va hacia, parece colocarse encima del texto: está cambiándolo.

Porque cuando ese hombre comienza a saber que lee (que compara, penetra, elige) y, sobre todo, cuando requiere apoyos intelectuales para explicar ese saber, le ha nacido otra alma: una que se desprende de los alimentos literarios para convertirlos en tentaciones de análisis. En este instante su pasado físico disminuye (al contrario de lo que ocurre en el lector natural) y toda su historia personal se convierte en la historia de lo leído (o comparado, penetrado, elegido).

El crítico lee un texto como si ésta fuese su última acción en el mundo. Se borra el antes y el después. Lo invade el absoluto.

Pero enseguida, su vida (biológica, social, literaria) reduce aquella inmensidad encontrada en el texto a un pequeño punto de la escala privada. Encuentra que la anécdota refleja otra ya conocida, que las imágenes suscitan asociaciones antes anotadas, que los temas..., etcétera.

La obra, de espíritu irreductible, reside ahora en sí misma y en la experiencia del crítico. Es dentro de éste donde se iniciará la transformación del texto leído porque se está realizando su sobreescritura: está siendo tratada desde una percepción superior, colocada encima de ella. Sólo que, tal como escapaba de Domínguez Camargo, el agente que nos transmite esa palabra, tal acción superior, es asimismo una manera de colocarse (reflejar, seguir) por debajo de la obra reseñada.

4

Para mí la perfección de un escritor ocurre cuando se convierte en sus libros, sobre todo hoy y en nuestros países, donde la presencia del autor es considerada un

valor. Aquello no es fácil: las circunstancias conocidas por todos impiden la difusión de revistas, suplementos y libros. Sólo he leído aquellos de Christopher Domínguez que él y el azar me han permitido recibir.

A los veintisiete años el autor publica una monumental *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. El prólogo, la selección, las introducciones y las notas son responsabilidad suya. Audaz, reveladora, se establece sobre dos estratos: el vínculo entre prosa y civilización («El conjunto de pasiones y humores, ciudades habitadas y tierras yermas que componen los territorios de la prosa. Civilización asociada a la barbarie, su progenitora, su doble y su previsible culminación») y la concepción personal de la narrativa («Lo narrativo es el estilo de nuestra época. La narrativa no parece ser un género sino una zona, conducto por donde pasan y se tensan todos los hilos prosísticos y prosaicos»).

En su edición de 1993, *La utopía de la hospitalidad* consta de cuatro partes: «Reseñas románticas», «El mar blanco y la tierra infértil», «Islas de los bienaventurados» y «La agonía de Europa». Algunos de sus artículos (Victoria Ocampo, Artaud) pasarán a *La sabiduría sin promesa* (2009). En el índice encontramos ensayos, escritos entre 1984 y 1991, sobre autores de lengua francesa (Chateaubriand, Stendhal, Maupassant, Nodier, Gautier, Nerval, Jacques Rivière, Rimbaud, Artaud, Drieu La Rochelle, Albert Béguin, Sartre), inglesa (Poe, Melville, Henry Miller, Carver, Richard Ellmann, Durrell), rusa (Chéjov, Vladimir Makanin, Andrei Bitov, Goncharov), alemana (Curtius, Frank Wede-

kind, Thomas Bernhard, Joseph Roth), castellana (Borges, Neruda, Victoria Ocampo, Pedro Salinas, Luis Cardoza y Aragón, David Huerta, Braulio Arenas, Jordi García Bergua, Vila-Matas), italiana (Mario Praz, Mario Brelich, Guido Morselli, Giorgio Manganelli).

En 1997 aparece *Tiros en el concierto* («Es la historia de una educación intelectual», nos anuncia el autor). Fue escrito durante una década y su título, tomado de una frase de Stendhal en *La cartuja de Parma*, se convertirá en un *basso* que surge dentro de diversos momentos y textos del ensayista. Dice Stendhal: «La política en una obra literaria es un pistoletazo en medio de un concierto, una cosa grosera y a la que, sin embargo, no se puede negar cierta atención». El subtítulo caracteriza la imaginación del crítico: *Literatura mexicana del siglo v*, «pues éste es el quinto siglo de la lengua española en México». Y su hechura corresponde a una obsesiva «conversación» con los muertos, según las más antiguas tradiciones y que Gracián establece a su manera: el viaje de la vida, para el discreto, se reparte en tres etapas: «La primera empleó en hablar con los muertos. La segunda, con los vivos. La tercera, consigo mismo. [...] La tercera jornada de tan bello vivir, la mayor y la mejor, empleó en meditar lo mucho que había leído y lo más que había visto».

En 1998 aparece *Servidumbre y grandeza de la vida literaria*. Son sesenta ensayos publicados entre 1986 y 1997 con la literatura mexicana del siglo xx como centro.

El breve perfil que aquí estoy trazando no es biográfico ni anecdótico aunque a veces acuda a tales señales, como haré en seguida. Tampoco, desde

luego, voy a describir el objeto crítico atendido por nuestro autor (escritores, tradiciones, encuadres históricos y políticos), aunque también ocasionalmente me refiera a esos tópicos. Me interesa su «apropiación» de la crítica.

La prosa y los conocimientos de Christopher son insustituibles; no me alcanza la vida para recorrer estos últimos. Admiro a algunos grandes poetas, ensayistas y novelistas; amo el riesgo vital que han asumido los críticos desde Platón; releo sus incursiones en cualquier tiempo. Pero jamás tuve la oportunidad de presenciar, reconocer, discutir en mi interior, oponerme a ella o estremecerme con la obra de un crítico absoluto. Este privilegio materializado en mi lengua y en América me ha acompañado durante años. Deriva de los libros de Domínguez Michael, que se convierten en el renacimiento del pensamiento literario. Varios creadores que surgen en otras regiones del continente, aunque no hayan tenido la dedicación obsesiva que él practica ni el reconocimiento que merecen, así lo confirman.

Para remontarme al origen escrito de ese acontecimiento cito o resumo algunos párrafos de Christopher. He aquí el primero:

«Mi padre fue médico de Juan José Arreola. De tarde en tarde jugaban juntos al ajedrez. Llegó la ocasión, inoportuna, de mostrar al Maestro los primeros versos del pequeño Christopher, criatura asaz irritante desde la infancia. Arreola leyó en el acto mis tonterías y nada dijo; transcurre el juego y le pregunta al niño: “¿Quieres saber lo que es la literatura?” y le dictó de memoria el poema de Bécquer sobre las golondrinas. Pidió unas tijeras. “Recorta cada palabra de Bécquer

y haz tú, con ellas, un poema distinto”. Los adultos continúan el juego y el niño “hace” su poema. Ansioso, pretendí interrumpir la partida.

—¿Juan José, esto es la literatura?

—No —respondió— La literatura son las tijeras» (SGVL, p. 107).

La pequeña escena electriza. El padre, el infinito ajedrez, un autor brillante, un niño «asaz irritante» que no sólo ha arriesgado su propia escritura, sino que se ve compelido —desde el habla— (abajo, arriba) a reescribir un texto o a crear otro. La inventiva ajena, la propia y el instrumento que la hace y des/hace. Si la imagen ha perdurado es porque guarda un peso inmenso. Si el autor la ha inventado con hilachas de sus recuerdos es porque parece definir un todo.

Este es el otro: «Cuando niño una mujer joven me leía, antes de dormir, El conde de Montecristo de Dumas. Recuerdo aquellas jornadas con la conciencia de que gracias a ellas aprendí el amor al antiguo principio del relato. Tuve entonces la certeza del mundo de la literatura y la de mi elección como escritor» (UH, p. 118).

Alguna vez, refiriéndose a un libro de Richard Ellmann, Christopher dirá: «Las infancias son excepcionales sólo para quien las vive». ¿Tendrá razón?

5

Como algunos de los grandes críticos norteamericanos y europeos a los cuales descubrirá e interpretará Domínguez Michael en el futuro, su especialización analítica no ocurre dentro del claustro universitario. Lecturas, la prensa, curiosidad e incesante interés por los creado-

res, su geografía e historia y la poderosa presencia de creadores y amigos escritores imantan su desarrollo intelectual. Los dos libros de ensayos antes mencionados contienen textos escritos entre los veintidós y los treinta y cinco años del autor. El amplio espectro de autores allí comentados, junto a un panorama vibrante de la literatura mexicana que lo rodea, podrían constituir la sustancia que nutre sus años de formación.

La tentación, aquí, es proceder a citarlo (lenguaje conciso, luminoso, percepciones muy personales) para observar ese proceso, pero nos vemos obligados a sintetizar sus párrafos. En Curtius hallará el importante problema de cómo la crítica aborda «la jerarquía de los rasgos y las alteraciones que sufre», lo cual obliga no sólo a atender la emotividad producida por las obras sino también a lo que el tiempo dice acerca de ellas. Y así vislumbra cuanto la literatura despierta dentro de su tiempo *correspondiente* y lo que trabaja «fuera de la cronología literaria».

Para entonces, el autor puede reflexionar con decisión: «Hay quienes prefieren deliberadamente los placeres del texto crítico a los de la ficción y la poesía. Estos lectores lo son porque viajan entre los libros como ancianos felices recordando o inventando sus raíces. El viajero del ensayo ama las referencias bibliográficas y las rutas históricas, cruza los puentes analógicos y cuando se fatiga duerme a pierna suelta bajo la sombra de una cita a pie de página». De tal manera que su «método personal» queda dibujado. (Es oportuno recordar que, en estas páginas, al comentar un libro de Braulio Arenas, Domínguez Michael se refiere a la pasión de éste, como

también lo hizo el italiano Mario Brelich, por *reescribir* historias de la Biblia).

Volviendo a su método y para complementarlo, en un tributo a Albert Béguin, describe las dos maneras en que un crítico se manifiesta como escritor. La primera, que se establecería con Longino, acepta que la crítica es una de las bellas artes y activa las normas clásicas de análisis, como también lo demostraría Edmund Wilson. En la otra, que deriva de Aristófanes, los críticos viven «como alimañas gozosas en la selva literaria», lúcidos, audaces, libres. Christopher parece alineado con la segunda, pero su capacidad de relacionar y ordenar lo fragmentario de su propia expresión lo conduce a la primera.

Y para entonces, el autor ya advierte y sigue esos «fenómenos microscópicos» guardados por la relación entre autor y lector, que se agigantan con la intervención del estudioso. Que se moverá entre sus rigores y su ternura.

Creo que en su «Tributo a Pedro Salinas» (al pensarlo, escribirlo o recordarlo) Domínguez Michael tropieza con una de las fuentes más profundas para su libro de 1997, *Tiros en el concierto*. No tanto porque nuestro autor confirme que «las armas de la crítica» viajan en el equipaje de perspicaces escritores o porque Salinas quiera rescatar al lector de los *leedores* o defienda al viejo analfabeto ante el orgulloso neoanalfabeto, sino al reconocer en el siglo xx que «en más de un sentido nuestra centuria ha sido la de la crítica para los hispanoparlantes». Y de tal modo, la diversa ejercitación crítica de Rodó, Vasconcelos, Ingenieros, Ortega y Gasset, Reyes, Borges, Victoria Ocampo, Arciniegas, Savater, Tomás Se-

govia, Paz y Salinas es la prueba de una «ardua búsqueda», dentro de la cual Domínguez Michael se reconocerá a sí mismo como parte de una singular tradición mexicana.

(No dispongo de la secuencia con la cual aparecieron los trabajos del crítico, por lo cual, al intervenir en ellos y extraer sus fragmentos, podría yo forzar la fluidez y la lógica de su espiral interna; pero aun así pienso que para un criterio tan coherente como el suyo –a pesar de ser el efecto de «las alimañas gozosas en la selva literaria»– la distorsión podría ser mínima).

El libro se cierra con un texto metafórico que le da título: *La utopía de la hospitalidad*. Se vertebrata alrededor de la relación entre algunos escritores (Rilke, Thomas Mann, Joseph Roth) y sus ámbitos o residencias; y también alrededor del vínculo entre un personaje ficticio y el hotel donde vive o trabaja (en *América* de Kafka). El turismo, el proceso habitacional constituyen «la nueva e inhóspita hospitalidad».

Pero el texto de Domínguez Michael es asimismo el lugar donde los escritores son recibidos con la alta/baja hospitalidad del crítico.

Leídos desde la perspectiva actual, tanto esos volúmenes de la década de los noventa como su obra posterior me hacen sentir que la visión crítica de Christopher desencadena una puesta en escena extrañamente visual y conceptual. Como él dirá a un periodista, hay un factor novelesco o teatral en su procedimiento expositivo. Pero *Servidumbre y grandeza de la vida literaria*, donde se recoge gran parte del ejercicio crítico cumplido por el autor de manera inmediata, no sólo posee ese carácter, sino que sintetiza un mode-

lo escritural que, aunque marca su estilo perceptivo, no parece repetirse con tal intensidad después.

Porque aquí la tarea se cumple en un anfiteatro. Lo recogido en el libro es la cosecha de una década. Fuera deben haber quedado reportajes y entrevistas –prensa, radio y televisión–. No en vano durante aquel encuentro en Guanajuato las palabras de Christopher para *El Quijote* encendieron reacciones que no comprendí en el momento. Estábamos en presencia de un crítico agudo y valiente.

Y este libro es un combate con gladiadores o fieras en el anfiteatro. También, como irá ocurriendo después, una aventura hacia la docencia irónica, desprejuiciada y libre. Bastaría repasar los equilibrados elogios que el autor dedica a libros de Paz, Rulfo, Cabrera Infante, Roger Bartra, fray Servando, Torri, Juan Vicente Melo, Pitol, Ana García Bergua, Espinasa, Bradu, Paloma Villegas, Adolfo Castañón, Rosa Beltrán, etcétera; su simpatía y reticencia hacia Monsiváis, Morábito, José Emilio Pacheco y su escarnio contra Frida Kahlo, Fuentes, Poniatsowska, Laura Esquivel, Montemayor o Mastretta para que el anfiteatro se llene de fuegos que iluminan o que incendian.

Servidumbre y grandeza de la vida literaria se abre con dos señales conscientemente elegidas por el autor y que se convertirán en elementos constantes del futuro. La primera aparece en el epígrafe de Cervantes («Hablo de las letras humanas que es su fin poner en su punto la justicia moral») y la concepción del intelectual como clérigo, según la acepción medieval para el hombre ilustrado («La venerable tarea del escritor como *clérigo* que sostiene los valores universales de la

Ilustración –volteriana, goethiana o católica– contra la barbarie política»).

El ensayo sobre Octavio Paz, a quien se le considera creador de una *política del Espíritu*, cabe con naturalidad dentro del esquema anterior; y sin duda esta concepción del crítico orientará su propio trabajo.³

Ahora sabemos que para Domínguez Michael la literatura es «esa variada e impertinente curiosidad del civilizado por todas las cosas designadas en los textos y en las texturas». Y que «a diferencia de lo que se cree, los críticos no descubrimos a nadie. Son los autores quienes nos llaman, convirtiéndonos en sus creaturas tan odiosas como requeridas». Porque «son pocos los críticos profesionales que han descubierto grandes autores».

Pero ya no necesitamos, como hemos estado haciéndolo, entresacar de sus textos su concepción o su defensa de la crítica. El epílogo (*Elogio y vituperio del arte de la crítica*) nos coloca ante unos cuarenta fragmentos lúcidos, incisivos, agresivos y plenos acerca de su propio arte. Lo justo es remitir al interesado a ellos. Lo injusto será glosar sólo algunas de sus afirmaciones, como haremos a continuación.

El compás dentro del cual se mueve Christopher para concebir sus apreciaciones es moderno. No acude a la ira platónica –(«[...] El poeta imitativo no está relacionado por naturaleza con la mejor parte del alma», «produce cosas inferiores en relación con la verdad», «implanta en el alma particular de cada uno un mal gobierno», «no lo admitiremos en un Estado que vaya a ser bien legislado»)– ni a las síntesis

aristotélicas o a las sistematizaciones de Cicerone y Quintiliano, tramados teóricos desde donde, con los siglos, se formalizará la crítica del futuro. Tampoco acude a las vislumbres y leyes poéticas de Horacio o Boileau. Sus límites hacia atrás son el doctor Johnson y Sainte-Beuve; y con ello impone una grata agilidad a sus ideas. Porque el autor no está interesado en mostrar tradiciones sino en hacer saltar ante el espectador sus propias asociaciones, invenciones u ocurrencias. Es decir, una formulación de la acción crítica como gesto de vida y en presente.

«El lince y el topo eran los ministros de mi sabiduría secreta», escribe hacia 1929 el poeta José Antonio Ramos Sucre en sus aforismos. Para Christopher, el crítico podría ser un gato montés, un zorro o el lince, algo que perturba la calma y puede causar hechos sangrientos. Si la vida literaria es la literatura misma (o la vida, escrita) invita a que poetas y novelistas salgan a la caza del crítico: éste da cumplimiento a sus pasiones, que son propiedades del alma y no pueden ser corregidas.

Sin embargo, se puede triunfar en todos los aspectos de la vida intelectual (profesor, periodista) pero casi nunca como crítico. Y aun así, el autor exige la soberanía del crítico, su igualdad con los otros creadores. Aunque no pide que se preserve al crítico como a una especie en extinción, insiste en que «la pasión crítica es consustancial al estado de civilización», lo que refuerza su admiración ante Rusia, que bajo el Imperio del zar o del Partido Comunista confió «hasta la superstición en los poderes taumátúrgicos del crítico».

Frente a la sólida tradición crítica de ingleses, franceses y alemanes, reconoce la insuficiencia de la Ilustración en «España, donde no sólo se procedió contra el crítico», sino que se rechazaron sus funciones al perseguir la inteligencia, producto de lo cual es el efecto causado en Hispanoamérica: «Sólo encuentro un gran crítico impune en la lengua española: Leopoldo Alas Clarín». Y entre nosotros habrá que esperar al modernismo y a las vanguardias para que cambie el panorama: «El honor de nuestra crítica lo han salvado los poetas: Luis Cernuda, Jorge Cuesta, Octavio Paz, Guillermo Sucre, algunos filósofos y pocos novelistas. Nada más nocivo para la crítica que su falsificación en la república de los profesores».

Concluyen estos fragmentos reconociendo cómo el crítico vive entre la servidumbre y la grandeza de la vida literaria, ya que «está marcado por una Gracia o diferencia, su soberbia ante el destino del arte, su manía por recordar, predecir y maldecir». Lo que no le impide decir para sí mismo o lo autoriza a reconocer: «He atacado ideas y novelas y, a veces, a personas. Lamento mis groserías y estoy dispuesto a repararlas, pero ¿por qué a un poeta se le permite un mal verso, un crimen más sonoro que la más nefasta salida de un crítico?».

Recordar, predecir y maldecir: zarpazos y precisiones que el lince cumple inexorablemente; efectos ampliados y visibles de la escritura encarnada en una de sus apariciones: la crítica. Acciones recíprocas en el anfiteatro. Tras ellas, en el crítico y el espectador, el subterráneo movimiento del topo, también hacedor de civilización.

Vuelvo ahora a su libro de 1977, *Tiros en el concierto*. O para ser exacto, a uno de sus capítulos. Aquel dedicado a «Jorge Cuesta y la crítica del demonio».

Algunos de los rasgos que me atraen de él pertenecen también a los restantes ensayos del conjunto. Si ya conocemos la percepción ilimitada que guarda el autor sobre lo narrativo, estamos ante un ensayo novelesco, apoyado en extraordinarias proyecciones teóricas y críticas. Es profético a la vez que retrospectivo.

Aquí el *amphitheatrum* va dejando de estar centrado en el combate para permitir el movimiento, el paso alrededor; y éste, la posibilidad de contemplar, examinar: *theomai*. O la especulación, la investigación.

Si el estudio de los otros protagonistas de este libro (Alfonso Reyes, Vasconcelos, Martín Luis Guzmán, los Contemporáneos, Rubén Salazar Mallén, Revueltas) es renovador en cada retrato y el cruce de los «puentes analógicos», muy hondo, ahora estamos ante una éfrasis perfecta: pintura, video, narración-ensayo: despliega como fondo a la Revolución mexicana y su etapa posterior para incardinar allí los intereses políticos, sus rechazos y críticas de un Jorge Cuesta afinado éticamente. Químico de profesión, «alquimista» para los amigos, poeta del «dios mineral», se suicida a los treinta y nueve años. Y discreto pero inflamado por una afinidad fáustica con el demonio, los demonios, posee en las palabras de Christopher el relieve de un gran personaje trágico.

La primera juventud de Domínguez –su flexibilidad perceptiva, su honrada para interpretar, su serenidad para

establecer un periodo cultural y convertirlo en escalón de la historia– queda resumida en este ensayo ejemplar.

Pero, junto a tal vigor narrativo, surge el círculo que abarcará no sólo una arteria intelectual definitiva de México, sino también de toda América Latina. Para cercarlo, volvamos a Hernando Domínguez Camargo. Ha hecho votos de sacerdote a los diecisiete años y fungirá como cura en diversas localidades. Pero ese juramento de castidad y pobreza es, ocultamente, traicionado. El lujo en la ropa, caballos, amores, dinero lo tientan sin cesar. Hipnotizado por los demonios cede ante el placer. Es el Fausto de una comedia y su diferencia con Cuesta sería completa si no hubiera decidido sobreescribir cierta literatura y, sobre todo, hacer crítica con ella, invocando las infinitas gradaciones del lector posible (sin el cual no pueden existir la literatura ni el crítico), en especial, al Ambiguo, al Maldito Lector. Su reescritura –junto a ciertos ejercicios de sor Juana y otros de Juan de Espinosa Medrano en el xvii, de fray Juan Antonio Navarrete en el xviii y de Andrés Bello en el xix– se convierte en el humus de la futura crítica en nuestra América.

Pero escuchemos a Christopher referirse a Cuesta: «Es el príncipe de nuestros críticos, un soberano sombrío que legisla sin levantar la voz». En un México –o como ocurriría con otros en cualquiera de los países hispanoparlantes– de condiciones culturales que no dan cabida a la crítica, Cuesta levanta el moderno ejercicio de la misma. Crítico de la literatura que, al hurgar en el pasado de su país, debe crear una tradición que lo explique, dé corporeidad a sus ideas y se expanda como parte de la realidad inme-

diata. «Hubo de inventar fragmentos enteros de historia literaria para encontrar su sitio como crítico». En él ya está, por su actitud moral ante el poder, la «política del Espíritu» que Domínguez reconocerá en Octavio Paz. Cuesta rechaza un «pensamiento mexicano» al que fueran adictos otros pensadores de su tiempo. «Y, afirma Domínguez, la única virtud que concede al pensamiento de Marx es la virtud de enardecer». También en sus palabras: «Jorge Cuesta es el fundador del canon en la literatura mexicana». Tal como lo harían Jesús Semprúm, Baldomero Sanín Cano, Manuel González Prada, Pedro Henríquez Ureña, Dámaso Alonso en sus respectivos territorios imaginarios.

7

El más reciente libro de Domínguez Michael posee un título similar a un juego gráfico: *El XIX en el XXI* (2010). Y reúne ensayos escritos durante más de veinte años, algunos de los cuales provienen de *La utopía de la hospitalidad*. Otros de ellos introducen esa forma de la ironía que al Longino, si hubiese manejado tal estado espiritual, le hubiera parecido burla: como aquel dedicado a quien se fingió Luis XVII o el texto sobre Marguerite Eymery, «la reina de la decadencia», crítica y novelista, quien se ufanaba de «leer cuarenta novelas al mes», era enemiga del feminismo y publicó en 1884 la novela *Monsieur Venus*.

También, mediante el seguimiento a obras y autores, el autor nos conduce hacia el germen de los totalitarismos políticos que adquirirían poder absoluto en el siglo xx. No porque realice un análisis al respecto sino porque, con su

fuerza para mostrar caracteres, Domínguez Michael retrata a sus fundadores: Marx, el victoriano cuyas dos hijas mueren mediante pactos suicidas con sus respectivos esposos; judío, fue antisemita. «Marx amó a la humanidad sufriente como abstracción sin interesarle el sufrimiento concreto del prójimo», dice Domínguez Michael, y añade: «La falta de curiosidad urbana de Marx se reflejó en una teoría de la sociedad donde las pulsiones individuales carecían de importancia. Nunca entendió que el mercado podía, también, hacer feliz».

Hay aquí visiones sobre algunos de los autores más amados por el crítico: Chateaubriand («Los hombres de esa naturaleza deben dejar que cuente sus memorias esa voz desconocida que no pertenece a nadie») o Sainte-Beuve, en quien es necesario advertir «más que los riesgos tomados en la lectura contemporánea, el alcance de sus aciertos proféticos».

Estamos ante un libro de ricas proporciones: nos conduce hacia Balzac y Nerval; descubre un Juan Valera sorprendente; toca intersticios inquietantes sobre Henry James, a través de los novelistas que lo retratan; devuelve vitalidad a las audacias imaginadas por Machado de Assis; celebra el Frankenstein de Mary Shelley por encima del Fausto de Goethe, etcétera.

Hay en él atención a la literatura rusa y a uno de sus autores recónditos: Nikolai Leskov. También uno de los textos imprescindibles del crítico: su largo ensayo acerca de Goncharov y la novela *Oblomov*, con la cual revela a los lectores de lengua española una experiencia paradójicamente surgida del mundo ruso: no el delirio religioso de Dostoievski y

su incesante crueldad, ni la grandeza épica de Tolstoi o su obsesión con el fin del matrimonio, sino la blandura de la pereza, el culto a la indiferencia, la negación del movimiento personal (físico y mental), «la contribución crucial de la Rusia literaria a la cultura universal [...]»: la aparición novelesca del hombre superfluo, del tipo débil, del pobre diablo», el héroe diminuto.

Es un libro en el que la crítica se ejercita como potencia de potencia al exhibir y absorber las cualidades críticas de Thomas de Quincey, Sainte-Beuve, Paul de Saint-Victor, Juan Valera, Sergio Pitol, Fidelino de Figueredo, Machado de Assis y Henry James.

8

«Los lectores contemporáneos estamos de alguna manera paralizados ante ese espectáculo que, cuando ocurre, es asombroso pero también un poco escalofriante: nadie espera la aparición de un gran escritor, en el fondo nadie le pide que llegue y cuando llega a veces preferiríamos que no hubiese llegado porque deja esa sensación agri dulce propia de la buena grandeza: el sentimiento de que muchas de las cosas que como poetas, narradores e incluso como críticos podíamos hacer ya no es necesario hacerlas porque ya apareció quien las hizo y éste no es un escritor de la Antigüedad sino nuestro contemporáneo, alguien que respiró lo mismo que nosotros y se paseó por nuestras calles...». Así describe Christopher el efecto que puede causarnos la aparición de un autor verdadero, refiriéndose a Roberto Bolaño. El ensayo está en la nueva edición de *La sabiduría sin promesa* (2009), que recoge

el contenido inicial más algunos textos de *La utopía de la hospitalidad* y otros nuevos.

En esa cordillera verbal levantada por su autor, resultaría difícil destacar la altura de este libro. El título –tomado de André Gide y que para el crítico busca beber el tiempo sin someterse a la profecía– desencadena un curioso fenómeno por el contenido del volumen: aunque se ocupa en efecto de creadores recientes (Donoso, Murena, Capote, Bloom, etcétera) está centrado en muchos nacidos a finales del siglo XIX, lo que permite una profecía paradójica: a la vez que el crítico propone apreciaciones que inexorablemente van hacia el presente, toca ideas e imágenes que abarcan nuestro pasado inmediato; el vaticinio esconde una nueva valoración de lo que ya fue juzgado, elogiado, olvidado u omitido para darle vitalidad hoy.

Nada mejor que estas páginas para penetrar en la acción de los críticos. Junto a Cyril Connolly, Lukács, Sartre, Ortega, Bloom, Mencken, Mario Praz, Benjamin, Victor Sawdon Pritchett, Julien Gracq, encontraremos a Jacques Rivière, Victoria Ocampo, Thomas Mann, Vargas Llosa.

En ellas el autor se detiene ante los escritores, pero no explora únicamente sus obras y sus ideas: busca el trasfondo histórico y, sobre todo, enlaza las convergencias temáticas y estéticas que los atraen o los separan, dejándonos así ante inesperadas «familias espirituales». Quizá porque aplica el criterio de que «la facultad crítica se debe a la forma y en ésta sólo sobresalen escritores de primer rango», y porque ha comprendido que en un moderno prevalece su enemistad contra la modernidad.

Secreto hacedor de aforismos, Domínguez Michael destila en sus ensayos juicios arriesgados y casi siempre acertados, como: «La novela histórica se degrada hasta convertirse en un ejercicio comercial, aderezado con recetas narrativas propias del más elemental de los talleres literarios»; «El verdadero lector de novelas es más parecido al director de escena»; «Marcel Proust acaso sea el único novelista clásico del siglo xx. Un clásico es una figura única e irrepetible que, por serlo, genera un sentimiento de pasmo e imitación, que llamamos clasicismo»; «La amistad literaria, ese pacto donde la gratitud se convierte frecuentemente en odio»; «Dostoievski decepciona entonces, si es que somos capaces de terminar esas segundas lecturas».

Imposible comentar aquí la totalidad del libro. Pero advierto en Domínguez Michael, cumplidas para mí, las promesas de la crítica: mantener viva, cuando lo merece, la obra literaria al tocarla o hacerla revivir desde el misterio del tiempo.

En la escritura de un cuento (o de un poema, creo) participa todo lo nuestro –las herramientas psicológicas y biológicas– en un mismo momento. La vida entera converge en ese (breve o largo) instante. Para la concepción de una novela, en cambio, vamos solicitándolas una tras otra, o sólo algunas de ellas a la vez. En la ejecución de un ensayo crítico, me parece, hierven alternadamente estos mecanismos, pero filtrados por ese cuerpo invisible que es el tiempo atrapado por la escritura de los otros. Otro rasgo cumplido, sin promesa.

Aunque suelen parecer abstracciones, las posiciones filosóficas están íntimamente hundidas en la realidad. Eso

explicaría su presencia o su influjo en las colectividades por años o por siglos. Hoy, cuando parecen haberse extinguido las «interpretaciones» masivas del mundo, la verdad es otra. Estamos de nuevo –y quizá como nunca– en medio de caldos filosóficos. Sólo que éstos no corresponden al patrón de un sistema lúcidamente construido por alguien ni tiene un magíster como defensor. Obedecen a una mezcla de información excesiva, de comunicaciones vertiginosas, de lenguaje burdo y simple. Cubren para impedir pensar. El todo debe ser el cambio incesante, desechable, pero no como principio, sino como apariencia. La comprensión ha pasado a ser explicación.

Hago estas digresiones por el efecto que me producen éste y todos los libros de Christopher. Sin dudar han sido elaborados desde un impulso ciego hacia el descubrimiento, el goce y la captación profunda de la literatura y en especial de su forma superior: la crítica. Ceguera sensible que se convierte en la obra leída para extraerla de la borrosa totalidad en que yace o es exaltada por la publicidad. Ya ha sido elogiada su administración de las citas, que –mezcladas con su propio estilo– asombran, conmueven. Él mismo habló de practicar «la historia de las ideas» y así es, pero no por completo: hacerlo hubiera exigido una sistematización enciclopédica, y aunque él ama los procedimientos de la Ilustración, ya no es necesario acudir a ellos. Su pensamiento valora la milagrosa aparición de las formas (estilo, construcción, correspondencias) a la vez que el resultado emotivo (estético: *movere*) pero procede respetando la jerarquía del lector: fragmentos vivos, ensayos de mediana extensión, textos largos para administrar el

pathos. Me refiero a aquello anotado por Rafael Lemus respecto de la imagen que se desprende de su *Diccionario crítico de la literatura mexicana*: «No cualquier imagen: la más madura, la más vibrante, la que –para bien o para mal– habitamos sus lectores».⁴

Los fragmentos que son la obra de Domínguez Michael consagrados a un diverso y cambiante trabajo: la interpretación, la crítica como forma de vida escrita.

Al recorrer este libro –y los otros– vemos el aura trágica que, con asombrosa frecuencia, rodea –por razones de salud, religión, vicios o política– al crítico. Voy a dedicar unas líneas a alguien cuya lectura fue determinante para el autor: Julien Benda; algunas a quien me fascinó hondamente: Lu Xun; y otras a un crítico, si no feliz, pleno y sereno: Georg Brandes.

Judío parisino, crítico literario, Julien Benda (1867-1956) ha dejado una concepción del intelectual que Christopher hereda para su orientación política y ética. Está en el libro *La traición de los clérigos* (1927). Y nuestro autor lo resume así: «El argumento central de *La traición de los clérigos* es más o menos conocido: el clérigo, es decir, el intelectual moderno, se debe a los valores universales y eternos, supratemporales y desinteresados de la verdad y de la justicia tal cual los establecieron Erasmo y Spinoza, Voltaire y Kant. Al organizarse políticamente, al transformarse en ideólogo y simbolizar el odio político, denunciaba Benda, el clérigo traiciona a su regla, a esa corporación del saber ante la cual contrajo sus votos. Ello no quiere decir que Benda fuese contrario al compromiso político de los intelectuales, pues pocos se comprometieron tanto

como él. Se oponía a subordinar las verdades universales al imperio de la clase, de la raza, de la nación o del partido».

Lo dramático reside en que Benda sometió esos principios a los graves y repetidos giros políticos que le impuso la vida. Sus advertencias siguen siendo valiosas, sobre todo si las contrastamos con la vida del autor. Que Domínguez Michael las acoja son una muestra dialéctica de su fe en el pensamiento, de encontrar en éste un valor que su emisor mismo traicionaba.

«Algunas *hsiao-shuo* (novelas) aún existentes se han atribuido a escritores de la dinastía Han, pero ninguna de ellas es genuina. Desde la dinastía Tsin, pasando por la Sung hasta la Ming, los letrados y los alquimistas inventaron obras “antiguas”. Los letrados hicieron esto para su propio deleite, para mostrar su talento o afirmar que habían adquirido algún manuscrito raro; los alquimistas lo hicieron para divulgar la superstición, utilizando estos “antiguos” textos para impresionar a los crédulos». Este párrafo pertenece al cuarto capítulo de la *Breve historia de la novela china*, cuyo prefacio escribe Lu Xun (o Lu Hsun) la noche del 7 de octubre de 1923. Tiene entonces cuarenta y dos años y está en la plenitud de su talento.

No puedo dejar de evocarlo mientras camino al atardecer por los *hutones* en busca de la Torre de la Campana; dentro de estas callejuelas humildes en la Pekín de hoy –donde las abigarradas familias no conocen el *watercloset* y abundan los inmensos cagaderos públicos– presiento que el murmullo de las voces, unidas a las palabras de un loro, retienen el eco de las tradiciones que Lu Xun captó.

Pero tampoco él está ausente, para mí, en la montaña del Carbón, que me permite admirar los edulcorados palacios de la Ciudad Prohibida.

Nacido en provincia, Lu Xun (1881-1936) ha estudiado medicina en Japón y traduce del ruso y de las lenguas occidentales. Posee la finura y la pasión del investigador y así rescata tradiciones literarias perdidas y será a la vez poeta y un narrador de señales muy particulares dentro de las infinitas escuelas chinas.

«La vida de Lu Hsun –nos dice Domínguez Michael– tiene como telón de fondo la disolución republicana del Imperio chino y como drama central otra disolución, la de la familia del escritor».

Aunque su relación con los comunistas fue conflictiva, se convirtió al marxismo y el ascenso de Mao lo reducirá a paradigma de la revolución cultural. «Los escritores chinos que hoy tienen cincuenta años y a quienes tocó la exaltación de Lu Hsun como profeta de la revolución cultural tienen buenas razones para detestarlo, aun sabiéndolo inocente de los crímenes que se cometieron en su nombre».

«¿Qué son las opiniones públicas? Es la pereza individual»: una frase como esta debió sonar fascinante y atrabiliaria a aquel hombre firme y discreto, «el danés errante». La acababa de leer en un autor desconocido, Nietzsche, sobre quien escribirá el primer estudio conocido. Se trata, como dice Domínguez Michael, de Georg Brandes. Este ensayo no ha sido recogido en libro, pero así será. Y puede leerse en la *Revista de la Universidad de México*.

Como cada vez que un crítico despierta la voracidad de Christopher, éste

no sólo realiza una amplísima búsqueda sobre su bibliografía, su vida y su tiempo, sino que coloca las búsquedas expresivas y los hallazgos del crítico y su repercusión en los días de ese autor e, indirectamente, su eco en los nuestros.

Brandes (1842-1927), «el crítico literario más famoso del mundo», ha sido olvidado pero sólo en cierto modo, porque haber revelado a Nietzsche como él lo hizo es una manera sutil de prolongarse y de cumplir «la promesa» de la sabiduría; también por haber llevado a la multitud la obra de Kierkegaard y por establecer el rango intelectual de madame de Stäel.

«Casi sin excepción todos los críticos, sobre todo los que hacemos historia literaria y nos vemos forzados a pensar la literatura en el afluyente de la vida social, provenimos, dígame lo que se diga y desde hace siglo y medio, de él». Con esta consideración, Domínguez Michael también admite que, para Brandes, el artista no está subordinado al medio o a la raza porque sobre todo esto predomina la capacidad creadora.

Y aun en palabras de nuestro autor: «Lo anticuado es lo que suponemos listo para el olvido, mientras que de lo antiguo esperamos la emanación de la sabiduría».

9

Paso finalmente a confesar algunas de las refracciones que han ido causándome las lecturas de los libros de Christopher. Una de ellas es el peligro, en mi caso, de que vuelva siempre a revisar sus párrafos, su exactitud para elegir citas enérgicas y su capacidad de convicción, lo cual deriva de una prosa fluida y sorprendente, de la atracción que ejercen tanto su atención

a lo cotidiano en el destino de un autor como las señales de abismo que extrae el crítico de tales insignificancias, y que desnudan la hondura del pensamiento estudiado. Dicho de otro modo, su trabajo despierta la tentación de que olvidemos el texto comentado y nos quedemos, en esta época de tiempo frágil, con la elocuente visión del crítico.

Otro aspecto sería el deseo de comparar cómo un autor tan irreverente, tan refrescante y personal, me lleva de manera inexorable a vislumbrar ecos, que probablemente él no presentía, en páginas escondidas por los siglos. Así, por ejemplo, en el Longino se considera que sólo merece ser atendido intelectualmente «aquello que proporciona material para nuevas reflexiones y hace difícil, más aún, imposible, toda oposición y su recuerdo es duradero e indeleble». Ya que al comunicarse con la obra «nuestra alma» se adueña de ella «como si fuera ella la autora de lo que ha escuchado». Situación que no es ajena a faltas que crecen en la literatura, como, según Longino, «la búsqueda de nuevos pensamientos, que es por eso por lo que nuestra generación está más loca». Faz y envés de la pasión crítica.

A su vez, en su estudio del estilo, Demetrio reconoce: «En las burlas hay una cierta comparación, pues la antítesis es ingeniosa». No es infrecuente que Domínguez Michael aplique a lo que rechaza un procedimiento similar.

No dudo, en cambio, acerca de cómo un amplio y denso territorio mental fue concentrado en el ejercicio crítico, dentro nuestro idioma, para originar no sólo la obra de Domínguez Michael sino la de otros autores importantes hoy. Y entre ellos, aparte de los que ya han sido

nombrados, debemos aludir, tanto en América como en España, a Borges, Alonso Zamora Vicente, Picón Salas, Dámaso Alonso, Blanco Fombona, Juan Ramón Jiménez, Salinas, Lezama Lima, Cernuda, Uslar Pietri, Juan Liscano, Rodríguez Monreal, Juan Nuño, Donoso, Carlos Fuentes, Vargas Llosa, Severo Sarduy, Claudio Guillén, Antonio Rodríguez Almodóvar, Darío Ruiz Gómez, Carmen Ruiz Barriónuevo, Julio Ortega, Andrés Soria Olmedo, José Carlos Mainer, Oscar Rodríguez Ortiz.

El sueño de Domínguez Camargo se ha cumplido, pero también ha sido superado. Poetas y narradores cumplen con la *sobreescritura* que él se proponía. Así podemos entrar a las obras y observarlas, padecerlas o gozarlas. Los textos pueden atraernos hoy por su desafío estético (o por su negación), por su llamado a la distracción, a la diversión; porque resultan una imposición de la popularidad o de la moda, la publicidad y el comercio, porque celebran o condenan una situación política; en fin, porque abordan un panorama ético.

También la crítica surge y se desvanece para otorgarnos su aliento. Cuando exagera su intención interpretativa o clasificatoria bien puede ser considerada como metaliteratura.

Pero con Christopher Domínguez Michael estamos ante un fenómeno diferente. No sólo cumple, como hemos visto, con activar los mecanismos tradicionales de la crítica al seguir obras y autores. En este sentido, su labor guarda vínculos con los más jóvenes expositores de lo analítico en nuestro idioma: con Miguel Gomes, Carlos Sandoval, Rafael Lemus, Juan Villoro, Carmen Boullosa, Víctor

Bravo, Moreno Durán, Adolfo Castañón, Francisco Javier Pérez, María Fernanda Palacios, Gustavo Guerrero.

Entre ellos, también Wilfrido H. Corral, quien, desde sus cátedras y libros, combate dentro de la cultura norteamericana la consideración de la literatura (de nuestras literaturas) como laxos y torpes «estudios culturales». Se pregunta en *El error del acierto*: «¿Se puede estudiar cualquier cultura sin estudiar su literatura?», como ocurre allá.

Y aun entre ellos, Josu Landa, cuyo exhaustivo y detonante *Canon city*, al revisar la propuesta de Harold Bloom, recorre la tradición crítica occidental y propone un giro admirable a la concepción del lector o del anticanon.

El reto de Christopher implica esto, va más allá y es único: se ha centrado de manera singular –y creo que lo hará con mayor amplitud y penetración– en aplicar la crítica a la Crítica. Ha elaborado

una nueva potencia (que asomaba, sin embargo, cuando Boileau traducía y elogiaba a Longino en 1674) para el pensar crítico. Y con ella unifica lo primigenio de las obras, su tácita o explícita reflexión interna, el estudio acerca de éstas en un contexto social e histórico para envolver, con la rara malla de su propia escritura, esa corriente que parece una diáspora y que él intenta cabalgar o corporizar como un mundo o un espejo. Se trata de una nueva *forma* no prevista en la milenaria retórica (ni tampoco en las concepciones actuales). Algo que muerde la filosofía pero descrea de ella, que practica la reescritura salvaje o la científica. Y para la cual no tengo un nombre.

Sólo me atrevo a elevar mi voto para que esta aventura de Christopher nos depare nuevas páginas para vivir y para que acuda él a hojear los párrafos dispersos de los críticos (de ayer u hoy) nacidos en nuestra lengua.

NOTAS

- ¹ «Lucifer en romance de romance en tinieblas, paje de hacha de una noche culta, y se hace Prólogo luciente, o Proemio rutilante, o babadero corusco, o delantal luminoso, este primer razonamiento al lector», en *Invectiva apologética (Obras)*, p. 417, Hernando Domínguez Camargo, Biblioteca Ayacucho, 121, Caracas, 1986).
- ² Entrevista con Francisco León para la revista *Tierra adentro*.
- ³ Paul Valéry mezcla el golpe teatral y la intervención del azar tanto en la vida afectiva como en el mundo del pensamiento, «en el que se entreve el pensamiento del pensamiento» (*Política del Espíritu*, Losada, Buenos Aires, 1961).
- ⁴ «Nuestra literatura reescrita», *Letras Libres*, enero 2008, México.

BIBLIOGRAFÍA

- Brandes, Georg. *Nietzsche. Un ensayo sobre el radicalismo aristocrático*, Sexto Piso, Madrid, 2008.
- Corral, Wilfrido H. *El error del acierto*. Paradiso Editores, Quito, 2006.
- Demetrio. *Sobre el estilo*, Gredos, Madrid, 1979.
- Domínguez Michael, Christopher. *Antología de la narrativa mexicana del siglo xx*. FCE, México, 1989.

- . *Para a entender a Borges*, Nostra, México-España, 2010.
- . «Brandes, el danés errante», en *Revista de la Universidad de México*, N° 72, México, 2010.
- . *El xix en el xxi*, Sexto Piso-Universidad del claustro de Sor Juana, México, 2010.
- . *La sabiduría sin promesa*, Joaquín Mortíz, México, 2001.
- . *La sabiduría sin promesa*, Ediciones Universidad Diego Portales, Chile, 2009.
- . *La utopía de la hospitalidad*, Vuelta, México, 1993.
- . *Servidumbre y grandeza de la vida literaria*, Joaquín Mortíz, México, 1998.
- . *Tiros en el concierto*, Era, México, 1997.
- . *Vida de fray Servando*, Era, México, 2004.
- Gracián, Baltasar. *El discreto*, Espasa-Calpe (colección Austral,), Madrid, 1969.
- Hermógenes. *Sobre las formas de estilo*, Gredos, Madrid, 1993.
- Landa, Josu. *Canon city*, bid & co editor, Caracas, 2010.
- Longino. *Sobre lo sublime*, Gredos, Madrid, 1979.
- Lu, Xun. *Breve historia de la novela china*, Monte Ávila Editores, Caracas, 2003
- Platón. *Diálogos, IV: República*, Gredos, Madrid, 2006.

UN OTOÑO GALITZIANO

De Cracovia a Lvov

Por Fernando Castillo



I
Suena el clarín del heraldo en la torre de la iglesia de Santa María y el aviso de la amenaza del tártaro rebota en el empedrado del Rynek Główny, la gran plaza central del mercado de Cracovia. Es otoño y el aire a veces trae el humo de la leña que arde en las primeras chimeneas que comienzan a encenderse en la Stare Miasto, la ciudad vieja surgida con las primeras marchas del *Drang nach osten* repoblador en territorios de paganos emprendido por el Sacro Imperio con las primeras luces del año 1000 y el fin de los terrores apocalípticos. Cracovia y estos lugares de frontera con la Europa cristiana se convirtieron entonces en lo que Juan Manuel Bonet, el cantor hispano de la ciudad, llama en su libro de poemas *Nord-Sud* un «hosco voivodato». Una urbe que durante siglos vivió dramáticamente su condición de confín al ser destruida por los tártaros de los que, inútil pero valerosamente, avisaba el héroe del clarín encaramado en el campanario-atalaya que domina los tejados de nieve cracovianos. Un carácter medieval que está vivo en muchas de sus iglesias, que no han olvidado sus orígenes de madera: en la Puerta de San Florián, en la Barbacana, en el patio de la Jagellonska y en el aire de burgo hanseático que le aporta su emplazamiento junto al caudaloso Vístula, vigilado desde la acrópolis que forma el conjunto palaciego y eclesiástico del Wawel. Hoy, las desaparecidas murallas protectoras en los años os-

curos de inseguridad y pestes han dejado su lugar al Planty, ese anillo arbolado que en otoño ciñe de amarillo, verde y pardo a la ciudad.

Pasear por las calles paralelas, comerciales y frecuentadas que llevan del Rynek Główny a la muralla que rodea la puerta fortificada de San Florián, a la que protege la imponente Barbacana circular que a veces rodean los estorninos, es recorrer la Cracovia medieval y renacentista. Un trazado cuadrangular y una vocación geométrica que muestran las manzanas limitadas en los extremos por las calles Slawkowska, desde este otoño ya siempre unida al recuerdo, y Sweta Kryza, en las que hay ecos de campamento romano, de cardo máximo y *decumanus*, de damero y de bastida medieval del Midi y el Languedoc. Y es que todo es armónico, todo es Europa en este tablero cracoviano en el que, desde la majestuosa torre de Santa María, el heraldo, olvidada la amenaza del nómada, nos avisa cada hora, implacable, de que el tiempo pasa.

Pero ese trazado geométrico de nuevo empleado por los repobladores medievales, que luego se recupera en el Renacimiento como emblema del humanismo, de la razón y la modernidad, también aparece en calles como la Jagellonska, en cuyo número 5 vivía el poeta vanguardista Tadeusz Peiper, y en la que parece esconderse la Universidad. Una racionalidad urbana que de nuevo

se rompe en los alrededores de la colina del Wawel, el complejo fortificado que acumula historia, núcleo de la ciudad en los días del Hierro. No muy lejos, la curva y la discreción medieval, aunque sea más comercial que militar, más de mercader que de caballero y, con edificios de líneas renacentistas, reaparecen en la calle Kanonicza y en la animada y señorial calle Grodzka. Por esta vía se desciende desde el Rynek hacia la imponente acrópolis cracoviana, entre iglesias y locales centenarios, por una suave pendiente en la que los rayos de sol de un otoño todavía benigno iluminan las piedras centenarias, pulidas y patinadas, de los edificios y del pavimento. Cerca, junto a la plaza Wszystkich Swietych, en la curva que hace la calle Franciskanska cuando desciende hacia el Planty, está la Iglesia de San Francisco de Asís, del siglo XIII, donde las vidrieras de Stanislaw Wyspianski, de trazo simbolista y colores gauguinianos, casi *fauves*, dejan pasar la luz otoñal que los colores vuelven cegadora. No es de extrañar que la imagen de Dios Padre, con resonancias jupiterinas, o la frescura de los motivos vegetales que dan al interior una sensación de irrealidad casi tropical, atrajeran a Adam Zagajewski como un imán caleidoscópico, deslumbrante.

El complejo de la colina de Wawel es una sombra alargada sobre la ciudad. Un recordatorio del poder, a veces espejo inquietante y amenazador, como en los días de la Ocupación cuando Hans Frank, el gobernador general de toda Polonia, instaló su gobierno virreinal y despótico en el palacio. Desde ese despacho podía ver a sus pies tanto Cracovia como el patio porticado de aire renacentista y pavimen-

to de grandes losas que ahora aparecen pulidas bajo la lluvia que adelanta el invierno. En el complejo del Wawel, flanqueado por las torres defensivas que lo enmarcan, se puede ver el Vístula como una ancha y densa lengua gris y, tras él, a lo lejos, las franjas verdes y oscuras de la llanura que se pierde en los Urales. En el Wawel, donde el sátrapa nazi Hans Frank y su corte daban fiestas deslumbrantes que contrastaban con una ciudad asustada, estuvo invitado Curzio Malaparte, quien en su *Kaputt* describe las veladas y nos habla de una Cracovia desoladora, helada y hambrienta con hombres como espectros andando por unas calles nevadas y solitarias. Las risas y las bromas antisemitas de los nuevos amos, custodiados por centinelas de cascos de acero en las murallas, resonaban en el conjunto como una canción obscena.

Nada de eso se puede olvidar mientras se contempla, desde la curva del Vístula, la mole monumental de cúpulas verdes y ladrillo rojo almagra que forman la fortaleza, el palacio y la catedral, un resumen de la Polonia de los Casimiros y Segismundos Jagellones que los erigieron. Una acrópolis que tiene ecos bizantinos del gran Palacio de Constantinopla, de topkapis con serallos turcos, de kremlines de infinitos pasadizos y cúpulas de bulbos dorados, de hradcanys praguenses de aire misterioso que evocan a Rodolfo II y de castillos de Buda, asomado a la *puszta* amarilla. Una compleja combinación de torres cuadradas y redondas, de iglesia y fortaleza que recuerda al tintinesco castillo real de Kropow, no lejos de Klow, la capital syldava que dibujó Hergé.

Desde allí, contemplando la otra orilla, donde, tras una fila de árboles sin hojas, se encuentra Podgorze, el barrio más periférico de Cracovia, se entiende lo mucho que puede separar un río. Sobre todo, si es caudaloso en aguas y en historia. En el pasado siglo casi todo lo ocurrido en Europa comenzó en el Vístula con resonancias bélicas de los últimos días de la guerra que cambió el continente. Es el río eje de la ruta del precioso ámbar amarillento y añejo, de las pieles y del grano que recorrían las barcas uniendo el mar Negro y el Báltico. Cracovia es el comienzo de esa liga hanseática fluvial que cruza Polonia para acabar en Danzig. Ahora, en este otoño, el Vístula baja caudaloso arrastrando troncos y raíces en sus aguas de un gris claro que parece fundirse con las nubes. A veces parece que hay algo engañoso, frágil, en la placidez otoñal que se aprecia en esta orilla del Vístula; en esa imagen de una joven madre paseando con su hijo de pocas semanas en una mañana suavemente soleada, entre los árboles y el césped de un solitario jardín infantil. Hay un silencio que inquieta, que parece hecho para ser quebrado. Es sin duda el recuerdo de la historia, la imagen de la fotografía que muestra a unos soldados de las fuerzas de Koniev, en enero de 1945, apostados en la orilla –que ahora veo apenas surcada por algún paseante–, poco antes de cruzar el río y ocupar la ciudad para seguir el camino que llevaba a Berlín.

La ciudad es una síntesis de Polonia sin dejar de ser una de las joyas del Imperio Habsburgo, cuyo recuerdo permanece en lugares como el comedor del Hotel Wentzl, de grandes ventanales so-

bre el Rynek entre maderas centenarias y espejos dorados, que parecen esperar a algún archiduque vienés o al propio Francisco José, seguido de un séquito de húsares y ulanos, dispuesto a tomar un jabalí marinado, todavía servido con guantes. Fuera, la imponente plaza, con la galería central a modo de *carvanserai*, de zoco entre tártaro y eslavo que nos recuerda que el comercio es inseparable de Cracovia y que las estepas que conducen a Oriente y los grandes ríos que llevan al sur no están lejos. Puestos en los que el ámbar, los trabajos en madera, las pieles o las prendas de lana hablan de un comercio septentrional que todavía permanece.

Otros balcones, desde los que se puede evocar al mariscal Pilsudski –largo abrigo y gorra– cruzando el Rynek Glówny a grandes zancadas en los agitados días de la Legión Polaca o de la independencia de Polonia, son el Wesele y el Szara. Unos lugares con salones –siempre madera y altos techos, en los que la luz otoñal llega al interior débil y matizada– donde la *nomenklatura* comunista, con largo abrigo y sombrero gris, compartía el ganso asado en los días en los que no se podía hablar de Katyn. Aquellas fosas en las que estuvieron de visita guiada por los nazis Ernesto Giménez Caballero y Robert Brasillach para cantar las atrocidades soviéticas, que luego, en una película imprescindible, contaría Andrej Wajda, cuyo padre fue uno de los miles de polacos que se quedaron allí.

Todo esto en un Rynek que desde sus orígenes ha estado presente en la vida de la ciudad y que han retratado decenas de fotógrafos, como Henryk Hermanowicz, uno de los cantores de

Cracovia y de los más destacados entre los muchos que han enfocado la ciudad y esta plaza infinita que guarda en cada rincón un recuerdo de la historia. Una ciudad en la que, en la distancia, se aprecia lo eslavo, la presencia de lo ucraniano y sus atamanes cosacos, de los distantes grandes ducados moscovitas, del mundo que lleva a Asia, de lo mongol. No es de extrañar que, a pesar de la realidad europea de Galitzia, el Vístula tenga algo de frontera, de límite.

Existe también, y está muy presente, una Cracovia simbolista, fin de siglo, que aparece en lugares como el misterioso Dom Pod Globusem, la Casa del Globo, el edificio rematado por torre de buscado aire medievalizante y a la que corona una cúpula verde con una esfera hueca que parece albergar el laboratorio de algún médico inquietante, sea Mabuse o Caligari, que al caer la noche fuma contemplando la oscura arboleda del Planty y el arranque de la Ulica Slawkowska que, entre edificios de factura elegante, conduce al Rynek. Una torre que, emulando a Tadeusz Peiper, también me lleva a Madrid con el recuerdo de la más tardía que remata el Hotel Victoria, protagonista de cierta fotografía nocturna.

Aún más evocador y más verde es el Café Jama Michalika, cueva del modernismo donde en los albores del siglo xx oficiaba el agitador cultural Stanislaw Wyspianski al frente de la tropa más inquieta de la ciudad. Un café-cabaret situado en la populosa y entretenida calle Florianska, a dos pasos de la Puerta de San Florián, que milagrosamente se conserva sin mixtificaciones ni alteraciones, tal y como era en 1905 y que ha estudiado,

como a sus equivalentes europeos, Antonio Bonet Correa. Un interior de oscuridad septentrional y de cripta que apenas permite distinguir las paredes recargadas con la parafernalia modernista de dibujos, papelería y motivos vegetales y orientales, con maderas curvas, globos verdes y tapizados verdes, decorado con techo de vidrieras de retícula y cabujón como las alas de mariposa de una alhaja *nouveau* que apenas dejan pasar la luz. Un lugar de poetas y artistas que ha visto pasar la historia del siglo xx, desde funcionarios imperiales y escritores de toda la centuria a dirigentes del Partido Comunista de largos abrigos incluso en verano, pasando por los vanguardistas que encabezaba el recién llegado Tadeusz Peiper, yendo del futurismo al cubismo –en Polonia, formismo– entre poemas y dibujos geométricos de revistas como *Zwrotnica*, y quienes atravesaron el largo invierno del comunismo como podían: Wislawa Szymborska, Czeslaw Milosz, Adam Zagajewski, Tadeusz Kantor, Andrej Wajda... Allí, desde el nicho donde hay un pequeño escenario, se escucharon las canciones escritas por Marian Hemar, el poeta de las dos ciudades, Lvov y Cracovia, los *foxtrot* y las canciones del popular actor y cantante Eugeniusz Bodo o de Adam Aston, de vida larga y novelesca, estrella de la insólita combinación que da lugar al *yiddish fox* con esos pegadizos *Nikodem* y *Abdul Bey*. Pero también se escucharían los tangos de infinita melancolía de Marian Demar, como *Graj Skrzybku graj*, de Mieczyslaw Fogg, el Maurice Chevalier polaco, y su *Ostatnia niedziela* o *Jesienna piosenka*, el tango de otoño compuesto por Michał Tyszkiewicz, y Jakub Kagan, cantado, al igual que el crepuscular *W te noc upalna*,

por la gran Hanka Ordonówna, con dulzura y sensualidad inolvidables.

Mientras en el salón del Jama Michalika suena alguna canción o tan sólo se oye la melodía que toca el pianista, unas silenciosas camareras de infinito cuello por el que cae al acaso alguna guedeja rubia, casi blanca, sirven cualquier cosa a todas las horas del día, lo que convierte el café en un lugar de referencia en la ciudad. Todo ello como un recuerdo que permanece en este otoño cracoviano que alfombra de hojas el Planty, dándole un aire entre medieval y modernista, como la propia ciudad.

Esta Cracovia simbolista –que Monika Poliwka trajo a Madrid en forma de exposición y que tanto ha inspirado a Juan Manuel Bonet, quien ha resumido la ciudad en *La ronda de los días*– es inseparable del ensanche formado por las calles, anchas y monumentales, que están fuera del Planty y que dan a la ciudad el aire imperio, el inconfundible sello Habsburgo que la aproxima a Viena, a Budapest, a Milán, a Berlín o también a París. Es el modelo de arquitectura haussmaniana, el estilo ecléctico e internacional de la Europa burguesa nacido en los días del imperio de Luis Bonaparte, pero que en estas urbes de la Mitteleuropa y de su borde oriental tienen una buscada grandiosidad en un ejercicio de europeísmo. Bulevares amplios de cables y farolas historiadas, de adoquines oscuros y limpios, casi lisos a fuer de pulidos, con tranvías y edificios que son el apogeo de la piedra, del almohadillado y de la cornisa, de la decoración pastelera, de las ventanas enormes ávidas de luz, de la ostentación de la riqueza y del poder de la burgue-

sía y del Estado, presentes en edificios oficiales y en estaciones monumentales que confirman su condición de catedrales modernas, de grandes hoteles que se llaman Europa o Terminus, de teatros y grandiosos palacios de la ópera que comparten espacio con iglesias góticas y barrocas como aporte de un rico pasado. Es el mundo de Francisco José, de Austria-Hungría, que en Cracovia se resume, por citar algún lugar entre cientos, en la Ulica Warszawska, frente a la Barbacana, o en los bulevares Basztowa o Lubicz. Y es que, como si quisiera desmentir a Stefan Zweig, ese mundo de ayer permanece en este otoño como un desafío a la guerra civil europea abierta en 1914, como recuerdo del pasado que desapareció después de la tragedia. No es de extrañar que con este escenario y con los personajes que lo habitan, el arte y la literatura, ese lujo de la burguesía en apogeo, se desarrolle en estas ciudades con facilidad asombrosa. A veces desde el sur hay una añoranza de esas calles, bulevares y avenidas bien trazados de la Mitteleuropa en los que se adivina el bienestar que luego se llamará confort, que distinguía a Europa del resto del mundo.

Nada de este siglo falta en Cracovia, ni siquiera el recuerdo de la historia más dramática, la de la ocupación nazi en forma del llamado Gobierno General que ha dejado su recuerdo en toda la ciudad, incluido el Rynek Główny. Allí, en la esquina de la calle Switego Jana, el moderno edificio Feniks –construido en los años treinta, cuando todavía coleccionaba algún entusiasmo por lo Nuevo, en el que las curvas se combinaban con el racionalismo y la vanguardia geomé-

trica- vio cómo la voluntad de detener la historia de los totalitarismos mutilaba sus chimeneas expresionistas con ecos de tejados de *El gabinete del doctor Caligari* y del arte degenerado, el *Entartete Kunst* que alimentó las hogueras nacionalsocialistas que querían acabar con los espectros de la modernidad de la que al fin procedían. Una ocupación de cinco largos años que, junto con la guerra, dio a la ciudad el aire gris e irreal que compartían las ciudades sometidas al Nuevo Orden hitleriano en la Europa ocupada, aunque aquí con mayor fiereza. Unos días de contrastes resultado de las nuevas formas de vida impuestas por el ocupante, por el tono de falsa alegría que daban a la ciudad aquellos enriquecidos rápidamente por su cercanía a los nuevos amos y, sobre todo, por el miedo, el hambre y el frío de casi todos los demás. Más o menos el mismo panorama que en el París ocupado, aunque con la ferocidad que los alemanes reservaron a los polacos y a una ciudad que querían germanizar, insistiendo en el irredentismo del *drang nach osten*.

Como si fuera una prolongación moderna del Rynek, la vecina plaza Szczepanski es el otro gran espacio de la Stare Miasto que está señalado por el teatro dieciochesco Stary y el palacio de las artes, modelo de secesión vienesa brotada en Galitzia que lleva a la ciudad el estilo de un imperio al que iba a barrer el huracán de agosto de 1914. Pero quien domina la plaza es el gran edificio que combina expresionismo y *art déco*, como el madrileño Capitol, de remate redondeado y grandes líneas paralelas que en su frente se convierten en geometría futurista, convertido en un faro

de modernidad esquinado que mira al Planty. Un edificio que ahora alberga a Solidarnosc y que, en este día de otoño, la luz ya algo invernal hace aún más gris y le da un aire algo desasosegante, weimariano. Es uno de los mejores ejemplos de la vanguardia arquitectónica cracoviana junto con los dos edificios de la compañía de seguros Feniks, el del Rynek de chimeneas inquietantes suprimidas por los nazis, y el construido en 1933 en la confluencia de la Ulica Basztowa y Rynek Kleparski, junto al Planty, que fue sede de la propaganda nazi durante la Ocupación, de aire inequívocamente germánico, de gran almacén berlinés.

Puestos a recoger edificios de la Cracovia contemporánea, hay que traer el muy monumental y rotundo de la Galería Nacional, muestra de la voluntad de firmeza de la joven república polaca en los conflictivos años treinta; una voluntad expresada con unos grandes volúmenes que a veces parece que se adelantan a los totalitarismos que no tardarían en llegar. Fuera de la ciudad vieja hay algunas arquitecturas del racionalismo postestalinista más audaz que parecen imitar un Nueva York pasado por el comunismo más moderno, aunque el apogeo de la arquitectura del socialismo real se reserve para el suburbio cracoviano de Nowa Huta, emblema del socialismo.

Es hora ya de recorrer Kazimierz, la judería establecida en el arrabal del Stare Miasto, junto al Vístula y a la sombra imponente del Wawel, un lugar cuyo recuerdo tiene resonancias de tragedia tras lo sucedido en el inclemente siglo xx. Unos acontecimientos que incluso se llevan el recuerdo de los años de prosperidad y

convivencia, ésta siempre precaria pero duradera hasta los días del apocalipsis que transformó todo. Kazimierz es uno de esos lugares en los que vuelve el pasado en un instante. Puede que sea al temprano atardecer del otoño, en una calle estrecha ante un portal cerrado o frente a un balcón de la Krakowska, una avenida que se revela desoladora, cuando se sabe lo sucedido en el lugar. Y es que todo es trágico en el barrio de Kazimierz, desalojado de sus habitantes durante la Ocupación nazi y luego hacinados en Podgorze, el suburbio vecino tras el río, convertido en gueto con la plaza Bohaterów como centro y las calles Lwowska y Limanowskiego como límites. Todo como una etapa previa al exterminio en el cercano Auschwitz-Birkenau. La maldición del barrio continuó en los duros años de posguerra, cuando se convirtió en lugar de refugio de marginados y perseguidos de todo tipo. Es una parte de los capítulos más negros de la pesadilla europea en los que las notas de los *yiddish foxtrot* de los años de entreguerras, ahora sabemos que falsamente alegres, se vuelven de una tristeza inevitable. Permanecen en Kazimierz algunas sinagogas monumentales y discretas que dicen de la prosperidad judía que fue, el Cementerio Remuh y edificios de ilustres nacidos en el barrio, y se aprecia la voluntad algo forzada de volver a los felices tiempos anteriores a la catástrofe, que no consiguen cambiar el paisaje que sugieren los restos de la judería cracoviana. Al contrario, la falsedad de la recreación del mundo Schindler no hace más que agravar la melancolía que envuelve el lugar en un atardecer oscuro como los largos inviernos de stalinismo, frío, represión e infinito tedio que ha recogido Adam Zagajewski.

Cracovia es una selva frondosa de iglesias medievales y barrocas, pero también ciudad de rincones con paisajes escondidos como el que surge en la confluencia de dos pequeñas calles: Reformacka y Swetego Marka, a dos pasos del Rynek Główny. Una plaza minúscula y algo oscura, limitada por la tapia secular de un convento cuyos ladrillos ha oscurecido la nieve de siglos, esa nieve que –parece– da carácter a la ciudad y que en este otoño aún no se anuncia. Plaza recoleta con un árbol de formas sarmen-tosas en el centro, de persistente aire otoñal, incluso en verano, que parece aislarla de la ciudad. Otro lugar en el que parece que lo medieval se impone es en el tramo de la calle Stolarska que arranca de la Dominikanska, casi donde finaliza la Swetego Gertrudy y comienza el Westerplatte. Un tramo estrecho, paralelo al Planty y al Rynek Główny, que parece suspendido en el tiempo y en el que todo es limpio y sosegado, en una atmósfera transparente en la que el frío parece pulir las casas desde que fueron construidas en el otoño medieval. Una calle que contrasta con la animación del cercano Westerplatte o del bulevar Lubicz, donde los tranvías, los cables y los raíles me llevan a mi infancia madrileña o a una evocación de los años de entreguerras.

También es Cracovia una ciudad para pintar, como ha hecho Miguel Galano, y de pintores. Una urbe en la que ha vivido una legión de artistas, sobre todo de la modernidad que arranca con los simbolistas, un grupo que agitaba el citado y poliédrico Stanislaw Wyspianski, y sigue con los que se agrupaban alrededor de ese Ramón cracoviano que

es Tadeusz Peiper, vecino de la calle Jagellonska y uno de los impulsores de las vanguardias en la ciudad tras recorrer Europa, incluida una estancia madrileña. Fueron los artistas renovadores del diseño y el arte que se alistan tras la bandera innovadora del formismo, como Lucia Auerbach, Józef Pankiewicz, Marian Paszkiewicz y Waclaw Zawadowski, Wladyslaw Strzeminski, León Chwistek o Julian Przybos, que el equipo Poliwka-Bonet ha estudiado. Luego, en los días del comunismo, estaría el infortunado Andrej Wroblésky, quien sólo vivió para pintar autobuses y ejecuciones de una tiranía a otra, y los grupos de artistas de los años cuarenta y cincuenta surgidos alrededor de la universidad cracoviana, como el Grupo de Jóvenes Artistas, formado por Adam Hoffmann, Kazimierz Mikulski, Jerzy Nowosielski y Mieczysław Porębski.

Es una ciudad plural, durante siglos acogedora de la diversidad que aporta lo germano, lo eslavo, lo polaco, lo ruteno, lo báltico y lo judío. Ni más ni menos que como cualquier otra urbe semejante, de Kosice a Lvov, de esa Europa que en Galitzia ya es oriental, en la que durante siglos se amalgamaron como en redoma una cultura y una sociedad que sobrevivirá, no sin sobresaltos y tensiones, hasta 1939. Luego caería sobre la ciudad una noche totalitaria de medio siglo que acabó de raíz con una parte de la cultura europea, herida de muerte desde 1914.

II

Tras recorrer el bulevar Lubicz, el tranvía que se dirige a Nowa Huta abandona pronto la vieja Cracovia cruzando el arrabal de la ciudad, ahora urbanizado.

Luego, un corto recorrido paralelo a la carretera que atraviesa el suburbio con edificios construidos con el cristal y acero del nuevo estilo internacional de la arquitectura moderna y funcional. Al fondo, en la declinante tarde todavía soleada, ascienden blancas columnas de humo espeso que salen de largas chimeneas blanquirrojas. Es la fábrica, uno de los símbolos de los últimos siglos, que aquí permanece con uno de sus significados, como la encarnación de una política encaminada a construir un mundo nuevo.

Pocas veces se encuentra tanta diferencia entre el arrabal de una urbe y su ciudad como en el caso de Nowa Huta, el suburbio siderúrgico de Cracovia creado en 1947 por el régimen comunista como un alarde de faraonismo proletario. Una ciudad levantada alrededor de la Siderurgia Lenin en los años difíciles del último stalinismo y la Guerra Fría a modo de escaparate del bienestar obrero que se erigió de la nada y en poco tiempo con el esfuerzo stajanovista que impulsaban las campañas de construcción. Fue esta planta –y el acero que producía– la última ratio del núcleo urbano, el único motivo de agrupación de una población que, entre el miedo a la guerra nuclear, las tediosas reuniones doctrinales del Partido y algo de deporte, sólo tenía tiempo para trabajar. Nada hay tan diferente de Cracovia que estas grandes avenidas de bloques idénticos de Nowa Huta. Un trazado y una arquitectura que se repiten en sucesivas cuadrículas cruzadas por amplias avenidas y salpicadas de grandes espacios para llevar a cabo concentraciones de masas. Son edificios de enfoscado gris –lo cual subraya su aspecto de hormigón, de bunker– que producen cierta inquietud.

tud y aportan un aire bélico. No en vano se dice que Nowa Huta se construyó, entre otras funciones, para ser una ciudad-fortaleza, como una réplica actualizada de las *festung* que crearon los alemanes para intentar detener el avance del Ejército Rojo al centro de Europa, pero ahora para resistir la agresión capitalista que habría de venir de Occidente. Ciudad-fortaleza, ciudad proletaria, ciudad industrial. No es de extrañar que todo en Nowa Huta tenga algo de decorado potemkiano, de teatral, y que nada sea lo que parece. Una ciudad en la que nada estaba pensado para el hombre, para la individualidad, sino para el militante, para el proletario, para el obrero. Había alguna concesión a la vida burguesa, pues en la nueva ciudad existían unos cuantos cafés como el Stylowa, el Arkadia, el Mozaika y el Markiza, que acogían los ocios de algunos dirigentes y de los que sólo queda el precioso neón de este último.

El atardecer es melancólico, tan grisáceo como toda esta ciudad de encargo, de uniformidad proletaria, cuando paseo por la grandiosa avenida de la Rosa, que –vista desde la gran Plaza Central– parece un Stalingrado reconstruido. Es la paradoja de un urbanismo nuevo que recuerda a ruinas pasadas. Flotan recuerdos de desfiles de trabajadores que empleaban su día de descanso en manifestaciones de adhesión inquebrantable, de exhibiciones de jóvenes gimnastas con aros como las retratadas por Aleksander Ródchenko en Moscú, de desfiles de jóvenes pioneros y de milicias populares dispuestas a resistir un ataque nuclear mil veces anunciado. Los árboles y las praderas de los amplios espacios contribuyen a incrementar la sensación de soledad que acompaña a

un atardecer que entre estos bloques de color bunkeriano produce cierta inquietud.

Ahora, en Nowa Huta sobre todo hay ancianos que pasean ausentes y perdidos entre el faraonismo proletario, ajenos a lo que no sea ellos mismos, a su sobrevivir diario con unos recursos que se adivinan limitados. Son el recuerdo vivo de un sistema que produjo tanto miedo como tedio y tristeza, dos efectos imperdonables, pues determinan una vida. Es Nowa Huta una moderna población que nació vieja. Erigida quizás como réplica moderna, industrial y proletaria, pero también uniforme, a la intelectual, artística y burguesa Cracovia. Es una suerte de Tell el-Amarna siderúrgico y comunista. Ya quedará como una de las capitales del racionalismo socialista junto con la soviética Magnitogorsk, levantada en los lejanos Urales en los años treinta de purgas y hambrunas.

III

Al poco de dejar Cracovia en dirección a Lvov comienza la llanura infinita. Son las tierras negras de cereales, fértiles y mullidas, que puntean pueblos junto a bosques de álamos y olmos, pequeños y densos. Los colores del otoño, el azul ya grisáceo del cielo, difuminado y claro, y los árboles en un muestrario de tonalidades pardas, verdes, amarillas y anaranjadas distraen de la monotonía de un camino de interminables rectas que lleva hacia el este, a la Ucrania más distante, menos europea.

Pronto llegan los lugares de resonancias históricas, como las apenas entrevistas Tárnow y Przemyśl –esta última, una ciudad carpatiana con aire de

fortaleza situada sobre una colina arbolada-, ambas sitiadas por los rusos durante la Gran Guerra que acabó con el que Stefan Zweig llamaba «el mundo de ayer». Son las tierras que luego, en los agitados años de entreguerras que acaba de estudiar Philipp Blom, cruzó la frontera Línea Curzon que confirmaba la derrota de las fuerzas soviéticas de Tujachevski en la guerra con Polonia narrada por Isaak Babel en *Caballería roja*, y que luego, en revancha, atravesaría en 1944 el Ejército Rojo en su avance hacia Berlín.

Al finalizar Galicia, es decir, la Galitzia polaca, comienza sin apenas variaciones la Halychyna, la Galitzia ucraniana, más arbolada, con pueblos pequeños y humeantes entre árboles en los que se puede ver alguna isba e iglesias de madera con arquitecturas de formas fantásticas. Por una carretera de poca circulación, junto a coches y tractores de los años soviéticos, cruzan carros como cajones rodantes que conducen campesinos con gorra de visera y botas altas, fumando en pipa. Por el arcén se ven andando campesinas de rostro serio y vestidos largos, tocadas con pañuelos. No veo en el campo galitziano el mundo colorido pintado por Marc Chagall, lo que hace pensar en sus diferencias con Ucrania oriental y sus colores que también cautivaron a Matisse. Todo parece inmutable en esta tierra, salvo por algún detalle contemporáneo en forma de antenas parabólicas.

El camino hacia Lvov, ya cercano, tras cruzar una complicada frontera de minuciosos controles, es de un verdor intenso. Un cambio que convierte a los pardos y dorados del otoño galitziano

en colores polacos. Es el paisaje de Galitzia, hoy dividida en dos Estados, pero durante más de un siglo rincón señero de ese Imperio austro-húngaro que era un poco de opereta, de Sissi, de la tintinesca Syldavia o de *El prisionero de Zenda*, aunque el tiempo transcurrido y lo que luego trajo el siglo han hecho bueno su recuerdo. Un espacio en el que, como en otras regiones del Imperio, se despliegan las que Jacek Purchic llama «micrometrópolis», la serie de ciudades de pequeño tamaño que en Europa Central y Oriental formaba parte de un conjunto cultural complejo y activo, reuniendo lo germano, polaco, judío, eslavo, ucraniano, eslovaco y magiar, y que, volcada en la recepción de lo moderno, mantenía estrechos lazos a su vez con otras ciudades europeas, faros del arte y la literatura, como París, Berlín, Milán.

IV

Lvov nos recibe con una estación de autobuses tan suburbial como de audaz y tardía factura soviética en forma de nave espacial, que ahora aparece decrepita y con su fachada medio oculta por un anuncio gigantesco. Una obra muy diferente de la monumental estación ferroviaria, de arquitectura modernista –entrevista en una noche en la que se anunciaba el frío estepario– que aproxima la ciudad galitziana a modelos europeos y evoca su importancia en la red urbana del imperio austriaco.

Parece benigno este otoño en Lvov, una ciudad que se obstina en ser centro-europea en el extremo oriental de Galitzia a pesar de las trabas que le pone la historia. Urbe animada, parece confirmar aquel carácter alegre que el escritor

polaco Józef Wittlin atribuye a sus habitantes en su libro *Mi Lvov*. Él sabía muy bien por qué, pues en esta ciudad, cuando era austriaca, pasó su adolescencia y juventud, una época que sabemos es, como dijo Max Aub, la que determina la procedencia, tanto que quizás Wittlin no dejó de ser galitziano –es decir, austriaco, polaco y judío– hasta su muerte en Nueva York, la ciudad a la que llamaba la Cólquida del siglo xx, adonde le llevaron los difíciles avatares de la época.

En los años treinta, cuando la ciudad estaba bajo soberanía polaca, todavía se escuchaban en sus cafés y cabarets el alegre vals *Tylko we Lwowie*, que nos viene a decir que en ninguna parte como en Lvov, o los tangos de aires ucranianos, como *Lyczakowskie*, dedicado a uno de los suburbios de la ciudad, y *O, harna krále*, de Yaroslav Barnych, una melodía algo triste dedicada a una joven leopolitana. Pero entre todas, ninguna como la maravillosa *Tyle jest miast...*, la canción basada en la letra del poeta Marian Hemar en la que Zofia Terné nos dice, quedamente, con nostalgia y ternura encantadora mientras le acompaña sólo un piano, que hay muchas ciudades, pero, si quieres volver a enamorarte, debes regresar a Lvov. Una melodía de entreguerras que canta lo que se añora, lo que –se sabe– se está marchando para siempre, sea un amor, un mundo o una ciudad. Unas melodías de despedida como la que entona la canción ucraniana *Buwaj my zdorova*, que parece dedicada al Lvov anterior a 1939, hoy desaparecido.

Desde cualquier esquina es difícil sustraerse a la comparación, pues la esplendorosa e imperial Lvov, ahora ucraniana, parece una combinación de París,

Viena y Budapest, o, lo que es lo mismo, del mundo Habsburgo anterior a los cañones de agosto de 1914, con algunos elementos soviéticos, que ahora nos aparece tan ruinoso como La Habana. Casi todas las calles conservan los viejos adoquines patinados por la nieve y la lluvia por los que han discurrido la caballería austriaca y polaca o los tanques alemanes y rusos, lo que da a la ciudad un carácter atemporal, de tiempo detenido. Un empedrado que en algún tramo nos remite a paseos en *fiacre* o al paso de los pocos Maybach que saltaban sobre sus duros neumáticos de caucho macizo en un pavimento que es inseparable de la arquitectura y del mundo anterior al atentado de Sarajevo. Y es que en Lvov todo es modernismo y secesión, todo es Austria, aunque realizado por gente de todas las procedencias y religiones en una región de confluencias.

Al igual que tantas ciudades galitzianas, Lvov, que sobrevivió a la guerra sin apenas destrucción, ofrece, junto a la arquitectura renacentista y barroca, un muestrario de edificios historicistas y modernistas que le da el carácter monumental y vienés que acompaña a muchas urbes del Imperio austriaco, a lo que se pueden añadir algunos ejemplos de arquitectura racionalista y expresionista de los años de entreguerras. Infinitos son los ejemplos, aunque tras unos paseos es inevitable tener algunas preferencias, como la casa de los años veinte en la calle Kleparivska, cerca del Hospital Judío, en la que la decoración es un canto a los medios de transporte de la época, o el enorme edificio *art déco* que se asoma al bulevar Svobody y a la calle Hnatyuka, hoy convertido en ban-

co, cuya enorme cúpula verde recuerda el casco de un guerrero medieval.

A pocos metros, el Palacio de la Ópera anuncia *Las bodas de Fígaro* y atrae a un discreto reguero de personas que hormigean a la entrada. Construido a principios de siglo –al igual que la mayoría del Lvov moderno, como muestra de la voluntad de rivalizar con París y Viena, los dos modelos de la época–, el enorme edificio es uno de los símbolos de la urbe. Su interior, apenas alterado en su siglo de vida, de nuevo nos evoca los últimos días de los Habsburgo, de grandes arañas y valeses, de frufú de encajes y sedas, de tenientes Von Trotta de bigotito tembloroso, pálidos de tanto Hennessy y *champagne*, que sirvieron de modelo al medio leopolitano Joseph Roth, aunque también recuerda a los momentos, muchos más grises, de los jerarcas del Partido, algunos sin duda hospedados en el cercano Hotel Lviv. Es la Ópera faro del deambular por la urbe, pues su arquitectura decimonónica, tan ecléctica como historicista, domina el bulevar Svobody, donde coincide todo Lvov.

Ciudad de teatros y cafés que acogían tertulias de toda condición, como el Stuzka, uno de los muchos que recuerda Jozéf Wittlin y que hoy, a pesar de estar tan desaparecidos como el mundo en el que nacieron, nos hablan de la vida cultural de una ciudad que en 1913 pudo ver una exposición colectiva cubista y expresionista, organizada por la revista berlinesa *Der Sturm*, mostrando como Lvov estaba entre las ciudades del mundo germánico en las que fermentó la vanguardia, de Kosice a Lodz, pasando por la propia Cracovia.

Unos cafés como el gran establecimiento situado en el Rynok, frente al ayuntamiento, y esquina con la calle Ruska, que a pesar de la modernización se obstina en conservar algo de lo que fue en los años en los que se hablaba polaco en la ciudad. La madera del suelo, la sucesión de espacios a modo de reservados un poco laberínticos nos hablan de tertulias de artistas y escritores, de periodistas y jóvenes inquietos en horas inacabables ante tazas de café que se beben como un rito. Si la fachada aún muestra sobre una de las grandes ventanas restos de los anuncios de antaño, el interior ofrece en paredes y marcos las divertidas xilografías, rojas y negras, entre vanguardistas y populares, de anuncios de café. Lo frecuentado del local da idea del carácter alegre y social del leopolitano, de la importancia del café como centro cultural de la ciudad, en fin, de su condición de institución. Un ir y venir continuo de clientes y camareros por unas tablas desgastadas que nos hace pensar en cómo sería en los días anteriores a la llegada de los totalitarismos.

Como en Cracovia, el cielo de Lvov a veces aparece surcado por trazos rectilíneos que dibujan los cables de las farolas colgantes y de los tranvías que, desde principios de siglo, recorren la ciudad. Su paso por las calles de arquitectura monumental, de edificios de fachadas almohadilladas o decoradas con todos los motivos, sus raíles hendidos en el pavimento de adoquinado reticular confirman que permanece el paisaje urbano de la Mitteleuropa que aquí, con elegante decrepitud, crea una vez más la ilusión del tiempo detenido. Y es que casi todo en Lvov habla del pasado, de la infancia propia o del recuerdo de una época cu-

yos ecos aún llegamos a oír y que en Galitzia nos parecen más cercanos. Un pasado retenido que acumula lo polaco, lo germano, lo judío y lo eslavo y que –parece– se obstina en permanecer y en dejar testimonio de que alguna vez fueron y estuvieron. Nada como leer a Omer Bartov para saber en este otoño lo que ha cambiado en la ciudad y en los *oblast* de los alrededores, donde hay urbes como Stanislau –en polaco Stanisławów, ahora convertida por mor de los cambios en Ivano-Frankivsk, en homenaje al poeta ucraniano Ivan Frank– que han seguido un destino semejante al de Lvov. Un destino que ha llevado a que hoy tengan una identidad tan diferente que ninguno de los periódicos que ahora se edita está en la misma lengua que los que se publicaban hace ochenta años. En este otoño, en el bien surtido puesto de periódicos de la avenida Svobody frente al Hotel Viena, las cabeceras son todas ucranianas. Sólo alguna librería de viejo, como la del simpático Anatoli Vasilevich, o los puestos de algunos de los entretenidos rastros ofrecen por medio de los libros y revistas la variedad de idiomas que se hablaban y se leían en el Lvov anterior a 1945. Curiosamente, en *yiddish* y en hebreo no vi resto alguno.

Es imposible pensar en Lvov sin recordar la historia de la que nos hablan sus diversos nombres, pues esta ciudad ha sido muchas urbes sin dejar de ser ella nunca. Un privilegio que a veces le ha costado caro. Y es que ha pasado del histórico y latino Leópolis al alemán Lemberg, al polaco Lwow sin dejar de ser el Lemberik *yiddish*, luego al ruso Lvov para volver a ser Lemberg, otra vez Lvov y, por último, convertirse en el

ucraniano Lviv. Todo ello, naturalmente, ha ido dejando su rastro por la ciudad, aunque a veces cueste encontrarlo. No sorprende que Lvov resuma historia, pues es tan medieval y barroca como modernista. Tiene iglesias y catedrales que hablan de la importancia de sus comerciantes y nobles, quienes también dedicaron su dinero a levantar unas casas palaciegas que proclaman el éxito de sus propietarios, como las que rodean el Rynok, la plaza del ayuntamiento, cuya arquitectura habla de las relaciones con la lejana Venecia y de la admiración hacia el Renacimiento y el Barroco de los ricos leopolitanos.

También la calle Staroyevejska, en la que se agrupaban algunas de las principales familias judías antes del horror de los pogromos de 1919 y sobre todo del espanto, fotografiado y filmado, de 1941, en el que se rompió definitivamente lo que quedaba de ese mundo de ayer, conserva alguna tenue pista de la presencia de sus propietarios. En la entrada de las casas aún permanece el hueco donde se encontraban las *mezuzás* que proclamaban la piedad de sus dueños y que, ahora, en esta mañana algo nublada, despiertan un interés que parece no gustar a algunos leopolitanos, casi todos de origen ucraniano. Ascender por la calle, estrecha y acogedora, y ver las ranuras de los portales donde se encontraban los estuches con las notas piadosas de sus vecinos conmueve tanto como ver al final de la calle Staroyevejska el solar de la dinamitada Sinagoga de la Rosa Dorada. Es temprano y el silencio es grande a la sombra del muro del arsenal. El día grisáceo de este otoño, que en Lvov es casi invernal, oscurece el lugar donde se

levantaba una de las sinagogas más antiguas de la ciudad, aumentando la desolación que produce el vacío donde antes se reunían los vecinos del barrio.

Más imponente es el singular Hospital Judío, en la calle Rappoport, de ladrillo y aire neo-oriental con una cúpula de bulbo, arcos lobulados y adornos de cerámica vidriada que nos evoca a las lejanas y tártaras Samarkanda y Bujara. Construido a principios del siglo xx en competencia con el *art nouveau*, conserva un friso de estrellas de David que, como todo el edificio, ha sobrevivido asombrosamente a la desaparición de la población judía y a una ferocidad antisemita combinadas. En sus jardines abandonados se diría que desde 1939 –un paraíso de los gatos, que se mueven a sus anchas entre armazones oxidados de parterres y rosas– se respira un abandono de décadas que hace del edificio uno de los lugares más melancólicos de Lvov. En esta mañana de sol esquivo, dos ancianas conversan en uno de los caminos mientras vuelven del cercano y animado mercado al aire libre, instalado en lo que fue el cementerio judío antes de la guerra. Como tantas veces, sea en París, en Berlín o en Cracovia, siempre me pregunto que habrán visto esos ojos ahora cansados, siendo todavía niños, qué suerte corrieron en esos días de horror.

El furor antisemita combinado de alemanes y ucranianos, desatado tras la llegada de la Wehrmacht y los Einsatzgruppen, consiguió que Lvov y gran parte de esta Galitzia oriental fueran declaradas «libres de judíos» y que, lejos del frente, hasta 1944, hubiera durante unos años una vida de falsa normalidad. Llegaron entonces algunos alemanes en busca de buenos

negocios en una urbe que ofrecía oportunidades de enriquecerse, de medrar y disfrutar gracias a la proximidad de la guerra y del mercado negro de todo lo imaginable que siempre la acompaña. Era Lvov, entonces de nuevo Lemberg, una ciudad de retaguardia, de paz ficticia, en la que la vida cotidiana era precaria, en la que alemanes, ucranianos –*collabos* y nacionalistas seguidores de Stephan Bandera, aunque en realidad sólo eran fieles a sí mismos– y polacos, sabían de los negocios que podían hacerse y de cómo vivir con intensidad unos momentos enfebrecidos que no iban a durar mucho. Algunos de ellos, los más afortunados, formaban un universo aparte, como una ciudad oculta dentro de Lvov, y vivían en hoteles que, además de acumular historia, ofrecían cierta inmunidad, como el George, sin duda el más clásico, que había acogido a Balzac, el más modesto Viena y, sobre todo, el moderno Hotel Astoria, a unos pocos metros del Palacio de la Ópera, en la calle Horodotska, convertido en lugar de referencia para todos aquellos que querían figurar en el *demi monde* leopolitano y alternar con el ocupante, pero también de muchos otros que no tenían donde ir. De factura entre secesión y funcionalista, la fachada de piedra oscura otorga al Hotel Astoria un aire poco acogedor, como si adivinase las tragedias que tenían lugar en sus habitaciones y comedores. El Astoria fue construido en 1914 por Tadeush Gartel, discípulo del arquitecto leopolitano Adolf Piller, seguidor de la moda vienesa de la *belle époque*; durante los días de las dos guerras mundiales el Astoria acogió a personajes de un mundo que

estaba desapareciendo aunque logró sobrevivir a todos los cambios de nombre de la ciudad; incluso él mismo pasó a llamarse Hotel Kiev durante los largos años del comunismo, aunque ahora de nuevo ha recobrado su nombre. Como si quisiera recuperar el tiempo perdido, hoy se ha convertido en el centro de los ucranianos ricos de Lvov, tan lejos de las tensiones bélicas del Donetz como cerca de los negocios y la ostentación sin límite.

No muy lejos, en la avenida Viacheslava Chornovola, continuación de la Svobody, nos sale al paso la monumentalidad soviética y racionalista, siempre con el inevitable aire ministerial, del Hotel Lviv, que con su gran neón vertical nos lleva al lujo del socialismo real, al siempre precario confort soviético. Visto desde la esquina de la calle Horodotska, todo en él nos evoca el mundo de los congresos del Partido, de los viajes de las comisiones inspectoras del Gosplan y de la presencia de miembros de cualquier comité. El mismo ambiente que pervive en un restaurante de la calle Krakivska con una decoración de modernismo reconstruido y ventanas de visillos calados que permiten ver la calle por la que pasan apresurados algunos leopolitanos. A pesar de la decoración *art nouveau*, el lugar recuerda al local *syldavo* en el que estuvo Tintín en Bruselas, aunque con una atmósfera de los años de la Guerra Fría, de bloque del Este. Atento y severo, con modos de la Europa desaparecida, el camarero y sus ayudantes son más numerosos que los comensales. Todo es formal y cortés pero en modesto, lejos del lujo cracoviano, como si los años soviéticos hubieran diluido la cortesía vienesa. Algo parecido

sucede en el remodelado –aunque con escaso acierto– Hotel Viena, cuyo salón, en el que se almuerza o merienda al mismo tiempo a la sombra de los árboles del bulevar Svobody, donde aparece a modo de monumento efímero un automóvil pintado con colores de camuflaje, como los uniformes de los numerosos soldados que se ven por Lvov, y con restos de impactos de bala, lo que nos recuerda que en Ucrania oriental ha habido hace muy poco una guerra, y que aún no puede hablarse de paz.

Para ir a la calle Miodowa, ésa que Józef Wittlin decía que le gustaría que fuese su calle leopolitana, hay que ir un poco más allá del Hotel Lviv, donde une, en un corto tramo, la avenida Viacheslava Chornovola con la calle Panteleimona Kulisha, el lugar en el que parece que permanece el Lvov anterior a 1914 con más intensidad. Quizás sean los cables de tranvías e iluminación o lo estrecho de la calle, que acerca unos edificios de monumentalidad y decoración sorprendentes –apogeo del modernismo y la secesión– hoy ruinosos. Todos son restos de época; así los letreros de locales que –como ese que reza *POUA* y muestra en tonos verdes, blancos y negros unos edificios de aire entre vanguardia y *déco*– por su belleza merecen un marco, como decía aquel. El paseo, en una mañana fría que amenaza lluvia, transcurre entre lo que se adivina fue el Lvov moderno, extramuros de la ciudad medieval y barroca: una zona en la que antes de la Gran Guerra que casi acaba con Europa se levantaban las arquitecturas que gustaban en la Viena imperial o en el cosmopolita París. Son los de esta zona unos edificios de apoteosis decorativa en fachadas,

frontones y dinteles, de vegetales y geometrías, de frisos y ventanas, de cornisas y remates, que hablan de la riqueza, del lujo y de la cultura de aquellos que Lvov convirtió en leopolitanos, fueran judíos, armenios, polacos, austriacos, alemanes, rusos o ucranianos, por no seguir. Una ciudad que nos recuerda que aquí nacieron Ludwig Von Mises, el poeta Marian Hemar, o el dirigente comunista Karl Radek –quien, tras hacer la revolución, no sobrevivió a las purgas estalinistas para ver un Lvov soviético– o Adam Zagajewski, quien apenas estuvo en Lvov, pronto expulsado a Cracovia; que es la ciudad en la que estudió Joseph Roth y vivieron los escritores Józef Wittlin y Bruno Schultz, éste nacido en la cercana Drogóbich, quien no sobrevivió a la ocupación nazi. La misma ciudad que ahora, en esta calle Panteleimona Kulisha, nos muestra sin pretenderlo lo que fue en esos años, de la misma manera que como el Rynok nos habla del pasado renacentista o vecinas las catedrales armenia y latina de esplendores medievales y rutenos.

V

El trayecto que nos lleva a la muy monumental estación central de Lvov, el otro referente fin de siglo junto con la Ópera, transcurre por calles de edificios señoriales y parques vacíos, casi fantasmales, entre la bruma que deja un día de lluvia persistente. Nadie pasea por la calle en una noche que en este final de octubre es ya, más que otoñal, un adelanto del invierno. Sin embargo, al llegar a la plaza Dvirtseva, donde nos recibe la imponente fachada entre historicista y *art nouveau* de la que fue la estación

ferroviaria más grande del Imperio austriaco, sorprende la agitación, la animación, a pesar de la hora. Parece como si todo Lvov quisiera viajar en esta noche desapacible y se hubiera dado cita en el vestíbulo de la estación central. Todo es ir y venir de viajeros con equipaje, de filas en las taquillas de billetes, de avisos por los altavoces, de viajeros comprando en unos antiguos quioscos en los que se vende de todo.

Entre la arquitectura de los andenes y el modelo de los vagones, más próximos a los ferrocarriles de los Habsburgo que a los diseños de la alta velocidad, todo evoca los años en los que fue construido el enorme edificio. En la noche, bajo los focos, brillan los tonos negros en los andenes. Grandes vagones oscuros, traviesas de madera negra, raíles, balasto y vigas de hierro parecen devolver la luz blanquecina bajo la enorme cubierta, lo que contribuye a dar a la estación un efecto muy cinematográfico, entre la Guerra Fría y los años de las dos ocupaciones.

El viaje se realiza en un *sleeping-car* del Lwów Express, es decir, en un coche cama del expreso que, como proclama la placa en tipografía roja y negra muy de vanguardia que pende de los vagones, une Lvov y Varsovia, pasando por Przemysl, Jaroslav, Tarnow y luego Cracovia, antes de llegar a su destino final casi doce horas más tarde. Se trata de un superviviente de esos llamados «grandes expresos europeos» que vertebraron culturalmente el continente durante el pasado siglo y que aún perviven. Un tren que cruza una rigurosa frontera que ahora es la puerta de una Europa más replegada que hace un siglo, en la que han quedado fuera ciudades como Lvov,

indiscutiblemente parte del continente, aunque sea en uno de sus extremos más difusos.

Pronto arranca el tren, atravesando los oscuros suburbios de Lvov de casas bajas con más huertas que jardines, vallas de madera y hierro, junto edificaciones que fueron fabriles. El paisaje propio del extrarradio de las ciudades del siglo xx que se irá sucediendo al entrar y salir de todas las ciudades hasta Cracovia. El viaje transcurre por una Galitzia nocturna e invernal, a ratos entre bosques y otras veces por la llanura. Apenas se pueden adivinar los lugares que cruzamos, sólo cuando el tren se detiene en una estación desierta es posible conocer dónde nos encontramos. Interrumpe la marcha la larga parada en la frontera en la que militares ucranianos y polacos se

turnan para revisar la documentación. Todo recuerda la descripción que hacían los participantes en las que Ernesto Giménez Caballero llamaba con sorna las «romerías a Rusia», es decir, los viajes de curiosos y entregados al paraíso soviético en los años veinte y treinta. Ciertamente, la visita de los adustos aduaneros a este Lwów Express en la madrugada resulta un poco tintinesca.

La siguiente parada, aún en plena noche, es la estación central de Cracovia. A la entrada, en el andén solitario y espectral, un cartel –KRAKÓW GŁÓWNY– destaca en la neblina de una madrugada en la que las luces, algo deslumbrantes, contribuyen a hacer todo más irreal. Al bajar del vagón, nos damos cuenta de que en la capital de Galitzia el otoño ha dejado su lugar al invierno.



El dolor de vivir,
novela política de Manuel Bueno

Por Andreu Navarra Ordoño

Con *El dolor de vivir* (Biblioteca Hispania, Madrid, 1924) se propone Manuel Bueno retratar el panorama político y parlamentario anterior al advenimiento de la dictadura de Primo de Rivera y entremezclarlo con una trama amorosa mediante la cual expresa uno de sus temas predilectos: la imposibilidad humana a la hora de lograr la felicidad, el conflicto fatal entre los sentimientos y las esperanzas de los hombres y el sacrificio que la realidad social les impone. Se trata, sin duda, de una novela reaccionaria en cuanto a trasfondo ideológico, y sin embargo este mismo trasfondo presenta rasgos originales, puesto que tanto los diputados de izquierda como los de derecha son abiertamente satirizados en la novela, lo cual no puede significar otra cosa que el descrédito de la función parlamentaria, que es lo que destila la obra. A través del escepticismo, Manuel Bueno cruza la débil frontera que separa la política conservadora del apoyo de una dictadura militar. Todo en él confluía para que terminara apoyando los golpes de Estado de Primo de Rivera y Franco y el ideario falangista: desprecio de la mediocridad pequeñoburguesa, descrédito del Parlamento, continua reclamación del idealismo en la esfera pública, apelación a la variante más autoritaria del regeneracionismo finisecular.

Si algo caracteriza tanto a los personajes republicanos (Adolfo Vega, trasunto ficticio de Alejandro Lerroux) como a los conservadores (el presidente del Consejo de Ministros, el marqués de Nanclares), es que ya no creen en nada. La vida política española es puro azar, cuando no una pura farsa:

«Ni los unos ni los otros están preocupados por el daño que una mudanza de go-

bierno pueda acarrearle al país. El eclipse de una doctrina o el fracaso de un programa le tiene a toda aquella gente sin cuidado. Las fisonomías de todos no reflejan ninguna decepción ideal, sino la ansiedad con que seguimos en la ruleta el girar de la bola, que va a decretar nuestra ganancia o nuestra pérdida. Los principios políticos, los planes de gobierno, el bienestar de la nación, nada de eso apasiona a nadie. [...] Las costumbres parlamentarias, pervertidas por una sensualidad que otorga a los apetitos los derechos que niega a los ideales, no toleran que nadie piense en el interés de la patria» (1924, 170).

Los aires autobiográficos son indudables: el autor perdió su fe en la política parlamentaria siendo diputado a Cortes, y no hay duda de que sus observaciones sobre las actitudes de sus señorías pasaron a los detalles de su novela de 1924, la novela de un tráfuga que se pasa del republicanismo al liberalismo monárquico para triunfar y medrar socialmente. La propia trayectoria de Bueno, que empezó como redactor en periódicos antisistema y luego fue captado por la facción liberal de Canalejas para después pasarse al datismo, nos obliga a pensar que estaba intentando conjurar sus propios demonios a través de la descripción de los dilemas morales del joven Jordán. Los políticos defienden las instituciones por pura inercia, cuando lo que desean es que una autoridad indiscutible termine de una vez por todas con la farsa parlamentaria, comparada deliberadamente con un gran guiñol.

Santiago Pérez Riaño, el líder revolucionario, es caricaturizado a través de una violenta animalización, exactamente

igual a la que practicaba Baroja a la hora de otorgar un aspecto físico concreto a sus extremistas políticos:

«Su rostro, ancho y deforme, se encendía, y sus ojos, pequeños y vivos, se animaban con un brillo agresivo, como los del jabalí en el momento de acometer. Era hombre hercúleo, achaparrado, de cortas y estevadas piernas, que, no obstante su reciedumbre, movíanse con agilidad felina. Su cabeza, grande y un poco asimétrica, empenachada de una cabellera profusa que se encrespaba naturalmente, daba una impresión de fuerza y de tenacidad» (1924, 36).

El discurso que Pérez Riaño pronuncia en las Cortes es toda una declaración de odio contra todas las instituciones de la Restauración. Le interesa a Bueno, siempre fiel a Nietzsche, subrayar continuamente que lo que mueve a la plebe y a los líderes demócratas es el instinto de venganza y la apetencia de lujos y placeres. Es el argumento derechista de siempre. Pero las palabras del presidente del Gobierno que responden a los desafíos del diputado revolucionario no son más alentadoras, sino todo lo contrario: el puro humo de la defensa a ultranza de los privilegios de clase, a través de los tópicos de siempre y la cansina retórica de los profesionales aburridos. Los conservadores no son los seres deformes que encarnan las voluptuosidades del comunismo pero hablan de una forma anacrónica y pedante. Esto embellece la novela y le otorga cierto grado de imparcialidad pero a la vez constituye un rasgo ideológico inquietante porque significa que cualquier solución a los problemas de España pasa por situarlos fuera o por encima del Parlamento. Y eso es justo lo

que habían hecho Alfonso XIII y Miguel Primo de Rivera un año antes de que se publicara *El dolor de vivir*.

¿Es esta novela un texto que busque justificar la dictadura? Si atendemos a lo que afirma Bueno en su «estudio político» titulado *España y la Monarquía* (1925), debemos concluir que sí. Y no fue el único escritor de la generación del 98 que escribió o reeditó novelas que se propusieran satirizar y malhablar de las Cortes españolas. Sin ir más lejos, el mismo año de la instauración de la dictadura, José María Salaverría había publicado *El rey Nicéforo*, fábula política llena de sentido antidemocrático; y Azorín se había despachado a gusto con su *El chirrión de los políticos*. Maeztu fue el que más se comprometió con la causa del dictador, obteniendo a cambio de su apoyo incondicional el puesto de embajador en Argentina. El dictador premió la fidelidad de Bueno con el cargo de director del Bureau des Grands Journaux Ibero-Américains de París, la oficina que coordinaba la propaganda internacional del régimen.

Pero Manuel Bueno no dejó que la política, o el sucedáneo servil que él consideraba como tal, acaparara su tiempo y dio a la stampa numerosas novelas durante la década de los años 20. Es en *La herencia* (*La Novela de Hoy*, 23 de diciembre de 1927) donde mejor se perciben los rasgos neonaturalistas del escritor, aunque no se trate precisamente de su mejor obra. *La herencia* narra la historia de Bernardo Paredes, un funcionario de tercera clase que vive en Madrid con constantes estrecheces, y a quien las constantes peleas conyugales tienen amargada la vida. En realidad, Bernardo es un don nadie, un auténtico antihéroe: es feo, fofo, mio-

pe, tonto y pobre de espíritu, y su mujer se venga de su gris vida conyugal apretándole las tuercas. Sin embargo, un día llega una carta certificada: Bernardo ha recibido una importante herencia de su tío Servando y debe viajar a Venezuela para recibirla. Una vez allí se lo encuentra todo embrollado: resulta que el tío Servando mantenía a siete familias, y las siete mujeres con sus respectivos churumbeles puján por su legítima parte del pastel. Paredes pasa años en Caracas litigando y al final termina en las garras de una mulata con quien procrea también. Mientras, en Madrid, su esposa Patrocínio debe cambiar sus sueños de lujo y riqueza por un presente de miseria y una posterior colocación profesional absurda. Las víctimas finales de todo ello vienen a ser los pobres chiquillos del matrimonio, que crecen sin padre, como el propio autor.

El objeto real de la novela es colocar a un débil, Bernardo, un triste funcionario administrativo, ante las dificultades de la vida y ver cómo sucumbe a su falta absoluta de carácter: cómo le superan los obstáculos de los demás, cómo le zarandean los letrados y los falsos amigos, cómo se pliega ante los designios de la mulata, y cómo es incapaz de afrontar sus propias responsabilidades. Hacia el final el autor revela con toda naturalidad el tema de su relato:

«Si descendiéramos al fondo de nuestra sensibilidad y nos decidiésemos a declarar lo que hay en ella, sin hipocresías, el hombre se vería obligado a reconocer que es tan adaptable como es el pájaro a todas las arboledas. Lo que necesita es el follaje para esconder su nido y abrigarlo. La hembra es tan astuta que conoce esa flaqueza nuestra y la aprovecha para tejer poco a poco, con

los hilos de su amor, la trama invisible de nuestro cautiverio» (1927, 61).

Nótese qué tipo de opinión le merecían las mujeres a nuestro autor. A los críticos y críticas de género les diría que dejen en paz al pobre Baroja y se lancen sobre platos mucho más sustanciosos porque lo que destila Manuel Bueno en sus novelas es pura aversión, terror social y resentimiento. Las mujeres carecen de iniciativa psicológica, no son más que amasijos de material orgánico:

«Un respingo femenino no delata una desavenencia latente entre hombre y mujer, sino una crisis humoral, reflejo de un deficiente estado de salud. Patro, no obstante sus majestuosas hechuras, no andaba bien de sus funciones orgánicas, pues entre el artritisismo, que se resistía a corregir por horror supersticioso de las medicinas, y los trastornos sexuales que promueve la edad, la traían medio loca» (1927, 17).

En una antología de la misoginia, Manuel Bueno se llevaría todos los honores. Idénticas construcciones ideológicas encontramos en *El dolor de vivir*:

«Cuando una mujer y un hombre se aman, si el hombre tiene talento encuentra mil artificios, aun lisonjeando la vanidad un poco infantil de la mujer, para moldear su carácter sobre normas razonables. No hará de ella una criatura muy inteligente, pero es posible que la transforme de necia en discreta. Hay una pedagogía conyugal para llegar, con tenacidad, a ese resultado, pero partiendo, naturalmente, de una base firme de cariño recíproco» (1924, 126).

Si realmente Bueno quiso llevar a la práctica su particular concepción de la «pe-

dagogía conyugal» no debe extrañarnos que tuviera poca suerte con las mujeres, a quienes concibe como a seres pasivos, cautivos del instinto y la necesidad, sin iniciativa de ningún tipo. Manuel Bueno se casó en 1904 con Carmen Hernández Delás, con quien no tuvo hijos. Su esposa murió en 1909. Pudo, por lo tanto, experimentar el autor sentimientos muy parecidos a los que siente Marcelino Jordán tras la muerte de Asunción. Unos años más tarde volvió a casarse, pero esta vez fueron las desavenencias el factor que provocó el fracaso matrimonial.

Permítaseme, y prometo que ya es la última vez, aportar una última perla relativa a la concepción que tenía Bueno sobre la mujer y el matrimonio:

«A ser más inteligente y menos arisca, tal vez lo hubiese conquistado definitivamente, como se conquista de ordinario a un hombre: por la sumisión comprensiva, tolerante y piadosa, que, si lleva en ocasiones a la mujer a despojarse de sus fueros y al olvido de su amor propio, le confiere, en compensación, una cierta dignidad maternal, de seguro y constante ascendiente sobre el carácter masculino» (1924, 202).

Pero, de las expresiones utilizadas por el autor, sin duda es «sumisión» la que mejor expresa su concepto general del deber de la compañera sentimental.

Lo que traza el autor en *La herencia* es un caso moral y, por lo tanto, le importa menos la técnica narrativa que la glosa de una tesis que se sirve totalmente explícita al lector, como si la novela fuera un tratado de psicología. El estilo de Bueno peca de excesivo *telling*, no encontramos ni rastro de objetividad narrativa o autonomía del personaje. Por estas razones nos

situáramos más cerca de Balzac o Paul Bourget que de Pío Baroja o Azorín. El lenguaje tiende de una forma especial a las afecciones orgánicas: «La probabilidad de que sobre ser escasa la hacienda estuviera embrollada le entorpeció la digestión. Sentía opresión en el epigastrio y mareos» (Bueno, 1927, 39). Pero de ese atrevimiento a la hora de intervenir dentro mismo de la narración y sacar a la luz las tripas de las motivaciones psicológicas es de donde procede, a la vez, la gracia, la especificidad que nos permite llegar al final del relato, pues Bueno desafía las retóricas tradicionales con esa descarada y nihilista búsqueda de la verdad humana. Por ejemplo, cuando fustiga la falsa caridad hipócrita de las mujeres ricas. Es un rasgo inactual, casi anacrónico, pero concede cierto empaque al autor, con el que consigue colar hacia la aprobación a sus narraciones con facilidad.

La visión de la mujer en *El dolor de vivir* no es tan orgánica ni cínica, a pesar de que adolece de los esquemas clásicos de la taxonomía al uso. Bueno guarda palabras positivas para Beatriz, la espiritual hermana de la prometida del protagonista:

«Hay una casta de mujeres de sensibilidad jugosa y delicada que oscilan con el pensamiento entre el amor y el misticismo. El hombre y Dios rivalizan por la conquista de su conciencia, y si el amor es para ellas una decepción, como sucede a menudo, desvían el torrente de su ternura por el cauce de la religión hacia la divinidad. El temperamento traza el destino de estas mujeres: son madres o monjas» (1924, 104).

Más claro no puede expresarse. La mujer sólo puede abrazar tres destinos: esposa devota, santa o prostituta: «Si no pueden

ser esposas, se resignan a enrolarse en esa legión innumerable de mujeres que, sin romper abiertamente con la sociedad, simulan acatar sus preocupaciones externas para poder burlar con toda impunidad sus leyes morales y sus normas de decencia» (1924, 105). Únicamente la mujer inteligente puede acompañar al hombre de talento (y es así como nos presenta nuestro autor al diputado Marcelino Jordán):

«Ni aun la bondad, como parte integrante de la belleza, le hubiera bastado. Marcelino era más exigente: necesitaba la inteligencia, sin la cual no hay diálogo posible entre dos personas unidas para siempre. Él no pedía la vasta cultura ni el talento creador a la mujer, sino una cierta comprensión de las ideas y de las cosas que humaniza el juicio que vamos formando de lo que vemos y de lo que oímos» (1924, 118).

¡No iban a ponerse a estudiar las mujeres! Llegados a este punto, ya habrá comprendido el lector que *El dolor de vivir* no es precisamente un manual de progresismo y, sin embargo, la novela es capaz de atrapar al lector desde la primera página. ¿De dónde proviene esta seguridad en el pulso narrativo que es el rasgo más sobresaliente de la prosa de Bueno? No cabe duda de que los ingredientes que maneja están totalmente pasados de moda a la altura de 1924: sociología decimonónica, una psicología que no es más que esa filosofía del sentido común tan propia de la burguesía y la clase media de la época, la misma de cuyas orejas tiraba con suavidad Benavente. ¿Qué discurso sólido puede construirse con ello? Manuel Bueno apuesta por la novela inactual, aferrada al pasado, y se vale de su talento para construir aforismos

y acertar en la liquidación de sus párrafos. A propósito de esta singularidad estilística, Álvarez Blanco ha aportado una interesante justificación biográfica:

«La situación de penuria económica en la que se encontró doña Tomasa [la madre de Manuel Bueno, tras separarse de su marido] le obligó a enviar a Manuel a un convento bilbaíno donde permaneció, en calidad de hermano lego, entre 1881 y 1886. En el convento aprendió Manuel el latín – lengua que salpica sus artículos– y además un estilo discursivo aforístico que está siempre presente en su obra» (2003, 8-9).

Así pues, las quejas del joven Marcelino Jordá, el protagonista de la obra, propias del hombre que quiere creer pero no puede, como Unamuno, tienen también un indudable carácter autobiográfico.

A propósito de la relación entre Manuel Bueno y la fe cristiana hallamos revelaciones interesantes en una entrevista publicada diez años antes que la novela que nos ocupa. La entrevista, un auténtico tesoro de información, ya que Manuel Bueno no era un autor precisamente inclinado a las confidencias personales, fue realizada por el Caballero Audaz y vio la luz en *La Esfera* el 10 de octubre de 1914. Bueno explicó en ella:

«También pienso dar este invierno, otro [libro] titulado Del Misterio, que es una recopilación de todo lo dicho sobre la eternidad por las religiones, la ciencia, la filosofía, la literatura, etcétera. En este libro recogeré todas las hipótesis que sobre el misterio del Más Allá están en circulación».

Por lo tanto, podemos asegurar que multitud de los pensamientos que cruzan *El dolor de vivir* ya rondaban por la mente

del escritor desde mucho antes, desde la etapa en que pensaba elaborar su ambiciosa recopilación sobre los saberes de ultratumba. La reflexión sobre el fluir inexorable del tiempo, los problemas de fe y de conciencia son una presencia constante en la novela de 1924, sobre todo en los capítulos finales, que es donde afloran con más nitidez las zozobras de Marcelino Jordán.

Encontramos formulado ya el mismo 1914, refiriéndose también al proyecto llamado *Del Misterio*, el sentido agnosticismo que le caracteriza:

«De mi cosecha no pondré nada; porque yo ni niego ni afirmo. He de advertirle a usted que tal vez por haberlo heredado de mi pobre madre, tengo una gran predisposición para creer. Yo siento mucho la emoción religiosa; me produce una voluptuosidad agradabilísima».

Por lo tanto, no estamos ante un escritor radical que abogue por una cosmovisión materialista que apuntale a una necesaria política descreída, sino ante un descreído involuntario que desearía poder volver a discurrir según la fe abandonando el duro universo de la Razón.

Como decimos, esta entrevista de 1914 es una mina de datos. Por ejemplo, no está de más enterarnos de los retratos que colgaban del despacho del escritor: los de Victor Hugo, Shakespeare, Tolstói e Ibsen, exactamente el canon internacional consagrado por el Romanticismo nacionalista. Sólo falta Goethe, a quien Bueno quiso dedicar una novela hacia el final de su vida. También nos informa el autor de un proyecto que pudo muy bien convertirse en las novelas políticas de los años veinte y treinta, especialmente *El*

dolor de vivir y *El sabor del pecado*. Proyectaba Bueno en 1914 una obra en seis volúmenes, titulada *Las cenizas del Romancero*, que examinaría el devenir de la vida política española desde 1868 hasta la actualidad. ¿No es acaso *El dolor de vivir* un resumen novelado de los mecanismos políticos de la segunda Restauración?

El único recurso contemporáneo es el manejo de la terminología freudiana con que completa sus juicios psicológicos. El novelista no vacila ni un solo momento, no se abandona a inoportunas digresiones, no se hace plomizo, no es patriotero ni moji-gato ni costumbrista, y tampoco airea descaradamente sus preferencias ideológicas, aunque queden a la vista a través de los diálogos, los pensamientos y las caracterizaciones exteriores de sus personajes. El suyo es un alto estilo, anacrónico pero seguro de sí mismo, sin las flaccideces de los escritores moralizantes y adocenados. Más cerca de Galdós que de Ricardo León. Su novela surge a partir del momento en que el autor ha arrasado con todas las convenciones sociales, ha descorrido el velo de las frustraciones y se ha dejado llevar por el más sentido escepticismo. Podría considerársele el sucesor del mejor Valera pero preñado de pesimismo, aunque con quienes más paralelismos presenta sean Blasco Ibáñez, Felipe Trigo y Eduardo López Bago, los escritores del naturalismo radical. Por decirlo de otro modo, Bueno es un neonaturalista de derechas, un antimoderno tal y como los definían Baudelaire y Compagnon.

A propósito de su estilo y sus preferencias de género, Álvarez Blanco ha escrito:

«La poética de Bueno podría definirse como lateral, y con este término no quie-

ro significar marginal. Su dedicación al género menor se vincula a su ideario regeneracionista, ya que consideró más eficaz acceder al conocimiento y solución de los problemas de España, no mediante la representación en forma de libro de mapas simbólicos de registros completos, sino mediante el uso de un punto de vista angular y la forma del fragmento. De esta manera, Bueno crea miniaturas que, siendo, económicamente hablando, más accesibles que el libro, pudiesen actuar más efectivamente en la regeneración de España» (2003, 14).

Sin embargo, *El dolor de vivir* es una novela con ambiciones de totalidad, un friso, una narración con ribetes de obra coral y panorámica. No encaja en este esquema. Por otra parte, su mensaje nihilista no sirve como plataforma o palanca adecuadas para la movilización hacia una conciencia regeneracionista. ¿No ocurrirá que Bueno reservó el mensaje práctico para los géneros menores y, en cambio, dedicó sus novelas a la meditación existencial y a la verdadera meditación política? Como sea, el juicio de Álvarez Blanco pasa por alto el hecho de que Manuel Bueno publicara ocho novelas largas.

Muchos pasajes de Bueno contienen la fraseología característica del pensamiento regeneracionista, detectables en cabezas del movimiento como Costa, Silvela, Mallada, Maeztu o Baroja; su idea de España es la de la nación sin pulso que se deja desmembrar en 1898, presa de una clase política inepta y vana:

«La puntuosidad del carácter español, que en lo individual no tolera nada y en lo colectivo lo soporta todo sin una rebeldía, le desconcertaba. ¿Cómo puede haber venido tan a menos un pueblo que tiene un pasado

honroso? ¿Cómo soporta pasivamente todo este infecundo fariseísmo, que es el árbitro de la vida nacional? Además, la duplicidad de nuestros estadistas le estomagaba» (1924, 191).

Pero Jordán acaba por abandonar y marcharse, sin proponer una solución, sin ni siquiera haberlo intentado como otros protagonistas de la época, arribistas también pero con claros objetivos de mejora (piénsese en César Moncada de *César o nada*, de Baroja, publicada en 1910). Jordán es descaradamente egoísta y frío. Se parece más a Quintín García, de *La feria de los discretos* (1905). Lo único que le importa es desasirse de todo para lograr cierto nivel de tranquilidad y prosperidad material. Carece del carácter del héroe. No pasa de ser un evasivo, un tráfuga de la vida, la juventud y los ideales que ni siquiera logra alcanzar su propia felicidad personal. La descripción de esta injustificable evolución de hombre joven e ilusionado a hipócrita maduro constituye el núcleo temático de la novela, la clave de su interpretación:

«La añoranza del pasado le embargó un momento el ánimo, y recordó sus años de luchas y de estrecheces materiales, de idealismos y de entusiasmos; la época juvenil de intrepidez y de romanticismo en que se atrevía a todo y lo osaba todo sin temer a nadie ni a nada. ¿Por qué cambia el ser humano? Sin duda, porque, al morir parcialmente todos los días, su personalidad actual renace sobre las cenizas de su personalidad de ayer. Pero persiste el recuerdo, que agrupa y refunde todas las imágenes del pasado para torturarnos a lo largo de la vida con la evocación de lo que quisiéramos haber olvidado definitivamente» (1924, 296).

El «dolor de vivir» es el dolor de haber abandonado todo lo que podía justificar nuestra vida (el amor, el interés político, los ideales, el abandono sexual, incluso la religión sentida) con el objetivo de alcanzar una posición social. Es ella la que causa la impotencia del hombre, su desesperación íntima. La huida última del protagonista es la mejor certificación de su hastío radical.

Son exactas las palabras de Álvarez Blanco cuando trata de filiar el tipo de novela de tesis que pretendió construir el autor:

«Bueno creó un género híbrido en el que en ocasiones no existe la separación entre la ficción y la no ficción, tal es el caso de novelas que defienden idearios políticos, o que expresan críticas directas hacia una clase social, o hacia personas concretas de la sociedad. Se documenta que repudió a la clase media, por carecer de pulso e iniciativa, y a la clase dirigente, representada por los partidos de turno, por no ver ni en la clase ni en el sistema una vía de regeneración» (2003, 14).

La entrevista concedida al Caballero Audaz es especialmente rica también en declaraciones políticas muy oportunas a la hora de valorar la sátira de 1924. Preguntado acerca de su relación con Eduardo Dato, el líder conservador, Bueno responde:

«Estoy con la mayoría, es decir, con el Gobierno. Mi elemental deber de lealtad me impone la decapitación de mis ideas. En el Parlamento español las mayorías no opinan libremente más que en los pasillos de la Cámara. Dentro del salón de sesiones no ejercen más derecho que el de la emisión de un monosílabo y no siempre discretamente».

Es curioso que Bueno utilice su particular concepto de «lealtad» cuando está hablando precisamente de la «decapitación» de sus ideas. Es un detalle relevante porque nos da pistas ya de qué clase de actitud política desea para España. El hombre responsable debe estar con el Gobierno, es decir, junto al poder del Estado, en todo momento, sacrificando hasta su propio parecer. Teniendo en cuenta las simpatías por Primo de Rivera, Mussolini y Hitler, aireadas en los años 30 sin ningún tipo de pudor, no parecen palabras vanas. Desde 1914 pensaba Bueno que el sistema de partidos turnantes había de ser sustituido, y que la función propia de las oposiciones era totalmente fútil.

Estas consideraciones sobre el sentido del deber cívico afectan directamente a los asuntos tratados en *El dolor de vivir*. Marcelino Jordán es un tráfuga que traiciona sus ideales republicanos para conseguir un cargo bajo la batuta del líder del partido liberal, tal y como había hecho Bueno hacia 1910 cuando Canalejas alcanzó el poder. Nanclares, el líder conservador de la novela, es un trasunto de Eduardo Dato. Como él, muere abatido por las balas de unos anarquistas. También Canalejas había sido asesinado en circunstancias parecidas, en 1912.

Por lo tanto, el transfuguismo parlamentario de Bueno fue doble, pero esto no significa que fuera incoherente, y aquí es donde cobran sentido sus palabras de 1914: Manuel Bueno siempre se alineó con el gobierno más fuerte (léase más autoritario), más capaz, a su modo de ver, de imponer las reformas necesarias por medio de la autoridad gubernamental.

Encontramos en *El dolor de vivir* la dependencia orgánica que explica los

comportamientos de los personajes, un clásico recurso naturalista:

«En esa época del año Madrid tiene, en las horas crepusculares, un encanto singular. La plenitud voluptuosa de la primavera deja suspensas en el aire promesas de renovación, que enardecen nuestro contento de vivir. A poco libre de preocupaciones que se esté, la felicidad parece algo posible y a nuestro alcance. ¿Depende esa ilusión de la influencia del ambiente sobre nuestro sistema nervioso? Es probable que ese bienestar, cuyo origen no nos explicamos, sea la obra de los elementos naturales, que, en ciertos períodos del año, deciden de nuestro equilibrio visceral» (1924, 79).

Y unas páginas más adelante: «Era Luis un muchacho alto, erguido y fibroso, que debía estar vagamente aquejado de algún alifafé neuropático porque no hacía más que atusarse el naciente bigote y morderse las uñas de las manos» (1924, 102). El de Manuel Bueno puede ser calificado de materialismo indeseado o, de algún modo, involuntario. En la esfera de lo civil el autor no para de reclamar idealismo; en la de lo filosófico, una mayor influencia del cristianismo humanista. Y, sin embargo, Bueno constata amargamente que nuestras más elaboradas ideaciones, nuestra espiritualidad, es el resultado del capricho de las vísceras. Especialmente

sensible a este tipo de trastornos nerviosos es don Antolín, el padre del protagonista, magnate montañés de poca monta, usurero bonachón que protagoniza algunos de los episodios más simpáticos de la novela: «Don Antolín experimentó una emoción que se hizo ostensible en la llamarada que inflamó su rostro. Cualquier dispendio imprevisible que tuviera que hacer le produciría aquellos trastornos vasculares que le cortaban el resuello» (1924, 236). Y ante la perspectiva inexorable de tenerle que entregar a su hijo seis mil pesetas: «El anciano enmudeció durante unos minutos. Sentía una gran angustia en la región hipogástrica, que se oponía a que entrara el aire en sus pulmones, y un sudor frío le inundaba el rostro. Fue una impresión de agonía, de la que no se repuso tan presto» (1924, 137).

No deja de asomar tímidamente en otro pasaje el que es el rasgo más definitorio de la caracterización naturalista, la herencia: «Acaso si yo hubiese estado cerca de ella no estaría ahora al borde del sepulcro», decía Jordán. Luego, la necesidad de tranquilizar su conciencia le sugería reflexiones contrarias: «Conmigo y sin mí –pensaba– hubiera contraído esa enfermedad, a la que estaba expuesta por antecedentes familiares, puesto que su madre murió tísica» (1924, 271).

BIBLIOGRAFÍA

· Álvarez Blanco, M. del Palmar. «Aproximación a la figura y obra de Manuel Bueno Bengoechea (1874-1936)», en *Crítica Hispánica*, Vol. xxv, Núms.1 y 2, 2003, págs. 7-18.

· Bueno, Manuel. *El dolor de vivir*, Madrid, Biblioteca Hispánica, 1924.

–. *La herencia*, Madrid, La Novela de Hoy, 1927.

· García Martín, José Luis. «Prólogo» a *En el umbral de la vida*, Gijón, Libros del Peixe, 2001.



LA TEMPESTAD

Por Antonio José Ponte

Una historia donde José Lezama Lima pregunta al poeta español Juan Ramón Jiménez cómo puede administrarse mágicamente la isla. Lezama Lima habla de Cuba, tiene 25 años, todavía no se ha graduado de abogado, solamente ha publicado un librito y tiene todavía por fundar la más importante de sus revistas literarias. Juan Ramón Jiménez ha llegado como exiliado, huye de la guerra civil española, va a dar una serie de conferencias en La Habana invitado por Fernando Ortiz, antologará la poesía cubana del momento y tendrá uno o varios diálogos con el joven Lezama Lima que terminarán en un texto publicado: *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*.

Una historia donde, con unas pocas semanas de diferencia, el francoargentino Paul Groussac y el nicaragüense Rubén Darío inauguran, cada uno por su lado, la lectura de *The Tempest* de William Shakespeare en clave latinoamericana. Paul Groussac, con un discurso pronunciado en Buenos Aires en mayo de 1898; Darío, con su artículo «El triunfo de Calibán» en el diario bonaerense *El Tiempo*. Para ambos, el Calibán que triunfa es el imperialismo estadounidense y América Latina es Ariel. Ninguno de los dos parece tener en cuenta al amo, a Próspero.

Una historia de la advertencia notarial que Juan Ramón Jiménez exige poner a la entrada de su diálogo con José Lezama Lima, advertencia que dice: «En las opiniones que José Lezama Lima me obliga a escribir con su pletórica pluma, hay ideas y palabras que reconozco mías y otras que no. Pero lo que no reconozco mío tiene una calidad que me obliga también a no abandonarlo como ajeno». En este punto comienza el reconocimien-

to de un rasgo inequívoco de la escritura de Lezama Lima: su indeterminación referencial, en la que se hacen riesgosas las atribuciones de autoría y las citas pueden ser apócrifas o no muy exactas.

Una historia donde Zenobia Camprubí, esposa de Juan Ramón Jiménez que le hace también de secretaria, trabaja junto a él toda la mañana del 27 de julio de 1937 y anota luego en su diario: «Este trabajo no es muy satisfactorio, ya que todo lo que Juan Ramón hace es ponerlo en español. Hay tanto atribuido a Juan Ramón que él nunca dijo ni pensó decir y tanto que realmente dijo y está incorporado a los comentarios de Lezama Lima, que hubiera tomado más tiempo desenredar la madeja que escribirlo de nuevo». «Sin embargo –reconoce Zenobia Camprubí–, había suficiente valor en el diálogo como para salvarlo y todo lo que hizo Juan Ramón fue corregirlo lo suficiente para que no se anegaran totalmente las ideas en un mar de confusión, debido a la oscuridad de la expresión».

Una historia donde, lo mismo que José Lezama Lima y que Juan Ramón Jiménez, Paul Groussac y Rubén Darío hablan de Cuba. Groussac y Darío a propósito de la entrada del Ejército estadounidense en la guerra cubana de independencia.

Una historia donde Zenobia Camprubí es la primera en toda la carrera de escritor de José Lezama Lima en echarle en cara su oscuridad, su confusa sintaxis y su lengua que en tantas ocasiones no parece coincidir con lo que se estaría dispuesto a aceptar como lengua española. Aunque también será la primera de muchas ocasiones en que, a pesar de todas esas objeciones, Lezama Lima termina por imponerse.

Una historia donde José Lezama Lima pretende averiguar con Juan Ramón Jiménez cómo puede administrarse mágicamente una isla que es Cuba. Un coloquio entre un Próspero y un aprendiz de Próspero. ¿No ha percibido Juan Ramón, en el poco tiempo que lleva en esa tierra, la posibilidad del insularismo? ¿No ha encontrado señales suficientes para hablar de ese mito, de la insularidad?

Una historia donde Juan Ramón Jiménez se resiste a la mitología de la isla. Y razona que si Cuba es una isla, Inglaterra también es una isla, Australia es una isla y el planeta todo es una isla. Y, en ese caso, ¿dónde estaría lo continental frente a lo que tanto insularismo reacciona?

Una historia, la del 17 de octubre de 1937, cuando Zenobia Camprubí anota en su diario: «Terminé el diálogo de Lezama Lima. ¡Qué alivio!».

Una historia donde el uruguayo José Enrique Rodó comprende que su tiempo es también el tiempo de *La tempestad*. Rodó, igual que Paul Groussac y que Rubén Darío, entiende a América Latina como Ariel, y escribe un ensayo que titula con ese nombre, *Ariel*, aunque aparecen en él pocas alusiones a la pieza de Shakespeare.

Una historia en la que Roberto Fernández Retamar admite que José Enrique Rodó se equivoca de personaje shakespeariano, pero no en el diagnóstico de la situación. Rodó yerra al elegir dentro del guardarropa teatral, aunque acierta plenamente frente a una problemática que, siete décadas más tarde, empuja también a Fernández Retamar hacia la Isla de la Tempestad.

Una historia en la que José Lezama Lima le menciona a Juan Ramón Jiménez

la posibilidad de un imperialismo cubano que ha sido sugerida por el estadounidense Waldo Frank. «Pudiera imaginarse una inmotivada vanidad insular escondida en mi pregunta», comenta después de preguntarle por el mito de la isla. Y agrega para todos: «Recuérdese que un crítico norteamericano, Waldo Frank, nos aconsejaba el ejercicio, en un presunto imperialismo antillano, de una hegemonía del Caribe».

Una historia donde *La tempestad* gira obsesivamente en torno a las relaciones entre Estados Unidos y Cuba. Y, por extensión, entre Estados Unidos y América Latina.

Una historia en la cual el mito de la isla tendría que existir, tal como existe el mito de la región más transparente del aire (Lezama Lima cita ante Jiménez la *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes) y toda la mitología urdida por los argentinos en torno a la Cruz del Sur, pues, a juicio de José Lezama Lima, sólo hay tres países de todo el continente que podrían organizar una expresión, y esos países son México, Argentina y, por último, Cuba.

Una historia en la que Juan Ramón Jiménez le advierte a José Lezama Lima: «Creo que lo que usted me ofrece es un mito». Y se trata exactamente de eso, de un mito. Porque desde Platón un buen diálogo va siempre en pos de un mito. Así que no es Inglaterra, ni Japón, ni Australia, ni siquiera Cuba esa isla de la que le habla el joven poeta cubano, sino la Atlántida.

Una historia que no es tanto la historia de la Atlántida como la historia de la isla artificial Utopía.

Una historia donde José Lezama Lima tiene que haber conocido el libro de Antonio S. Pedreira *Insularismo: ensayos*

de interpretación puertorriqueña, publicado dos o tres años antes de sus diálogos con Juan Ramón Jiménez, en cuyas páginas Pedreira habla de un alma puertorriqueña disgregada, dispersa, en potencia, luminosamente fragmentada. Y habla Pedreira de un rompecabezas doloroso que no ha gozado nunca de su integridad.

Una historia que alarma a Juan Ramón Jiménez, quien pide ejemplos a la vehemencia de su interlocutor, ejemplos de ese mito insular en las obras de algunos de los pocos escritores cubanos que él conoce, como Julián del Casal o José Martí.

Una historia en la que José Lezama Lima evita las concreciones y procura no rebajarse a la cobardía de los ejemplos, tal como aconseja Fernando Pessoa. Porque, cuando él alude a un mito, es de un mito balbuciente del que habla. De un mito generacional, que empezará con él y con los poetas de su grupo, nunca antes. Nunca con escritores de un siglo anterior, Casal o Martí. En el fondo, es de la falta de mito de lo que habla él. De ese rompecabezas doloroso que nunca antes ha gozado de su integridad. Así que, cuando pregunta a Juan Ramón Jiménez, pregunta desde la falta de mito, desde un estadio anterior a la fundación del mito de la isla, desde un estadio prologal.

Una historia en que Juan Ramón Jiménez le contesta a José Lezama Lima: «Su pregunta es más bien de fauna marina».

Una historia en la que, al tropezarse por primera vez con Calibán, Trinculo suelta: «What have we here? A man or a fish? Dead or alive?». Y se responde: «A fish. He smells like a fish».

Una historia en que otra exiliada española, María Zambrano, pasa por La

Habana de camino a Chile y en su primera tarde habanera conoce a José Lezama Lima.

Una historia donde María Zambrano explica su relación con José Lezama Lima y su grupo de poetas mediante su particular versión del mito de la isla: considerando a Cuba como su patria prenatal, patria suya anterior a la patria de nacimiento.

Una historia que haría de María Zambrano mejor Próspero que el propio Juan Ramón Jiménez por hallarse más dispuesta a mitologizar, por mayor disposición suya a la magia. Aunque, a ojos de José Lezama Lima, le habría faltado todavía altura magisterial. Hasta el punto de que ella recordará décadas después cómo él se le acercaba al final de sus conferencias habaneras para recomendarle: «María, has estado muy bien; ahora tienes que cuidar los problemas de la prosa». Él que, según Zenobia Camprubí, no escribe precisamente en español.

Una historia de la divinidad más vieja del Caribe compuesta por Fernando Ortiz: *El huracán, su mitología y sus símbolos*.

Una historia en la que José Lezama Lima negocia con Juan Ramón Jiménez la administración de símbolos y mitos nacionales. Con Juan Ramón Jiménez, que huye del encarnizamiento de esas administraciones.

Una historia de exilio, al fin y al cabo.

Una historia que cabe en la carta que, dos años después de sus encuentros con Juan Ramón Jiménez, José Lezama Lima escribe a uno de sus mayores camaradas de revistas y de antologías, Cintio Vitier. «Ya va siendo hora –escribe como el jefe de una conspiración muy impaciente– de

que todos nos empeñemos en una Economía Astronómica, en una Meteorología habanera para uso de descarriados y poetas, en una Teleología Insular, en algo de veras grande y nutridor». Economía Astronómica la llama, como si tuviera que vérselas con la Cruz del Sur. Meteorología habanera, como si se ocupara de la región más transparente del aire. Y, al final, la denominación más propia y de más largo recorrido: Teleología Insular.

Una historia del diálogo de sordos establecido entre Juan Ramón Jiménez y José Lezama Lima: cuando uno habla del mito de la isla, el otro le responde con el mito de la negritud y del mestizaje.

Una historia de cómo la conspiración de los origenistas descarta esas interrogantes sobre mestizaje y negritud, aunque sea un maestro de la talla de Juan Ramón Jiménez quien las haga.

Una historia de la repulsión de un crítico como Cintio Vitier ante la negritud de Nicolás Guillén y la antillanización de la que da muestras Virgilio Piñera en su poema *La isla en peso*. Hasta hacerle imposible a Vitier incluir esos ejemplos de Piñera o de Guillén en el discurso de la cubanidad de su serie de conferencias –y luego libro– *Lo cubano en la poesía*.

Una historia del miedo a que esa esencia nacional que Cintio Vitier rastrea en las obras de poetas cubanos de dos siglos pueda disolverse.

Una historia del temor a que el cubano no sea el único imperialismo antillano posible, a que no sea Cuba quien ejerza la hegemonía sobre todo el Caribe.

Una historia de la influencia de Aimée Césaire sobre Virgilio Piñera como si se tratara de un contagio bárbaro. De las novelas haitianas de Alejandro Carpentier

que en verdad tratan de la revolución cubana, pendiente o realizada.

Una historia de este tan repetido verso inicial de Virgilio Piñera como definición de la insularidad: «La maldita circunstancia del agua por todas partes».

Una historia de la isla como cordón sanitario.

Una historia del Caribe donde la bonanza de una isla está hecha de la debacle de la isla más próxima.

Una historia en la que los vientos que van de isla en isla polinizan la destrucción.

Una historia de cómo la gran bonanza azucarera que configura a Cuba nace de la debacle azucarera de La Española.

Una historia compuesta por ocho objetos arqueológicos indocubanos recopilados por Fernando Ortiz. De esos ocho, dos son falsificaciones. El resto repite esta figuración: una cabeza y dos brazos alabeados que salen de ella. Rara imagen en un arte tan escaso de dinamismos, tal como reconoce Fernando Ortiz, y reconoce lo extraño de que no aparezcan ejemplos similares en las islas vecinas. Ortiz llega a considerarla como la más típica de las imágenes simbólicas cubanas. Y sintetiza esas seis imágenes hasta obtener un círculo y dos líneas en forma de sigma, que es símbolo de lo que rota. Fernando Ortiz compara mitologías del Viejo y del Nuevo Mundo, y queda convencido de hallarse ante la imagen del dios Huracán, Jurakán o Jurrakán.

Una historia de Huracán, el dios de la tempestad.

Una historia que aparece en *Oppiano Licario*, la novela inconclusa de José Lezama Lima, escrita en sus años de censura y publicada póstumamente, acerca

de la búsqueda de un sentido y de la concentración de ese sentido en un libro para que luego venga el huracán y lo disperse y nunca más pueda gozarse de su integridad y no se sepa más de qué hablaba aquel libro.

Una historia de libros perdidos.

Una historia del extremo cuidado que ha de poner el mago al trazar ciertos símbolos y al tratar con la tempestad. Porque esas seis imágenes arqueológicas en las que unos brazos rotan alrededor de un centro dibujan una media esvástica. Y Fernando Ortiz escribe su tratado sobre el dios Huracán durante la Segunda Guerra Mundial, antes de la derrota de la esvástica nazi. Ortiz deduce del sentido levógiro del símbolo nazi lo siniestro de la política del Tercer Reich. Y recuerda asimismo el triste caso de la última emperatriz de Rusia, que cubrió los muros de su calabozo con esvásticas como amuletos, pero trazándolas en sentido contrario a la buena fortuna. «Fue que hubo fuerzas de una magia superior, o quizás fue porque la emperatriz pintó las esvásticas en forma sinistroversa», reconoce.

Una historia de las revoluciones políticas. De las revoluciones políticas como fuerzas de una magia superior, más arrasadora que la mayor de las tempestades.

Una historia de libros mágicos: el llamado *Silogística poética*, encontrable en el episodio del examen escolar de la novela *Paradiso* de José Lezama Lima. El jurado examinador pregunta a Oppiano Licario por el nombre del perro de Robespierre, por las respectivas estaturas físicas de Napoleón y Luis XVI y por las circunstancias de muerte de Enriqueta de Inglaterra. Es tan excéntrico el jurado universitario que examina a Licario que

invita a una muchacha que pasa por allí a que agregue una pregunta. Y la anónima muchacha hace una pregunta tonta que alguna vez nos habremos hecho tontamente: dónde puede comprarse el mejor chocolate del mundo. Oppiano Licario, que ha acertado en todas las preguntas históricas anteriores, no lo duda: París, calle Rivoli, número 17, primer piso. Para rematar, una priora dominica lo interroga acerca de la extensión de los labios del demonio. Licario también vence esta prueba y declara el título del método que le permite responder a cualquier majadería de tribunal docente. *Silogística poética*, se llama.

Una historia de libros mágicos que se pierden en medio de una tempestad. El que Oppiano Licario deja como herencia a su ahijado de sabiduría José Eugenio Cemí: la única copia existente de la *Súmula nunca infusa de excepciones morfológicas*. El cofre que contiene ese libro llega a Cemí el mismo día en que entra un ciclón en La Habana. Sea cual sea el sentido de sus aspas, aquel ciclón es saludado por los habaneros como si se tratara de un verdadero carnaval. En las pocetas del Malecón los muchachos se bañan desnudos, la ciudad parece olvidada de toda precaución de clavar ventanas. Cemí protege el libro de las primeras ventoleras del ciclón. Unas vecinas le dejan a su cuidado un perro, él se ve obligado a dejar a solas al perro y al libro, y a su regreso encuentra la *Súmula nunca infusa de excepciones morfológicas* destrozada e irre recuperable, sin que nunca llegue a conocer el contenido de sus páginas.

Una historia donde otro libro mágico, también imaginado por un origenista, se pierde en el malecón habanero. El pro-

tagonista de la *Historia de un inmortal* de Eliseo Diego recibe de un amigo el manuscrito de un largo poema. El amigo se marcha a la manigua a pelear contra los españoles. El poema es extenso, todo un libro. *Libro de las profecías*, se titula. Está hecho de voces que le hablaron a su autor en una ensoñación. Su autor no fue más que el copista de unas voces del mundo perdido de la Atlántida. Quien vela por ese manuscrito se va a nadar y lo deja dentro de su sombrero, en las rocas de la orilla. El mar está agitado, entra un norte en la ciudad. Y al volver a la orilla, sombrero y manuscrito han sido destrozados por las olas.

Una historia donde el sentido de la isla, Cuba o Atlántida o Utopía, consigue concentrarse en un libro mágico para, al final, perderse para siempre.

Una historia cuyos símbolos han de ser examinados muy cautelosamente, desde que Fernando Ortiz descubre que el signo del dios Huracán, una media esvástica, es tan levógiro como la esvástica completa nazi o aquellas que, para su perdición, la última zarina de las Rusias trazara antes de ser ejecutada.

Una historia de imperios: el estadounidense, el fallido Imperio cubano, pero también el Imperio soviético.

Una historia en la que Heberto Padilla pasa por calabozos e interrogatorios y termina en una sala llena de artistas y escritores en la que anuncia que ha sido un contrarrevolucionario, y contrarrevolucionarios también varios de sus amigos, entre los que delata a José Lezama Lima.

Una historia de la coincidencia entre los símbolos indocubanos y los símbolos nazis, y en la que Fernando Ortiz identifica al huracán con la revolución pendiente. «Si

un día hubiese de desatarse en Cuba una revolución que destruyera como un huracán y creara de nuevo como un soplo de génesis –escribe–, quizás su más genuino y expresivo emblema sería el que muchas centurias atrás lo fue de los indios cubanos, nacido de su mentalidad y reverenciado en sus ritos». Y añade Ortiz: «Símbolo propicio por varios conceptos para los alegorismos nacionalistas de Cuba. Ojalá nadie lo interprete en nuestra patria como una semisvástica cavernaria...».

Una historia de lo soviético en Cuba que Antonio Benítez Rojo describe como una extraña máquina esteparia, un artefacto cuya magia no podría funcionar bien en el Caribe. Como si no pudiera haberse dicho lo mismo de cualquier imperialismo llegado a esas islas. Como si carabelas o acorazados no fuesen máquinas tan extrañas, y luego ganadas por la costumbre, como los misiles soviéticos.

Una historia de la maravillosa ciudad que fue La Habana de finales de los años cincuenta, en la que Guillermo Cabrera Infante incluye la extraña máquina esteparia del asesinato de Trotski. El asesinato de Trotski por Ramón Mercader contado por un puñado de autores cubanos, incluido José Lezama Lima.

Una historia de la Crisis de los Misiles.

Una historia de la Crisis de Octubre.

Una historia desprovista de cualquier posibilidad de apocalipsis desde que Antonio Benítez Rojo ve desde su balcón caminar a dos viejas negras y su bamboleo dentro de la amenaza de guerra lo aquieta de pronto, le da seguridad de que el mundo no puede acabarse allí, en ese momento.

Una historia donde un puñado de escritores y artistas estadounidenses y europeos escriben, primero una y luego otra, dos cartas públicas que interceden por el poeta Heberto Padilla ante Fidel Castro. Primero una carta y luego otra pidiéndole a Fidel Castro que no se comporte como Iósif Stalin. Intercediendo, no tanto por Padilla, como por la Revolución.

Una historia en la que Roberto Fernández Retamar echa mano al reparto de *La tempestad* para responder a esas dos cartas públicas, para dejar establecido cómo ha de ser la relación del escritor y del artista, por extranjero que sea, con el régimen revolucionario cubano. Roberto Fernández Retamar, director de la revista *Casa de las Américas*, muestra a esos díscolos escritores y artistas con qué respeto y deferencia han de dirigirse a Fidel Castro siempre que le escriban.

Una historia que transita de Ariel a Calibán y que, igual que en época de Paul Groussac y de Rubén Darío, atañe principalmente a Cuba porque lo que ocurra en Cuba va a ser decisivo para todo el continente. Porque no podrán producirse en América Latina más revoluciones que aquellas que sigan el modelo iniciado por Fidel Castro.

Una historia de la teleología, más que insular, continental, que el cuentista dominicano Juan Bosch formula en el título de este libro suyo: *De Cristóbal Colón a Fidel Castro*.

Una historia de la isla, contraria a la de Cintio Vitier y José Lezama Lima y otros conspiradores origenistas, donde la isla se repite. Tal como la comprende Antonio Benítez Rojo.

Una historia de esclavitud.

Una historia de cimarronaje.

Una historia de las bibliotecas mágicas de Próspero, pero también una historia de las bibliotecas mágicas del esclavo Calibán: todo lo compilado por Lydia Cabrera en *El monte*. Todo lo compilado por Lydia Cabrera en sus edicioncitas autopagadas del exilio.

Una historia del exilio como cimarronaje.

Una historia en la que los avances del Ejército estadounidense en la Guerra de Cuba consiguen que Rubén Darío termine defendiendo el viejo imperialismo español.

Una historia en la que el *Calibán* de Roberto Fernández Retamar obra a favor del imperialismo soviético, integra la parafernalia soviétizante en torno al juicio político de un poeta y habla en nombre de la extraña máquina esteparia.

Una historia en que el anciano cimarrón Esteban Montejo cuenta su vida a Miguel Barnet, que la firma como autor.

Una historia de otro libro mágico perdido, el que los funcionarios judiciales llamaron *Libro de pinturas*, del criollo negro y libre José Antonio Aponte, carpintero, ebanista y tallador, capitán de compañía del Batallón de Pardos y Morenos, director del cabildo Changó-Teddun y cabecilla de conspiración. 72 páginas llenas de imágenes en las que aparecen personajes reales y mitológicos, ciudades y edificios de Europa y África, mitos grecolatinos y episodios bíblicos. Un plano detallado de La Habana y sus fortalezas y entradas y salidas. Más los retratos de los líderes haitianos Toussaint L'Ouverture, Jean Jacques Dessalines y Henri Christophe, que

Aponte tiene la precaución de quemar al sentirse en peligro de detención. De este libro quedan sólo noticias en los legajos del juicio.

Una historia de cómo un libro de Calibán procura siempre convertir a su dueño en Próspero.

Una historia de la cabeza de José Antonio Aponte dentro de una jaula de hierro, expuesta a la entrada de la calzada de San Luis de Gonzaga, donde ahora se cruzan Belascoaín y Carlos III.

Una historia de la novela que Alejo Carpentier habría podido hacer a partir de esa cabeza.

Una historia en la que, luego de tratar como cipayos a Domingo Faustino Sarmiento, Jorge Luis Borges, Emir Rodríguez Monegal y Carlos Fuentes, Roberto Fernández Retamar compila un catálogo de calibanes, una larga enumeración de figuras históricas latinoamericanas en la que no aparece José Antonio Aponte.

Una historia del palimpsesto que es *Calibán*, de Roberto Fernández Retamar, un ensayo continuamente en revisión por su autor –*Calibán revisitado*, *Calibán en esta hora de nuestra América*, *Calibán quinientos años más tarde*, *Calibán ante la antropofagia*– y reescrito con persistencia. Hasta el emborronamiento, hasta un esfuminado ideológico que le permite reubicar a Borges en mejor lugar que en la edición original, incluir a Rigoberta Menchú para subsanar la falta de calibanes o hacer de José Lezama Lima un calibán más, cuando en la versión primera Lezama Lima no aparecía por encontrarse condenado por la censura.

Una historia de lo histórico que se pierde irremediamente, según la establece José Lezama en uno de sus mayores ensayos: *Paralelos: la poesía y la pintura en Cuba (siglos XVIII y XIX)*. Allí están (o no están) un anillo hecho por Darío Romano, el primer platero de la isla. Los crucifijos tallados por Manuel del Socorro Rodríguez, así como un cuadro suyo de la Santísima Trinidad. Las recetas en verso del doctor Surí, las frutas pintadas por el poeta Rubalcaba, las pláticas sabatinas de Luz y Caballero, las cenizas mortuorias de Heredia, las piezas de artesanía en carey de Plácido, los sermones de Tristán de Jesús de Medina, las pinturas de aprendizaje de Julián del Casal y la mayoría de los cuadros de Juana Borrero. Lezama Lima da también por perdidas las joyas del poeta Zequeira, que no existieron nunca y pueden considerarse doblemente perdidas. José Lezama Lima se lamenta: «Todo lo hemos perdido, desconocemos qué es lo esencial cubano». No hace mención ninguna del *Libro de pinturas* de José Antonio Aponte.

Una historia en la que la revolución haitiana no aparece en ningún momento de *La expresión americana* de José Lezama Lima.

Una historia en que en toda la colección de la revista *Orígenes* no puede hallarse una alusión a la Segunda Guerra Mundial.

Una historia de lo que no escribió José Lezama Lima sobre el *Libro de pinturas* de José Antonio Aponte. De cómo no alcanzó a considerarlo como una suerte de *Atlas mnemosine*, por el estilo del atlas de Aby Warburg.

Una historia de los caníbales brasileños con que se encuentra Michel de Montaigne y que William Shakespeare debió de leer en la traducción de Montaigne hecha por Florio. Si es que *Calibán* viene de *caníbal*. Si es que *Caribe* viene de *caníbal*, o viceversa.

Una historia de caníbales.

Una historia de zombies.

Una historia de zombies que viene de la Revolución haitiana.

Una historia de George A. Romero, hijo de cubano y de lituana, y creador de zombies.

Una historia del sueño alquímico del doctor Ernesto Guevara: el hombre nuevo.

Una historia de cómo el hombre nuevo acaba convirtiéndose en zombie, el sueño del doctor Guevara convertido en una pesadilla de Romero.

Una historia del vampiro, porque el vampiro asoma como imagen del capitalismo en un momento del *Manifiesto comunista*.

Una historia hecha de las esperanzas puestas por James I en resolver mediante alianza matrimonial las guerras de religión que dividen Europa. *La tempestad* como pieza teatral elegida para celebrar en la corte el matrimonio entre dos príncipes de religiones opuestas, una obra en la que magia y matrimonio garantizan la paz política.

Una historia que termina por descartar los asuntos de la corte de Milán, el matrimonio reparador y todo cuanto prometa la alianza de Miranda y de Fernando para centrarse en la cuestión territorial más inmediata, no el ducado de Milán sino la isla. La cuestión es a quién pertenece.

Una historia que cabría en el *Atlas de las islas remotas*, al que Judith Schallansky le ha dado este subtítulo: *Cinuenta islas en las que nunca estuve y a las que nunca iré*.

Una historia que incluir dentro de la colección de islas prodigiosas compuesta por Angelo Arioli a partir de manuscritos medievales árabes: *Islario maravilloso*.

Una historia del fin de la isla tal como aparece en *El color del verano*, la novela póstuma de Reinaldo Arenas donde, a escondidas de la policía política, los habitantes de la isla bucean para socavar, arrancando un puñado de tierra en cada zambullida, la conexión con la plataforma continental hasta romper el cordón umbilical que une la isla al lecho oceánico y dejarla suelta, a la deriva. Como una gran balsa.

Una historia, tal como suponía Juan Ramón Jiménez, de fauna submarina.

Una historia de seres que no se saben si son hombres o peces.

Una historia en la que el miembro del Comité Central del Partido Comunista de Cuba Roberto Fernández Retamar firma la sentencia de muerte de tres jóvenes negros que secuestran una lancha para huir y se convierte así en el único escritor de toda la literatura nacional que ha firmado una sentencia de muerte.

Una historia donde no cabe reedición ni reescritura que borre ese acto suyo.

Una historia en la que, una vez que la isla puede usarse como balsa, suelta como está ya, cuenta Reinaldo Arenas que termina linchada por los tirones que le da cada habitante, cada uno abogando por una dirección distinta.



► Monumento conmemorativo de la quema de libros del 10 de mayo de 1933
Micha Ullman, Bebelplatz, Berlín, 1995



Paul Léautaud:

Diario literario

Traducción de Cecilia Yepes

Fuentetaja, Madrid, 2016

920 páginas, 45.00 €



Paul Léautaud, de cuerpo entero

Por GERARDO FERNÁNDEZ FE

Será siempre no más que una coincidencia, pero en el mismo año de 1933 en el que la Librería Bergua publicaba en Madrid los *Ragionamenti o diálogos putañescos*, del discípulo Pietro Aretino, se escribía en París un segmento igualmente descarnado en el diario de Paul Léautaud.

Conocido por su labor como secretario de la revista y casa editora Mercure de France, por la atmósfera incestuosa de su novela *Le Petit ami*, de 1903, y por el deajo de necrofilia de *In memoriam*, de 1905, Léautaud (1872-1956) será mucho más célebre por su imagen «física, moral, intelectualmente repugnante» –al decir del comedido Philippe Soupault–, pero sobre todo por haber llevado durante más de 50 años, exactamente desde 1893 hasta

1956, un minucioso diario en donde daba cuenta de la algazara de los salones literarios parisinos («No me gusta la gran literatura», escribe), de su rutina de hombre solitario o del estado de los tantos gatos y perros con los que convivía en su casa en Fontenay-aux-Roses.

Dejando a un lado la ambición del propio Léautaud de ver publicados en su integridad los 19 tomos de sus diarios, y para que el lector en castellano tenga una idea más o menos global del devenir refractario de un escritor poco dado a la hipocresía de los cenáculos y de un hombre de vida y escritura decididamente insalubre, las Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja acaban de sacar a la luz apenas unas 900 páginas, que de por sí es poco –el total su-

pera los diez mil folios— pero que muchos sabemos agradecer.

Hablaba de 1933, pues quienes hemos husmeado en el original en francés de estos diarios sabemos que, más allá de sus puntualizaciones sobre escritores, religión y política, Paul Léautaud abundó ese año en una especie de anexo libérrimo a su faraónica obra, un diario particular que fungía como el conteo exhaustivo de los ruidos y poluciones de su cuerpo, un espacio donde se confiesa lo que nunca se habría escrito en su otro texto mucho más visible.

El año de 1933 nos lega el relato del inicio de las peripecias carnales de este hombre de 61 años con una mujer mucho más joven. Ella es Marie Dormoy, de 46 años, soltera, sin hijos, crítica de arte y empleada en la Biblioteca Jacques Doucet. Finalmente será, además de su última amante, la encargada de dactilografiar la inmensidad de su *Diario literario*.

Cuenta la leyenda que fue Dormoy quien descubrió que en paralelo a aquel diario publicable, cuyo manuscrito adquirió gracias a su gestión la Biblioteca Doucet por unos 100.000 francos Poincaré, su lúbrico amante había redactado otro diario secreto a través del cual la posteridad también conocería detalles de sus repetidos orgasmos (que Léautaud gustaba contabilizar), de sus destrezas carnales un día o su falta de gracia el otro, del modo en que su hombre la invitaba a orinar de pie, con las piernas abiertas, delante de él o de la preferencia de éste por las extravagancias obscenas de madame Cayssac (la Plaga, como la llama Léautaud), de 64 años, su otro viejo y escabroso amor.

La de este escritor es una concepción de la vida a trancas y barrancas. De ahí que sólo haya un modo de expresarla: sin tapu-

jos y sin oropeles, como siglos atrás hiciera Aretino. «Una melodía espantosa —apunta en septiembre de 1939 al referirse a las sirenas que sonaban en la noche—, lenta, arrastrada, modulada, una llamada de angustia y desesperanza».

Esto tal vez explique el sentido práctico del amante que fue, en paralelo a su visión de los conflictos bélicos, de los que resultó un testigo agudo, a través de esta expresión sobre Antoine de Saint-Exupéry: «El lirismo patriótico finalmente es tan estúpido como el lirismo amoroso».

Es éste en su totalidad un diario del cuerpo exclusivamente épico; «bien persuadido de que la materia no podrá convertirse sino en materia», como diría el falsificador Roland de Corville, aquel personaje del marqués de Sade. Para Léautaud no hay redención, gracia ni extremaunción posibles. Por ello vive solo, rodeado de gatos y de muy poco confort: porque es un escritor que no soporta el oropel desde ninguno de sus ángulos.

No se hallará a lo largo de sus diarios una nota, un gesto, una simple palabra que nos remita a un Léautaud que no sea éste: misógino y paradójicamente apasionado del cuerpo femenino, un ser obsesivo que sólo piensa en su propia obra, el paladín de su libertad individual, dedicado a sus tantos animales (por los que atraviesa un París en guerra en busca de alimento), a su escritura diaria y, cuando se puede, al goce de la carne.

«Vivo en mi casa arropado, cabeza incluída, como un pastor de los Alpes —apunta en tiempos de la ocupación alemana, en 1942—. Durante media hora en las mañanas, me estoy helando para afeitarme y asearme. En la noche, me acuesto mucho más temprano que en tiempo normal para

no pensar más en el hambre. Lo que más me afecta es que mi trabajo se resiente. Cuando yo esté listo, quién sabe si los editores lo estén. ¿Cómo se resolverá la cuestión del papel, por ejemplo?».

Junto a Pierre Drieu La Rochelle, Paul Léautaud es de esos escritores que no pueden narrar sino justo lo que depende de sus vidas: escritores antibalzacianos por excelencia, incapaces de desdoblarse, de fabular más allá de los límites de su piel. De ahí ese furor egotista, esa necesidad de epopeya, la búsqueda de un Napoleón del cuerpo.

No podría esperarse de Paul Léautaud la pantomima patética de quien echa sus diarios al fuego y luego lo anuncia. Sabe que ha escriturado durante años para algo, con una finalidad, al menos aquella que está más cerca del testimonio y del escándalo, ya que no es posible –ni lo desea– una entrada a la posteridad con vítores beatificadores.

El 25 de agosto de 1944, Paul Léautaud se adelanta por quince años a una escena medular de Alain Resnais en *Hiroshima, mon amour* al referirse a las francesas que mantuvieron relaciones con los alemanes: «Hoy, plaza de la Municipalidad, en público, las tusaron y, con pintura, les marcaron una esvástica sobre la frente o los cachetes. Un verdadero espectáculo. ¡No se imagina las carcajadas de la gente!». También se refiere al lado nefasto de cualquier victoria, cuando tras la huida de los alemanes empiezan las denuncias, las listas negras, los linchamientos mediáticos, los arrestos...

No hay hipocresía alguna; aquí se escribe para dejar un legado, incluso procaz. Ya antes Rousseau se reía de la «falsa ingenuidad» de Montaigne, quien terminaba maquillando sus defectos, retratándose «parecido, pero de perfil». El de Paul Léautaud en sus diarios es un autorretrato de frente, en son

de escarnio, moderno en tanto no oculta su vanidad ni la conciencia del estatus perverso de sus diarios paralelos, como un Marilyn Manson literario de inicios y mediados del siglo xx.

Al tanto del desparpajo del viejo Léautaud, Ernst Jünger escribirá en su propio diario el 10 de mayo de 1944: «Viniendo de Rousseau, puede uno aprender en Léautaud cómo se sirven secas las confesiones. Desde luego se expondrá al peligro del cinismo. El libro es en ese aspecto una verdadera mina».

Con la muerte de Paul Léautaud en 1956, ya encargada de la publicación total del *Diario literario* en tanto legataria universal, y también porque su nombre había pasado del diario secreto al diario corriente, Marie Dormoy se afanará en disimularlo reemplazándolo por X o Fanny en un gesto de no asimilación de las hazañas impúdicas que habían quedado escritas y que la vinculaban; ni siquiera acepta aparecer en el *Diario literario* como la taquígrafa, la consejera y la última amiga. Más adelante, en unas *Memorias* consagradas a desmentir los «horrores escritos» por su amante, Dormoy hará el retrato de «ese viejo, ese hombre desprovisto de todos los encantos físicos que clamaba sin cesar su aislamiento, su desamparo moral, el pesar de una madre indigna...».

Sea como sea, mientras esperaba la muerte, aquel anciano que de joven había frecuentado a las putas de la rue des Martyrs y que luego calificaría de «eroto-maniaco» a Guy de Maupassant, no había abandonado la redacción de su largo diario, eso que François Mauriac llamaría «pobres historias de una pobre vida» pero que no son sino guiños licenciosos y desleales, retratos de nosotros mismos, como los grabados del siglo xviii que ornaban las paredes de su casa en Fontenay-aux-Roses.

Jon Juaristi:
Los árboles portátiles
Taurus, Barcelona, 2017
423 páginas, 20.90 € (ebook 9.99 €)



La línea de sombra

Por JUAN ÁNGEL JURISTO

Jon Juaristi (Bilbao, 1951) acaba de publicar *Los árboles portátiles*, un ensayo donde se rememora la travesía que desde Marsella a la Martinica llevó a cabo el 25 de marzo de 1941 el carguero *Capitaine Paul Lemerle* llevando a doscientos pasajeros que huían del fascismo, volviendo a realizar la aventura que meses antes había trasladado a América a tantos republicanos españoles. En el *Paul Lemerle* se encontraban a bordo personalidades como André Breton, Claude Lévi-Strauss, Wifredo Lam, Víctor Serge, Anna Seghers, amén de un montón de republicanos españoles, judíos de toda condición y diversos tipos de revolucionarios, que iban desde algunos, los menos, estalinistas —era el caso de la Seghers— hasta trostkistas de variado pelaje y algunos fun-

cionarios que harían de espías del Gobierno de Vichy. Una versión moderna de *La nave de los locos*, que Juaristi, con toda la erudición que despliega en el libro, no menciona, probablemente por su apasionada condición de fascinado conradiano.

El autor ha aprovechado esa travesía para escribir un ensayo que se quiere metáfora de la condición moderna, una especie de lectura posmoderna de las vanguardias, y lo ha llevado a cabo con lucidez y arrojo, que son cualidades que Juaristi admira de Nabokov, amén de un torrente de digresiones que son la sal del libro, su cualidad más secreta y que comienza con el título mismo del libro. «Los árboles portátiles» es un heptasílabo tomado de un endecasílabo de Lope de Vega y que, como heptasílabo,

pide a gritos su acabamiento en alejandrino. Es sinécdoque que expresa la presencia de la Armada Invencible en aguas inglesas, cuando el desastre, y es también – esto es cosa de Juaristi, aunque supongo que velado de toque irónico– verso de cierto perfume surrealista. Jon Juaristi titula la mayoría de sus ensayos con cadencia heptasilábica, como se lo hizo notar un amigo suyo, Julio Martínez Mesanza. Juaristi piensa que la cosa le viene de los *zortzikos* de Iparraguirre que escuchaba en su infancia, como *Gernikako arbola* o *Bedeinkatúa*, pero el caso es que alrededor del ochenta por ciento de sus ensayos aparecen titulados con heptasilabos, y lo cierto es que en puridad no lo sabe, pero esa falta de certeza no le impide dedicar algunas páginas al misterio y explayarse en el fenómeno. Como veremos lo hace a lo largo de varios capítulos del libro, sin perder nunca el hilo de Ariadna, y, repito, creo que sin esas digresiones el ensayo perdería gran parte de su encanto, cuando no algunas preciosas cualidades literarias. Así, en el apartado dedicado a Lévi-Strauss no se priva de describir la camiseta y los vaqueros marca Lévi-Strauss que llevaba encima de unos gayumbos el caluroso verano de 2016 en Madrid, mientras redactaba esas líneas, o, mejor aún porque son más apasionadas, cuando al tiempo que describe el ambiente tan particular de Marsella, de donde zarparía el *Paul Lemerle* –y ciudad más verosímil que Casablanca para recrear el ambiente que la película de Michael Curtiz refleja–, se dedica, conradiano él, devoto de *Lord Jim*, a denostar *La flecha de oro*, la narración de Joseph Conrad que tiene a la ciudad de Marsella como paisaje y que coloca por debajo de *El laberinto de las sirenas*, de Pío Baroja, donde Juaristi ve una evocación

de la ciudad más ajustada que en la del escritor polaco. O, sigamos con las pasiones, cuando el 20 de abril de 1941 el *Paul Lemerle* llega a la Martinica, a Saint Pierre; esa fecha y el paisaje ofrecen al autor la oportunidad de explayarse sobre lo que la Martinica ha significado en su vida, desde Lafcadio Hearn a Aimé Césaire, pasando por Franz Fanon y Édouard Glissant (quien me tachó de imperialista y colonialista en unas jornadas sobre cultura del Caribe en Casa de América porque defendí la supremacía de la cultura hispana en las Antillas, no va a ser Juaristi el único que se permita la digresión) y, sobre todo, *Tener o no tener*, la película de Howards Hawks protagonizada por Bogart y Lauren Bacall y con guión de William Faulkner, basada en una novela de Hemingway, y donde, por hacer un traspaso de Casablanca, la Cuba original de la novela de Hemingway se transforma en un Saint Pierre espectral y cínico.

El libro está dividido en tres partes, al modo de los viajes clásicos: embarque, travesía y llegada, vale decir, al modo del teatro de las tres unidades, presentación, nudo y desenlace: «Marsella», «Mar adentro» y «Martinica, mar Caribe». El capítulo titulado «Marsella» presenta, amén de una bella descripción de lo que fue una ciudad hoy desaparecida –la volaron los nazis por concepción higiénica haciendo honor a esa frase de Ramón Gaya que con cierta ironía proclamaba que el problema de Alemania siempre fue su obsesión por la pureza–, una presentación pormenorizada de los principales actores en el mundo de la cultura y la política que iban a embarcar en el *Paul Lemerle*. Así, da noticia de que a bordo debían ir ayudantes de dirección de Fritz Lang que, luego, colaborarían en *Casablanca*, pero donde Juaristi se centra es en las figu-

ras de André Breton, Claude Lévi-Strauss, Wifredo Lang, Víctor Serge y Anna Seghers. El llamado «Mar adentro» trata de las condiciones físicas de los que se encontraban a bordo y sirve a Juaristi para explayarse sobre ciertos mitos marineros asignados a las travesías y que tienen ya su origen en la odisea homérica; así, el peligro del sabotaje, la rebelión a bordo, la angustia de que el mar te trague por estar a merced de enemigos invisibles... Finalmente, «Martinica, mar Caribe» es una parte más esperanzada donde el destino incierto de la travesía se materializa en destinos ciertos. Por ejemplo, en el caso de Breton, el descubrimiento de Aimé Cesaire, a quien engatusa para que represente el surrealismo de la negritud, cosa que, suponía, le facilitaría su estancia en los Estados Unidos; en el de Lam, que hasta entonces había sido un artista a la cola de las vanguardias, hasta que Picasso le convence para que se convierta en un cubista caribeño con lo que supone de carga africana, el descubrimiento de su proyecto como artista de la cubanidad, del sincretismo de los ritos africanos y cristianos; en el de Lévi-Strauss, un destino mucho más cómodo, ya que por su posición como etnólogo era respetado en los círculos académicos y el único que había ganado algo en la travesía, pues fue un acontecimiento su amistad con André Breton, del que tomó prestado su concepto del artista que más tarde desarrollaría en *La pensée sauvage*. En el caso de Víctor Serge la cosa iba de paranoia revolucionaria, y se consideraba el digno sucesor de Trotski en el mundo de la izquierda antiestalinista. Juaristi, con cierta maldad, nos recuerda que era un pesado de cuidado y que gentes como Colette huían cuando notaban su presencia. Ni que decir tiene que en estos capítulos las digre-

siones del autor siguen salpimentando el texto, como cuando en la parte de la travesía dice que la figura juncal de Wifredo Lam era como una guayaba en un enorme plato de chucrut. Bingo.

La primera parte describe pormenorizadamente a los protagonistas de la travesía, los presenta y los contextualiza desde posiciones de hoy día, lo que puede parecer injusto a algunos pero es parte inherente del devenir de la cultura, por suerte. Así, la calificación de homófobo de André Breton, que infligía humillaciones a René Crevel por su homosexualidad y que acabó suicidándose; así, las implicaciones de las vanguardias en las concepciones totalitarias, en el caso que nos ocupa, la trostkista, que pasaba por buena debido a la persecución implacable de la Komintern estalinista de sus miembros que acabó con el asesinato del propio Trotski a manos de Ramón Mercader. Hay que decir que el autor, en desagravio, cuando rememora el aniversario del Congreso de Escritores Antifascistas que tuvo lugar en Valencia en 1987, afirma que se había ganado mucho entre los dos congresos, ya que el primero contaba con la preponderancia de los estalinistas y el segundo, al fin, estaba presidido por figuras próximas al surrealismo, como Octavio Paz y Stephen Spender. Juaristi, en realidad, no establece un juicio a la Modernidad y sus presupuestos desde las vanguardias, sino que semeja una divagación de índole muy personal sobre la Modernidad o la primera posmodernidad, ya que la globalización, el gran trasvase de un continente a otro, se dio justo en esas fechas, cuando buena parte de Europa se trasladó a América por motivos políticos y, por consiguiente, se produjo la primera manifestación de la cultura global.

El capítulo que dedica a Lévi-Strauss me parece el más fascinante porque nos habla de un fenómeno poco comprendido: de qué manera se produjo la forzada asimilación de buena parte de la cultura judía a la europea. Juaristi, que sabe de lo que habla, establece diferentes actitudes entre los países europeos e ilumina algunos aspectos de aquella época, como la animadversión de la izquierda francesa a los judíos, ya que éstos, al normalizarse su situación con los bonapartistas, siempre fueron partidarios de la monarquía. A mi juicio, lo más interesante de esta divagación se establece cuando Juaristi –George Steiner opina lo mismo– desmonta el mito del meritaje judío y su liberación por esa actitud de excelencia en el saber. Este capítulo, además, constituye una buena introducción al saber del primer Lévi-Strauss, cuando organizó sus primeros escarceos de campo con las tribus brasileñas que quedaron inmortalizadas en *Tristes trópicos*, y nos acerca de lleno a la caótica situación de la etnología francesa de la época, tan distinta a la británica o a la estadounidense.

Etnología y colonialismo se dan la mano. Hay un correlato fascinante entre la mala administración colonial francesa y el atraso en las investigaciones etnológicas, que Juaristi pone de manifiesto en los pasajes sobre Breton o Serge o el mismo Lévi-Strauss en el Marruecos francés o en la Martinica con los empleados coloniales de Vichy, haciendo honor a lo descrito ya por libros como *Viaje al fin de la noche*, de

Louis-Ferdinand Céline. Juaristi toca también las vidas de Lam y de Víctor Serge hasta el momento del embarque. Lo de Lam es pasar de puntillas por un artista un tanto sobrevalorado; lo de Serge es ya otra cosa, ya que lo que aquí se dilucida es nada menos que la situación de la Internacional después de la Guerra de España y el comienzo de la Guerra Mundial, con el Pacto Germano-Soviético vigente o destruido por la invasión de la URSS meses atrás y la diáspora de elementos de extrema izquierda por el ancho mundo huyendo de la némesis de la KGB, la mano justiciera de Stalin. Serge es metáfora de aquella trágica situación, pero Juaristi realiza una justa descripción de la maldad inherente a los leninistas, poniendo de manifiesto un correlato entre vanguardia revolucionaria y vanguardia artística. Todo para el pueblo pero sin el pueblo, incluso su propia destrucción.

Los árboles portátiles es un importante ensayo lleno de coraje que a muchos les puede parecer hinchado por las continuas digresiones, pero que yo defiendo precisamente por ello, ya que establece un ritmo que sobrevuela por el tono monocorde del ensayo tradicional, le otorga color –en expresión periodística– y consigue que, a pesar del tema, la cosa se lleve con amenidad, aunque sin atender al drama humano de la travesía, al drama del exilio. Es libro importante, engañoso por su categoría literaria, su carencia de pretenciosidad.

Victoria de Stefano:
Diarios, 1988-1989. La insubordinación de los márgenes
El Estilete, Caracas, 2016
102 páginas



El tono de Victoria de Stefano

Por BEATRIZ GARCÍA RÍOS

Hay escritores de los que sospechamos que siempre nos dirán algo peculiar. No digo que tenga que ser más inteligente o definitivo sino algo que se nos antoja como específico, perteneciente a esa persona y que, al tiempo, se nos hace familiar, nos interesa. En el orden de la reflexión tal vez podríamos pensar en autores tan distintos como Montaigne y Unamuno, que, a pesar de los muchos libros y autoridades que manejaban, meditaron desde sus circunstancias de individuo. Es verdad, todo el mundo piensa con su cabeza, no hay manera de hacerlo de otra manera, pero ¿qué ocurre en una cabeza? ¿De quién son los pensamientos? Quienes trasegamos con novelas y otras ficciones también sabemos que la pertenencia es, en este universo, algo ambiguo. Victoria de Stefano

(Rímíni, 1940) vive en Venezuela desde los seis años. Es italiana por origen —como lo fueron Antonio Porchia y Alejandro Rossi (éste, de madre venezolana)— pero venezolana porque es en este país donde creció y desarrolló su vida, con un paréntesis francés del cual hay algunos ecos en el diario. Su formación es filosófica (fue profesora de Estética hasta que se jubiló) y ha escrito algún libro de ensayo como *Sartre y el marxismo* (1975), pero hace mucho que su inclinación es la novela (también su género favorito como lectora), donde ha aportado varias obras notables, peculiares —insisto—, con una voluntad de estilo y de indagación que se nos antoja admirable.

Pero esto no es una novela sino un diario que llevó desde 1988 a 1989, y cuyo título,

La insubordinación de los márgenes, añadido a la hora de darlo a la publicidad, pareciera toda una poética y una actitud ética: reivindicación de los límites, de lo que se pierde, de lo no central y, por lo tanto, muchas veces dado por sabido, quizás a fuerza de ignorancia. De Stefano confiesa que es una lectora apasionada de diarios; fundamentalmente de Virginia Woolf, Kafka, Mansfield, Pavese, Gide, Gombrowicz, Musil, y, sobre todo, del *Journal* de Delacroix (De Stefano es una apasionada de la pintura, como se hace evidente, entre otros lugares, en su novela *Paleografías*).

Ignoro si nuestra autora ha escrito más diarios. Éste fue producto de un tiempo de sequía amenazado por la bilis negra de la depresión; una forma, confiesa en el prólogo, de sostener el pulso, de mantener el hilo, así fuera en algunas horas nocturnas robadas al sueño y a las tareas académicas. Por el diario vemos que De Stefano es lectora de memorias y biografías, es decir, que le atraen los testimonios de una vida, la crónica del tiempo único cuyo misterio tal vez sea el de todos. Históricamente, hay dos acontecimientos; uno interno y otro de repercusión mundial: el Caracazo de febrero de 1989 y la caída del Muro de Berlín en el mismo año. En estas pocas páginas (algo que no puedo sino lamentar) se nos dibuja una mujer llena de curiosidad, resuelta y herida que vive sola y a veces se ocupa de sus dos nietos (se casó muy pronto y tuvo dos hijos). Vive sola y tiene cuarenta y ocho años cuando inicia el diario. Su marido (nos enteramos casi casualmente) está en la cárcel («P. está preso»), sin duda por cuestiones políticas. No es un diario que trate de situar al personaje, sus circunstancias, sino que comienza *in media res*, como si formara parte de una conversación hace

mucho tiempo comenzada: «Ayer tarde en casa de Juan Peláez». Y un mes después y apenas dos páginas más, esta confesión: «Anoche vi mi vida, pasado y porvenir bajo la más cruda y desafecta luz». Aunque no es un diario confesional (digamos, como lo es buena parte del de Gide), en algunos momentos nos muestra –algo al sesgo, a la pasada– aspectos de su intimidad, sobre todo de su estado de ánimo o desorientación. Hay otro dato que ocurrió muchos años antes de este diario: la muerte, por accidente, de su madre y de dos de sus hermanos. De Stefano comenzó a escribir (de verdad, no como ejercicio) tras la muerte de su madre.

En alguna medida, es el diario de una escritora que trata de buscar su centro desde los márgenes, o que quizás cree que todo centro es un margen. Es también un diario de lecturas, de conversaciones con colegas. En cuanto diario de una escritora, De Stefano se interroga por el oficio y asevera que «la transición del pensamiento al tono de las palabras» es lo más importante en el acto de escribir. Y luego nos recuerda que Emerson afirmó que escribir «es lanzar el propio cuerpo contra el blanco cuando ya agotaste tus flechas». ¿Es lo mismo que lo que afirma De Stefano? Creo que no del todo porque su idea es que el pensamiento ha de cambiar (transición) asistido por el tono, que quizás podamos entender por ritmo, sonido, cuerpo. De Stefano parece decirnos de manera apasionada que la flecha (¿el pensamiento?) es el propio cuerpo y que, por lo tanto, hay que escribir con el tono, como si desde ahí surgiera el pensamiento, y la verdad es que eso es lo que encontramos en algunas de sus novelas (por ejemplo, en la citada *Paleografías*, de 2010). De Stefano recurre a la escritura como salvación, como memoria suscitada por

la propia creación y olvido, tal vez de una realidad que no por insistente es deseable. «Cuando me pongo a escribir –anota el 23 de abril de 1988 (por cierto, día cervantino donde los haya)– me siento a salvo del gran tedio por el que, aburridos de todos y de nosotros mismos, nos vence el desasosiego y la impaciencia». Es una escritora que pasa muchas horas con alumnos y a veces está «hasta la coronilla de estudiar tratados de estética». También escribe el diario para ir «más al fondo de lo que estaba haciendo hasta ahora».

Hay en este diario algunas observaciones sobre su manera de escribir ficción. Confiesa que en *La noche llama a la noche* (1985) se tomó muchas libertades; por ejemplo, «las de no saber qué se persigue ni adónde se va. Me dejé llevar por el tañido de flauta de la imaginación». ¿No es éste el tono que debía alcanzar el pensamiento? Pero no es una escritora sonámbula porque –admiradora de Pessoa– sabe que no se trata de sinceridad sino de franqueza y veracidad, actitudes que deben estar asistidas por la autenticidad. Quiero señalar algunos de sus referentes literarios en esta suerte de imagen de Victoria de Stefano: Stendhal, el Rousseau de las *Ensoñaciones de un paseante solitario*, el Chéjov de *Las tres hermanas*, Paul Valéry, el Gide de los

Diarios, Marina Tsvietáieva, Proust, el Samuel Beckett de *El innombrable* y *Fin de partida*, Thomas Bernhard; y algunos venezolanos: desde Ramos Sucre y José Rafael Pocaterra a Peláez, Salvador Garmendia y Barroeta... Al menos, esto es lo que vemos en estos dos años de apuntes biográficos.

Por último, un fragmento del 19 de marzo de 1989, que es una invitación no al mundo de Victoria de Stefano, sino a su sensibilidad como escritora y como persona: «En la mañana estuve un buen rato sentada en un sendero apartado, que corre paralelo al contrafuego, con las piernas colgando del talud. De pronto me sorprendió un repiqueteo metálico, vibrante, de una precisión que iba en aumento. Miraba alrededor y no sabía de dónde procedía hasta que descubrí que eran dos hojitas coriáceas, otoñales, tremolando por efecto de una corriente de aire justo frente a mí. Ese vientecillo montañero atravesando el abundante follaje de un arbusto para acertar sólo en dos hojitas me hizo pensar en las movidas selectivas del destino: sólo dos hojitas, del haz al envés, la una contra la otra». ¿No es admirable? Ese tremolar creo que tiene que ver con el cuerpo lanzado como flecha cuando ya nada puede lanzarse que no sea una misma, en la corriente misteriosa de toda escritura y lectura.

Andrés Ibáñez:

La duquesa ciervo

Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2017

384 páginas, 20.50 € (ebook 12.99 €)



La aventura como meditación

Por ERNESTO PÉREZ ZÚÑIGA

Hay algo compartido en las dos últimas novelas de Andrés Ibáñez (*Brilla, mar del Edén*, Premio Nacional de la Crítica en 2015, y *La duquesa ciervo*, que acaba de publicar, como la anterior, Galaxia Gutenberg). Las dos, aunque desarrollan aspectos externos muy diferentes, tratan de la aventura humana desde una perspectiva tan profunda como llena de imaginación. Y las dos están constituidas por personajes que el lector (el lector que yo soy) quiere ser. Sabemos que la lectura es un milagro mediante el cual, si nos sumergimos en las páginas, los lectores nos convertimos de algún modo en aquellos personajes que pasan por nuestra mente y a los que dotamos también de nuestras propias vivencias. Pero, en ocasiones, se apodera de nosotros

un sueño mayor: querer habitar, también en cuerpo, el ropaje mágico de los personajes, desencarnarnos de la tarea diaria y pasar a ser ellos, a vivir su vida ya dentro de las páginas, como le ocurría al niño Bastian Baltasar Bux en la *Historia interminable* de Michael Ende. No es casual esta referencia a Ende, porque, sin duda, con la lectura de *La duquesa ciervo* he revivido esa fascinación que uno siente en la infancia por determinados libros. Esa fascinación que nos hacía presentir que nos encontrábamos en el camino de un viaje mayor y que íbamos a tener entre los dedos, al final, como el héroe de la historia, el vellocino de oro.

Y, aunque el vellocino se acabe escabullendo al cerrar el libro, resulta una sensación escasa que mi experiencia lectora me

ha reservado normalmente para antihéroes: el Long John Silver de Stevenson, el Larsen de Onetti o el marqués de Bradomín de Valle Inclán. Quizás porque todos ellos se mueven en el otro lado de la normalidad. No me ocurre igual con los personajes de Cervantes ni de Shakespeare ni de Faulkner ni de Joyce (por muy raros que sean y que, sin duda, son modelos para mí como para tantos escritores), aunque sí con el Ulises de Homero, con el protagonista del *Manuscrito hallado en Zaragoza* de Potocki y también con el Trancos (antes de reinar como Aragon) de *El señor de los anillos*, novela a la que *La duquesa ciervo* debe tanto. Seguro que esto le ha ocurrido a muchísimas personas en el mundo. Y está claro que no tiene que ver tanto con la factura literaria (que en Andrés Ibáñez es de gran calado), sino con el entusiasmo que produce vivir dentro de las inquietudes y progresos de algunos personajes porque ellos (y no otros) despliegan una fuerza mítica latente en alguno de nuestros anhelos más elementales.

He de confesar que este deseo de ser un personaje me invade con escasa frecuencia y menos aún en una novela contemporánea. Por eso me resulta una agradable sorpresa que en *La duquesa ciervo* haya deseado convertirme en uno de ellos.

Se trata de Hjalmar, el narrador de la historia. De todo lo que le va aconteciendo resulta una iniciación que acaba desarrollando sus potencias interiores. De origen humilde, como en los cuentos clásicos o en los libros de caballerías, asciende en el saber y en la consideración de la corte conforme supera complicadas pruebas. De su mano descubrimos el territorio híbrido de seres humanos y no humanos en el que se va a desarrollar la novela (La Torre, los parques mágicos, las florestas de Nemi Dar) y cono-

ceamos al resto de los personajes (el mago, la duquesa y otros compañeros de aventura). Pero, sobre todo, con Hjalmar penetramos en una historia muchas veces contada y que, a mi parecer, Andrés Ibáñez sabe narrar como si de nuevo fuera la primera vez: el descubrimiento de la magia y del amor.

Es difícil profundizar en un asunto así con el detenimiento que se merece en unas pocas páginas (y, además, para eso está la propia novela), pero sí quiero mencionar algo en cuanto al descubrimiento de la magia, empezando por un episodio especialmente significativo por la dificultad narrativa que entraña. Los aprendices de magos hacen sus primeros viajes iniciáticos transformándose en pájaros o en mamíferos, dando un salto de conciencia desde la mente humana a la animal. Por ejemplo, Hjalmar se convierte en comadreja y así se aventura en una misión en la que debe descubrir hechos de gran importancia para el reino. Entonces asistimos a la lucha que se produce en el interior de la conciencia del hombre-comadreja, que ahora tiene el punto de vista humano pero se ha enardecido con la asunción de los instintos salvajes de un depredador. A su lado corre una liebre en la que se ha transformado una mujer, de la que Hjalmar anda enamorado en la vida cotidiana. No desvelaré lo que sucede a continuación, pero el debate que se produce dentro de la mente del muchacho entre las pulsiones amorosas humanas y las salvajes propias del animal, entre el deseo y el conocimiento, es de enorme alcance literario.

Para los que vivimos dentro de los libros, la literatura tiene un inmenso poder. Una novela de hechizante imaginación y una escritura lo suficientemente hábil para convertirla en materia lingüística pueden raptarnos

a su lado de la realidad. Así me ha sucedido con *La duquesa ciervoy*, leyéndola, recordé una de las recomendaciones de Giordano Bruno, que incitaba al ser humano a desarrollar dentro de sí ciertos poderes dormidos a fuerza de imaginarlos. También he recordado los libros ocultistas escritos en nuestra época por yoguis como Taimni y anteriormente por teósofos como Bessant, Leadbeater y, desde luego, Blavatsky; el Valle Inclán de *La lámpara maravillosa*; místicos como Miguel de Molinos, san Juan de la Cruz; y, en definitiva, todos aquellos que han escrito acerca del solitario y, en cierto aspectos, suicida conocimiento de uno mismo a través de una progresiva ampliación de la conciencia: desenmascarar el yo a través de la empatía con la escurridiza y omnipresente esencia del universo. Pero, además, dentro de esta corriente filosófica y poética, hay un poderoso modelo narrativo que se desarrolló en la llamada Edad Media y en el que beben una y otra vez los autores de lo que se ha bautizado (quizá prejuiciosamente) como «género fantástico». Me refiero a la aventura mística de Perceval, que, por ser el caballero más puro, es el único capaz de encontrar el Grial, objeto sagrado que representa la salvación pero también el poder, como han subrayado los anillos de Tolkien o las versiones cinematográficas de *Indiana Jones*.

En la novela de Andrés Ibáñez el Grial se llama el Grandir y en su búsqueda sólo pueden participar este tipo de personas iniciadas.

Lo particular que tiene Hjalmar respecto a otros personajes es que gran parte de esta novela está dedicada a que el lector perciba todo el proceso de su transformación interna. En uno de mis pasajes favoritos Hjalmar aprende a ver los seres demoniacos que viven en su interior y se alimentan de sus

emociones y preocupaciones, los cuales, a cambio de esta depredación, le ofrecen todo tipo de favores que le podrían alejar de su proceso de saber, un proceso que debe llevar, como en la alquimia, al descubrimiento del oro interno, que no es otra cosa que nobleza y entrega y amor.

Esta novela conforma un universo que le resultará familiar desde el principio al espectador de *Juego de tronos*, tanto como al lector de literatura fantástica (con *El señor de los anillos* como principal modelo): las antiguas sagas islandesas, los ciclos artúricos y la ciencia ficción, géneros que Andrés Ibáñez sintetiza con naturalidad en páginas donde conviven con verosimilitud nigromantes, guerreros y platillos volantes. El autor hace expresos sus referentes por medio de la eufonía (Inglud, England; skilfingos, vikingos; Grandir, Grial; Sammsar, Gandalf), a éstos él les añade su propio mundo, descrito con enorme detalle: hombres-oso, mujeres-tritón, campesinos que devoran niños, palacios en otras dimensiones y a la vista, mundos especulares reflejados en lagos, el interior de naves espaciales como si habitáramos la parte final de *2001: una odisea del espacio*.

Como en sus modelos, encontramos aventura, magia, hechos y seres extraordinarios, también salvajes e inquietantes, pero mi impresión es que en la novela de Andrés Ibáñez el conjunto alcanza un significado asimilable a los que buscan el conocimiento de sí mismos a través del yoga y la meditación. La novela, de hecho, podría definirse como una meditación que se despliega en una fascinante aventura, o una aventura que desciende a las profundidades de una fascinante meditación, preñada de originales hallazgos.

Creo que después de cientos de dragones en la literatura y en el cine, pocos han

sabido explicar con tanta claridad lo que significa esta criatura dentro de la *imago* occidental.

Hay un capítulo en el que vamos presenciando el despertar de un dragón al que le llega el lejano deseo de un hombre: tres monedas de oro. La voz (pues todo se comunica en la existencia) desciende hasta la remota cueva donde el dragón duerme enterrado en sus tesoros: «Todo el horror del mundo le alimentaba [...], el dragón amaba por encima de todo el metal y las piedras, todo lo duro, lo estático, lo frío [...]. Su sangre era ambición y voluntad de dominio». Unas páginas más adelante, con el dragón despierto, cuando ya ha desplegado sus alas en el cielo, conocemos su pensamiento: «Sumisión y entrega. Todos estamos sujetos a un orden superior que nos comprende. [...] Sólo en el corazón del hombre arde una llama pequeña y escondida que desea ser libre. Hemos de apagar para siempre esa llama. [...] La imaginación del hombre es la lepra del mundo. Lo que la ayuda, el amor, la soledad, la memoria, la música, el arte, han de ser erradicados y rendidos. Vivir es vivir con cadenas».

Justo al principio de la novela, alguien había advertido a Hjalmar, cuando todavía no era más que un aprendiz de cocinero: «Nosotros no somos esclavos. Somos siervos: podemos tener propiedades y comprar

una casa, y casarnos, y tener hijos, pero no podemos abandonar nuestro trabajo».

Desde luego, pensamos, al leer estas líneas, en nuestra manera de vivir y que esta novela trata de uno de los temas de nuestro tiempo: la esclavitud como forma de vida inconsciente, de la que el ser humano sólo puede liberarse a fuerza de ir despertando de determinados letargos, estructuras mentales, prejuicios y convenciones.

La novela de Andrés Ibáñez nos impulsa a vivir sin cadenas y con imaginación. Liberado de las fotografías repetitivas del exterior, el autor crea un mundo épico en cuanto a la aventura y poético en cuanto a la penetración que genera en el lector un gran número de imágenes, ritmos y sensaciones.

La narración se interrumpe varias veces con poemas en los que hallamos una suerte de espejo sintético de las pulsiones de la novela, sin contar con los versos que cantan los personajes y que, como en *El Quijote* o los libros de caballería, ilustran y esencian (en rimas clásicas o medievales) el descanso de la aventura.

La literatura sirve para disfrutar. Para recordar. Para vivir lo que no somos. Para descubrir lo que fuimos y quizá lo que seremos.

Esta novela está llena de razones placenteras y también de imágenes en las que crecer.

J. F. Martel:

Vindicación del arte en la era del artificio

Atalanta, Vilaür, 2017

197 páginas, 20.00 €



La ficción o el vehículo de los dioses

Por JULIO SERRANO

No hay época en la que deje de ser pertinente hacerse las preguntas de siempre. Poner acentos en lugares acertados aunque no sean del gusto contemporáneo, rescatar ideas desechadas por las modas o aportar nuevos matices sobre las viejas cuestiones es una tarea necesaria y refrescante. Se necesita para esta aventura la lúcida ingenuidad de asumir que se puede añadir algo más, cierta osadía –la prudencia paraliza– y la voluntad de pensar con lo que otros han pensado sin perder la inmediatez de la experiencia vivida desde la propia individualidad. Dar un paso más allá no es para cautos.

Vindicación del arte en la era del artificio pertenece a esta clase de esfuerzos. Es por ello que, preguntándose qué es el arte,

su función e importancia –temas tan recorridos– consigue una renovación de las ideas y propinar una sacudida a la generalizada tendencia a envolver de pretenciosidad e hipocresía al objeto estético. Para su autor, el escritor y cineasta canadiense J. F. Martel (Ottawa, 1977), no vale todo en lo que al arte se refiere.

La pregunta de los dadaístas acerca de por qué esto es bello y esto no y quién lo dice se ha revelado como crucial para el desarrollo del arte contemporáneo. Condujeron al mundo a una reflexión de la que no hemos salido del todo indemnes. Llevamos décadas avergonzándonos de establecer juicios ante el temor de caer en la osadía del bruto que, sin poder ver la genialidad ante sus ojos, ríe con

torpe desdén o en la estrecha visión del que concibe un limitado número de paradigmas artísticos y rechaza lo que excede su comprensión. Resulta como nadar en aguas frescas leer un ensayo cuyo autor considera que no es lo mismo arte que artificio y no respeta el mercado de lo *kitsch*, más amplio y dominante que la figurita de escayola sobre la mesa de un salón. Es subversivo, hoy, marcar límites: decir no a la obra banal y pretenciosa que se mueve con soltura por los circuitos artísticos.

La rebeldía de negar como obra de arte mucho de lo que el *marketing* y las industrias culturales han decidido exponer en los acuerdos que hemos convenido para tal fin –marcos, salas expositivas, cartelas, ediciones, salas de conciertos– supone una afirmación y una búsqueda. ¿Merecen muchas de ellas el apelativo de obra de arte? ¿O estamos ante un caso generalizado del traje del emperador? La ausencia –afortunada con sus paradojas– de juicios categóricos acerca del arte contemporáneo tiene su reverso. Los cánones han estallado en una infinita diversidad y los críticos que rellenan de sentido la obra, engordando en muchos casos una ocurrencia, son excesivamente habituales –cada observador completa la obra a su manera y esa es la magia del arte, pero cuando observador y objeto no se encuentran, caminando cada uno sus propias sendas, pierde sentido el vínculo que supuestamente los une–. Este campo abierto ha poblado los receptáculos del arte de un *totum revolutum* que invisibiliza, entre la trivialidad dominante, la obra de arte que tantas veces se esquina, incómoda, ante tal maquinaria. La obra genuina es expulsada sutilmente del templo del siglo *xxi*: está ahí, pero neutralizada.

J. F. Martel quiere con este ensayo vindicar el arte en detrimento del artificio; es una obra que diciendo no deviene en una apasionada afirmación. Y es que recordarnos la utilidad del arte hoy, cuando acudimos a las galerías de arte contemporáneo con la frecuente sospecha de estar frente a un bluf o a las salas de conciertos como un ejercicio social pero sin ningún deseo de reproducir en nuestra casa la *noise music* del afamado compositor que nos ha dejado sin palabras, sienta como frotarse los ojos para ver con mayor claridad. No es un postulado para volver al arte del pasado ni una propuesta con ecos academicistas, es más bien una pequeña sacudida para no perder de vista lo esencial. Frente al producto estético diseñado «para servir a razones instrumentales», define *arte* como aquello capaz de revelar «la esencialidad de las cosas». De ahí su utilidad, derivada paradójicamente de su renuncia a ser útil.

Pero ¿es que entraña algún peligro el artificio, el consumo masivo de arte enlatado, de telerrealidad, de *kitsch*? Martel recuerda lo que analizaba William S. Burroughs en *El almuerzo desnudo*: «El vendedor de droga no vende su producto al consumidor, vende el consumidor a su producto»; para establecer una clara analogía: «El artificio puede llevar a traicionarnos a nosotros mismos». Hoy, cuando «la política espectáculo, el *marketing*, la propaganda, la publicidad, la pornografía o el diseño industrial» se han convertido en empresas estéticas y el *kitsch*, esa forma edulcorada de representación que Milan Kundera definió como «el telón de fondo que nos distancia de la muerte», genera narcóticas imágenes que propician docilidad, infantilismo y apatía, esa venta es evidente. Esta traición sustenta la lógica suprema del mercado, de mane-

ra sibilina y eficiente. Lógicamente en este asunto el artificio encaja mejor, se adapta con mayor soltura a ferias y tinglados varios: el artificio puede ser didáctico, pragmático, complaciente, enmascararse de la justa provocación, y por ello filtrarse mejor en la mecánica social, mientras que la obra de arte, al remover los cimientos y abrir grietas en la realidad, ocupa una posición casi podríamos decir que de *outsider* en las lógicas del *marketing*. No se deriva de esto que el arte tenga que ser necesariamente minoritario. Ejemplos de arte accesible y popular hay muchos. Desde el *Guernica* a películas como *2001: una odisea del espacio*, por citar ejemplos que menciona Martel. El problema, dice el autor, surge «cuando la accesibilidad se convierte en un valor en sí mismo, porque entonces existe el riesgo de que el artista sacrifique la visión sobre el altar de la accesibilidad».

Pero lo que singulariza este *Vindicación del arte en la era del artificio* es la perturbadora y magistral confluencia entre el ensayo, en el que nos habla del arte como aquello que permite abrir grietas en la realidad hacia lo desconocido, lo esencial, lo que excede nuestra completa comprensión, y la latencia de una presencia bajo el texto. Podríamos definirlo como un ensayo de ciencia ficción y habrá quien coincida conmigo en percibirlo de manera inquietante. La obra de arte es tratada como «una criatura en sí misma» y, a medida que el ensayo avanza, va habitándolo. La afirmación de que «el arte es un fenómeno paranormal» toma cuerpo apoyada no sólo en el propio texto sino en el sustrato en el que se sustenta Martel para defenderlo. Construyendo las bases de su pensamiento crítico a partir de ejemplos que van de las pinturas de la cueva de Chauvet a la música de Leonard

Cohen; desde reflexiones de Joyce, Kant, Wilde, Deleuze, Adorno, Jung o Guy Debord a extractos de obras de Shakespeare, Blake o Melville, nos conduce hacia la percepción, entre artistas de toda época y condición, de ese «inhumano vacío de la inmensidad del universo» descrito en *Moby Dick* al que el arte es capaz de asomarse para traernos noticias. A los receptores de esas obras, sin duda, pero también a los creadores de las mismas. No es el artista el que trae noticias, es la obra.

Que el arte en cierto sentido viene de fuera o abre una grieta hacia «lo otro» es la idea que vertebra el ensayo y le aporta un incómodo atractivo que reconocemos como veraz. Ejemplos de artistas que han visto en el arte algo llegado «desde más allá de los límites de nuestra realidad», como apuntaba Aleksandr Solzhenitsyn en su discurso de aceptación del Premio Nobel de literatura, no faltan. La *Ilíada* y la *Odisea* comienzan con las palabras «Canta, oh diosa». La literatura está plagada de musas, de trances, de arrobamientos y febriles estados de concentración que ofrecen sorpresas o ansias insatisfechas a sus creadores. El Charlie Parker retratado por Cortázar en «El perseguidor» desdén su creación al haber podido vislumbrar en el proceso de composición de su música un «algo más» que persigue pero que le es inaccesible en última instancia. Su obra es testimonio –incompleto– de ello y, por tanto, logro y fracaso simultáneamente. Martel nos presenta a un artista cuya obra trasciende incluso su propia capacidad intelectual. Discernir dónde se mide la capacidad intelectual es otra cuestión. Pero recordemos a Vladimir Nabokov cuando afirmaba: «Cuando pienso soy un genio, cuando escribo tengo mucho talento y cuando hablo soy un tonto».

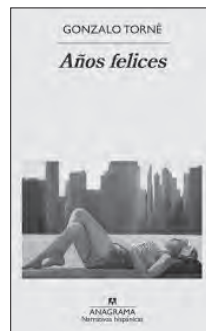
Dioses, musas o elementos del más allá elegirían el vehículo más adecuado en cada caso, dejando en evidencia al autor en según qué parcelas.

Esta idea resta importancia a la relativamente reciente concepción del arte centrada en el autor, reabriendo la sospecha —que lo entronca con sociedades más primitivas— de que quizá el artista sea más vehículo que fuente. La grieta —«abertura al cosmos»— en la realidad que se abre al vincularnos con un poema, con una canción, nos lleva a una suerte de realidad fundamental, difícil de definir salvo por aproximación. Y esa grieta es, en algún aspecto al menos, terrible. Para Martel, el aspecto fascinante de la belleza es algo que no nos plantea ningún problema, pero la parte terrible del arte nos pide demasiado, y es precisamente aquello en lo que este texto pone más énfasis. Coincidiendo con los románti-

cos, muestra que ningún objeto puede ser verdaderamente bello sin ser terrible y que, sin esa parte, reducimos el arte a lo *kitsch*.

«Considero que el arte es el espejo a través del cual los dioses nos hablan. Uno siempre puede responder a esto diciendo que los dioses son ficciones. Pero ¿qué no es ficción en esta vida? Estamos hechos de historias. Nada es más real, más objetivo, que las historias», afirmaba en una entrevista. *Vindicación del arte en la era del artificio* cree en lo oculto, en los dioses que se manifiestan a través de la ficción o en lo que hay de sobrehumano en el arte. Es un ensayo-templo en donde se teme lo terrible, se exalta la belleza y se vindica, o venera, el arte como dios laico, útil para la sociedad de hoy, que ha perdido la fuerza de sus cultos y, necesitada quizá de nuevas teologías, de nuevos espacios de lo sagrado, sigue buscando puentes con lo que desconocemos.

Gonzalo Torné:
Años felices
Anagrama, Barcelona, 2017
361 páginas, 20.90 €



Mentiras y engaños de la amistad

Por SANTOS SANZ VILLANUEVA

Hace un par de años, el todavía joven narrador Gonzalo Torné firmó un «Decálogo sentimental para escribir novela» cuyo primer postulado asegura que «nunca existen reglas, nunca las hubo». Esta rotundidad no es extraña en un autor novel con escaso bagaje en su haber y que quiere llamar la atención reclamando un ancha es Castilla para su oficio. En su caso responde, además, a una actitud vigilante acerca del género y de las circunstancias en que hoy se desenvuelve. Sus comentarios en el semanario *El Cultural* sobre la escritura en internet prestan inteligente atención a las nuevas formas comunicativas generadas por la red y detectan con perspicacia las incertidumbres propiciadas por inéditos códigos expresivos. Es alguien, pues, que está muy

alerta de los retos que hoy debe asumir un escritor y, sin embargo, sorprende que haga en *Años felices* una novela psicológica que entronca con una modalidad acuñada del género en lugar de filiarse con modos más rupturistas. Como tantas narraciones clásicas de los viejos maestros realistas, la obra se ocupa de la caracterización espiritual de un grupo de personajes y de los cambios que se producen en sus relaciones hasta abocarlos a una situación insospechada en un principio. Esta voluntad de análisis introspectivo va acompañada de apuntes sociales acerca del grupo y del momento histórico en que se emplaza la anécdota que, aun sin tener una explícita finalidad sociologista, conforma el retrato trabado de unas gentes y de su épo-

ca. Como encontraríamos en Stendhal, Galdós, Henry James, Fitzgerald. O García Hortelano, por citar a un español reciente a quien el ambiente recreado por Torné recuerda. Con la diferencia notable de que Torné dispone una composición formal bastante exigente –igual que hizo, por otra parte, García Hortelano en *Mary Tribune*–, sobre todo en la ideación de una voz narrativa original y compleja.

El mencionado grupo está compuesto por cinco jóvenes: las hermanas Rosenbloom, la bondadosa Jean y la bella e independiente Claire; Kevin, un judío que reniega de sus modestos orígenes y siente tempranas obsesiones espiritualistas; Harry, un riquísimo heredero con aficiones literarias; y el personaje que imanta a todos ellos, un catalán aspirante a escritor, Alfred Montsalvatges. La novela arranca con la presentación de la pandilla a mitad de los años sesenta del pasado siglo en su medio, Nueva York. Una voz en primera persona, cabal conocedora de los hechos, expone con apostillas las características del grupo a un destinatario durante muchas páginas velado: cuenta las peculiares relaciones entre sus miembros, el profundo compañerismo no exento de algunas tensiones, las conversaciones que delatan sus inquietudes y las diferencias de clase que no impiden una artificial fraternidad. También refiere la semilla anecdótica: la enfermera Jean curó la grave herida en la mano con que Robert llegó al hospital donde trabajaba, y este suceso sirvió para incorporar al lesionado al círculo amistoso ya existente. Jean recibió al joven como una aparición milagrosa, un guía o tabla de salvación, un señuelo para un futuro mejor: un Príncipe, según lo designa desde el mismo momento de conocerlo. Y en Príncipe del grupo se convertirá.

Esta presentación tiene un carácter muy elusivo, pues oculta datos importantes de la trama que sólo bastante después conoceremos. Resulta además insatisfactoria en la recreación del marco espacial, una Nueva York apenas abocetada con rasgos insuficientes, plasmada con unos brochazos genéricos, demasiado etérea, algo de cartón piedra. Y, ante todo, los personajes resultan bastante simples y no superan el papel de estereotipos representativos de una situación. Obedecen más a la idea que se ha forjado el autor de ellos que a una materialización eficaz de la idea. Ni una sola nota explica el deslumbramiento de Jean por Robert. No existe ni el menor rasgo del proceso interior que lleva a semejante resultado. Pasa algo así como en *La Celestina*: Calisto ve desde el caballo a Melibea y la chica le inspira sin más una pasión trastornadora. Sólo que Fernando de Rojas cumpliría con la retórica del amor cortés mientras que en Torné se produce una insuficiencia analítica. De hecho, la larga secuencia inicial se convierte en un prólogo demasiado dilatado y confuso del tema de la novela: la deriva decepcionante de las citadas relaciones de grupo, que sólo entra con fuerza sobrepasado un tercio de la novela.

En realidad, este desequilibrio entre un comienzo estereotipado y el logro posterior de mostrar una materia psicológica muy atractiva se debe, creo, a un peculiar planteamiento cuyas consecuencias no son del todo afortunadas. La novela entera responde más a un enfoque fabulístico que a un reflejo realista. El propio texto relaciona las experiencias de los protagonistas y del lugar donde ocurre la acción con un «país de las hadas» y también se habla, a propósito de una relación sentimental, de «una versión adulta de los cuentos de hadas». Los

personajes encarnan, por tanto, en buena medida modelos previos. Unos proceden de la tradición folclórica: el dicho Príncipe; la cenicienta bondadosa que se enamora de él; el padre protector rico, desprendido y arbitrario que exige lealtad y compañía; el exilado misterioso o el judío mal integrado. Otros participan de arquetipos de raigambre cultural, a los cuales responde la figura del letraherido. Un semejante alcance podríamos darle a la protesta de un personaje que no quiere convertir la amistad recuperada en «postales de Navidad». Más que un realismo directo, Torné recrea realidades prototípicas. La amistad del grupo no es tanto una crónica verista como el paradigma de un «círculo mágico».

El motivo principal de *Años felices* es la disolución de la amistad: el bucle de conveniencias, engaños, suspicacias, pérdidas, desconfianzas y decepciones que conduce al arrumbamiento de una camaradería fundada sobre todo en espejismos, cuando no en intereses bastardos no percibidos como tales. Torné muestra magníficas cualidades de observador de interiores morales, que vuelca en un desolado retrato del fracaso a través de una buena galería de héroes frustrados. Yuxtapone con eficacia la vida corriente y los fantaseos y contrapone con certeras observaciones las ilusiones y la vulgar cotidianeidad. El resultado de su análisis es una imagen dura de una experiencia humana básica.

Esta materia narrativa intimista se inscribe en un relato que incluye en su trama otros elementos sobresalientes. El primero es una estampa de época con cierto grado de documento social. Es poco intensa y está deliberadamente desvaída, en consonancia con el tipo de realismo antes señalado. Consiste en algunos brochazos que

hablan de actitudes pequeñoburguesas, de desclasamiento, de clasismo social, de aspiraciones a mejorar el nivel de vida económico. Algo llegan al texto las tensiones ideológicas, pero tan rebajadas que el caso de Alfred y sus inclinaciones izquierdistas se despacha con sumarias e inconcretas referencias a la «compenetración» familiar con el régimen, a la decantación franquista de la burguesía catalana y algún que otro apunte (un hermano que se convirtió en delator). Todo ello enunciado sin el menor detalle.

El otro elemento complementario es de tipo culturalista. *Años felices* tiene una fuerte vertiente de novela de artista que expone los desvelos del creador en ciernes. Esta materia literaria ocupa un buen espacio. El autor da pie al juego del apócrifo. Se concede la licencia de insertar, en paralelo a los pruritos literarios de Albert y de Harry, un episodio tras las huellas de John Shade —el ficticio autor de *Pálido fuego*, la vanguardista novela de Nabokov— que da pie a comentarios sobre poetas marginales de escasa obra, «agitadores culturales», en la estela (¿u homenaje?) de Bolaño. Agrega un satírico pasaje con una visita a un maestro de letras resabiado. Y por aquí y por allá se encuentran notas acerca de un buen número de escritores, así como apuntes sobre la actividad editorial.

Sostiene esta novela culta un esmerado trabajo verbal. Aunque no falte algún descuido («Si la pregunta era tan difícil era porque para responderla era imprescindible...»), no incurre Torné en los frecuentes errores gramaticales de sus anteriores obras. Le guía el criterio de evitar la grisura narrativa y tiene una acentuada disposición a esmerilar el relato con una intensa imaginería, en general de buena calidad y de creativa adjetivación,

con regusto por la comparación y el metafórico: «Se retorció el mar mineral sobre la arena pálida»; «El ascua sensual que ardía en el interior de aquella chica»; el interior de la sala «resultó ser cómodo y cálido como el forro de un estuche»; acabó «cariándole el carácter»; «Cómo se desplazaba aquel trasero dulcemente ebrio sobre los tacones»; «Salió con el corazón untado de alquitrán»; «Los pelos de la espalda parecían esquejes de las matas que le trepaban desde la ranura del culo»...

El cuidado del medio expresivo, tan meritorio en tiempos en que menudea el estilo desmañado, tiene, sin embargo, algunos riesgos por exceso que Torné no esquivo. Se ve en su propensión a un léxico rebuscado que tiende a sustituir la voz común por el cultismo y se compadece difícilmente con la prosa narrativa: «fulgor índigo», «repelencia», «manifestación fúngica», «obliterar» o «erubescencia». También produce frases solemnes: Claire «se veía perdida en el flujo continuo e irredento de la realidad»; «La boda fue centelleante y transcurrió dentro de un orden perfectamente ajustado a la contención (casi evasiva) de la clase media». Este decir enfático roza la inverosimilitud cuando se utiliza en el diálogo. No es cuestión de reclamar a un escritor, y mucho menos si hablan personajes cultos, el naturalismo conversacional, pero algunas manifestaciones resultan de una artificiosidad excesiva: «No podía compartir nada de

lo que maceraba en mi interior con las personas que el azar había dispuesto a mi lado. Sólo me relajaba perdido en la inmaterialidad del pensamiento»; «Dentro de quinientos años seguiremos sin extirpar la vulgaridad, incapaces de humedecer nuestra vida con el suave epicureísmo que prospera en las costas adriáticas...». ¿Quién habla así, y menos dirigiéndose a un amigo?

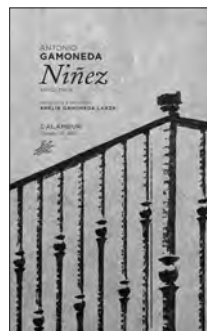
Años felices lleva a cabo una ambiciosa exploración en las mentiras y engaños que rodean la amistad. El título apunta a una fugaz primavera de exaltación cordial tras la que viene el desencanto. El descalabro de los sueños juveniles encierra la pesimista y negativa verdad última de la novela, la cual no resulta menos incisiva porque ráfagas de humor e ironía maticen una historia de gravedad moral que se expande también en otras direcciones, en refutar las ensañaciones de felicidad y en reflejar los efectos letales del paso del tiempo. Manifiesta Gonzalo Torné una notable capacidad reflexiva a partir de un mundo imaginario que oscila entre la introspección y la sociología. Aunque habría sido necesario un más estricto control de los excesos de retórica verbal y habría convenido que los referentes testimoniales quedasen menos difusos, nos encontramos con una novela interesante en sí misma y que anuncia buenos frutos literarios en el futuro. Está Torné entre los narradores españoles recientes con quienes hay que contar.

Antonio Gamoneda:

Niñez. Antología

Calambur (Poesía, 153), Madrid, 2016

126 páginas, 15.00 €



Infancia

Por JOSÉ ANTONIO LLERA

La última vez que vi a Antonio Gamoneda fue en el Círculo de Bellas Artes de Madrid –recitó junto al chileno Raúl Zurita una tarde memorable–, y a mi pregunta sobre una segunda parte de sus memorias respondió que tenía escritas algunas páginas, pero que no estaba muy seguro de que fueran a ser las definitivas. Las mismas dudas había expresado algunos años antes cuando trabajaba en *Un armario lleno de sombra* (2009), en este caso en torno a la (in)compatibilidad entre el lirismo y el discurso autobiográfico. Aquellas dudas se disolvieron frente a la certeza de que lo poético no sólo no neutraliza la función representativo-referencial de la prosa autobiográfica, sino que ahonda en ella, la precisa, la intensifica. A diferencia de otras antologías como las pre-

paradas por Tomás Sánchez Santiago para Alianza Editorial o por Fernando R. de la Flor y Amelia Gamoneda para las Ediciones de la Universidad de Salamanca, *Niñez*, que corre a cargo de su hija, tiene la peculiaridad de ofrecer una lectura transversal y temática, no cronológica, vertebrada en torno al motivo ordenador de la infancia. No se espere una mirada acorazada y retraída en la experiencia de una fracción de realidad intransferible; la mirada del niño –su memoria sensorial, orgánica– se encuentra permanentemente historizada en tanto que testigo de la represión, sujeto de un trauma colectivo que el adulto metaboliza. (Antonio Gamoneda vivió en un barrio obrero y ferroviario por el que pasaban las cuerdas de presos con destino al Penal de San Marcos de León. Ese horror:

los gritos de las mujeres por la noche, las cunetas ensangrentadas). Porque todo testigo implica siempre que lo que observa ha existido al menos en su memoria y no se puede silenciar; es un germen de palabra, una réplica severa a la amenaza del olvido, que es su antagonista y también su levadura. *Yo vi lo que vi*. La tautología es lo que excede al secreto. Sentenció Leopoldo María Panero que en la infancia se vive y que después nos limitamos a sobrevivir. Sin embargo, la contemplación de la vida del otro, del hijo o del nieto, permite también volver a vivir la niñez aunque sea vicariamente, una existencia construida sobre sucesiones de memoria, endeble e indestructible al mismo tiempo, vestigios en el lago helado de la edad, lacre, percusión de los colores, el tacto ácido del cuero, la obsolescencia de los estambres, las voces de los mercaderes que aturdirían las calles, los arrieros del vino, mendigos, húngaros danzantes, los caballos que agonizan. Y presos que desaparecen. Si todo signo supone la muerte de la cosa –nombra y hace presente lo que no está–, ¿qué sucede cuando alguien muere violentamente y es ya ausencia? Aunque la muerte sea lo irrepresentable, el antropónimo es semiente de reminiscencia (se mata un cuerpo, pero es más difícil matar a un nombre, porque un nombre es infinito gracias a su potencialidad para hacerse presente). Walter Benjamin lo expresó de esta forma: «La memoria es el medio de lo vivido, como la tierra viene a ser el medio de las viejas ciudades sepultadas, y quien quiera acercarse a lo que es su pasado tiene que comportarse como un hombre que excava».

La primera sección, titulada «Manos, balcones», acoge el refugio materno (la madre es el primer *otro*) y el terror de la Guerra Civil. La noche es primero noche uterina,

alejada de las connotaciones que la ligan a la muerte, descanso redondo del fragor de la existencia: «Madre: / eran tus manos y la noche juntas. / Por eso aquella oscuridad me amaba». Pero hay otras manos, las de los vencedores, las miradas vigilantes que destilan odio o resentimiento e infunden miedo; de ellos se ofrece un acerado retrato moral, que es el de una posguerra de silencios forzados y delaciones ante los que el niño sólo muestra la inocencia del no saber y el presentimiento de lo sombrío: «Vigila desde la profundidad de una mecedora y de su mano –creo que de su mano izquierda– penden las cuentas de un rosario. [...] Es la ociosidad del verano. Huyo sin saber de qué y la murmuración negra se acrecienta detrás de mí». La captación cromática de las emociones es un estilema gamonediano que tiñe de valores visionario-expresionistas –realistas, sí, por su plasticidad material y vivencial– toda su poesía, de ahí que el llanto de las viudas aparezca expresado sinestésicamente como «cuchilladas amarillas» (pienso en la «gran vaca amarilla» de *Hijos de la ira* o en los amarillos feroces de Juan Barjola). Algunas consideraciones teóricas en torno al símbolo que realizó Carlos Bousoño a mediados del siglo pasado siguen siendo válidas, pues esa imagen se independiza y «nos obliga a mirarla a ella misma, en vez de que a su través miremos ese sentido de que sería portadora».

A través de la figura del padre, muerto prematuramente, el niño accede al orden simbólico; aprende a leer en el único libro de versos que publicó: *Otra más alta vida*. Pero no sólo eso, ya que también con esta lectura alcanzará el conocimiento de la poesía, es decir, accederá al orden de los significantes, conocerá su esencia musical, sensorial antes que intelectual, y de ella resultará

la epifanía que toca y adiestra su sensibilidad. Entre las señas más reconocibles de la escritura gamonediana se encuentra el uso de frases nominales que nos retienen con sus elipsis, así como la sintaxis paralelística o anafórica que armoniza una imaginaria de ecos salmódicos, encantatorios, siempre repleta de pregnancia histórica y portadora de una gran densidad fonoestilística: «Suavidad de los días, paz del mundo en el corazón de Pedro: pasan las portadoras de hortalizas, pasan los sacerdotes en sus túnicas»; «Rumores de acequias entre los frutos, clamor bajo las gárgolas. Perdido estuve en los mercados, encendido en los rostros reunidos por la voz ferial, ciego en las cintas y el aroma de los alimentos, confundido en el fondo de la alegría»; «Utilidad de la muerte; frialdad de los animales sacrificados en los patios distantes; sábados bajo los tímpanos industriales». Se aprecia, en efecto, un intenso ritmo del pensamiento. Del mismo modo, destaca el uso magistral del encabalgamiento en «Malos recuerdos», procedente de *Blues castellano*, donde se poetiza el arrepentimiento. La mirada adulta censura retrospectivamente la crueldad contra el animal indefenso y el hurto mezquino que provocará la incomunicación entre la madre y su hijo soldado. El paratexto marxista que encabeza el poema —«La vergüenza es un sentimiento revolucionario»— subraya que la vergüenza es la indignación por la que comienza toda conciencia ética y por tanto toda esperanza, toda promesa de una vida nueva.

El grisú que azulea las caras de los obreros y las manos de la madre sobre la taja remiten a las condiciones reales de existencia. En León se denomina *taja* a la tabla de lavar y es ese objeto sencillo el que hace presente la imagen materna. En la

Extremadura de mi infancia las mujeres lavaban en lo que llamábamos *paneros*. Ahora la memoria de Gamoneda estrecha sus lazos con la de sus lectores potenciales, activa implicaturas que van más allá de la nota costumbrista. Porque yo también, al repasar esta prosa, no puedo negar que veo a mi abuela, silenciosa, la fuerza de sus manos —las muñecas anchas que heredaría mi padre— sobre los paños empapados de agua y jabón, el sonido sordo sobre la piedra antes de escurrirlos para volver a empear. Aún no han sido desterrados por el olvido aquellos *paneros*. El compromiso social está aquí muy lejos de las proclamas preferidas por la poesía española del medio siglo: «Desde las carbonerías, la pobreza asciende a los edificios aptos para la proclamación del suicidio y los arroyos retroceden como las víboras ante el incendio. Es la pasión de las inmobiliarias. Como un monte, la melancolía crece en los pastos invernales». La melancolía también puede ser un sentimiento revolucionario.

De *Un armario lleno de sombra* se selecciona el relato del viaje que, acompañado por algunos amigos un día de verano, el narrador emprende a la cueva de Valporquero. Se trata de un fragmento donde resulta transparente el homenaje implícito al episodio quijotesco de la cueva de Montesinos. Como sabemos, Miguel de Cervantes exploraba allí irónicamente una rica tradición que abarcaba muy diversos géneros y que contemplaba la cueva como ámbito mágico o visionario. Ahora, la aventura espeleológica en la que el narrador se queda a oscuras en el vientre de la tierra —«Fui vaciándome de pensamiento»— puede leerse a su vez como una alegoría de la creación poética en clave órfica (y blanchotiana): es en la oscuridad total de los sentidos inmersos en el espacio ultramunda-

no donde advienen las visiones, en el instante justo en que se ha perdido la conciencia del límite que separa la vigilia del sueño, la realidad de las ficciones.

Recuerdo de las fosas comunes –«Tierra desposeída de sus tumbas»–, incorporación del padre muerto a la madre viva a través de los molares de oro que busca afanosamente el hijo. Pero no todo es pérdi-

da. En la última sección, titulada «En otro pensamiento», las manos de la hija o de la nieta se confunden con las de la madre –el pasado– y forman una cadena de genealogías frente a la soledad. Más que el *cogito* cartesiano, es siempre el otro –Lévinas no cesó de recordarlo– el que nos habla de nuestra existencia: «Yo sé que vivo porque te oigo llorar».

Eduardo Chirinos:

Siete días para la eternidad
(Homenaje a *Odysseas Elytis*)
Librería Sur, Lima, 2015
98 páginas, 10.00 €



Los que magnetizan el infinito con palabras

Por MARTÍN RODRÍGUEZ-GAONA

En *Siete días para la eternidad*, el poeta peruano Eduardo Chirinos (1960-2016) contempla las posibilidades contemporáneas de una narración mítica. Y lo hace a través de un relato hermético, fragmentario y elíptico, que se inicia con algo parecido a un sacrificio o una revelación («Domingo arroja claridad sobre la piel del becerro. Amenaza convertirla en atril, convertirla en facistol»). Suceso mágico o milagroso que acontece el día de descanso en el que se celebra al Creador. Así, de una manera altamente simbólica, este poeta infatigable resume su particular visión sobre la creación del mundo, amparando su propuesta en otra versión previa, la que el griego Odysseas Elytis hiciera a partir del texto bíblico:

«DOMINGO

*De mañana, en el Templo del Moscóforo.
Digo: vuélvase verdadera como un árbol la hermosa Mirto; y que su cordero, mirando derechamente por un momento en los ojos de mi asesino, castigue al más amargo porvenir».*

Poetas de distintas geografías, idiomas y tradiciones unidos por un impulso cosmogónico, desproporcionado, abiertamente imposible o monstruoso, que los hace afrontar un episodio fundacional de la tradición occidental evocándolo con sutileza como una metáfora de la creatividad humana. De este modo, la desmesura del impulso artístico queda atenuada por la propia palabra, modesta pero siempre plena, cabal en sus resonancias íntimas.

Esta confianza en la poesía, concebida no sólo como un lenguaje autónomo sino también autogénico y colectivo, permite a Eduardo Chirinos explorar nuevamente una mitología personal, minimalista (que evita abiertas pretensiones ontológicas o fundacionales), en una línea de trabajo que se consolida en su obra desde inicios del nuevo siglo con *Abecedario del agua*. Por consiguiente, los textos en prosa de *Siete días para la eternidad*, densos e intensos, a la manera de fragmentos o notas a pie de página, fluyen con un aliento misteriosamente natural. Y a pesar de la aparente autonomía y espontaneidad de los mismos, dichos apuntes están firmemente engarzados, exhibiendo una sólida unidad que plantea una reflexión que es posible sólo desde el interior del lenguaje:

«DOMINGO

Miro con cautela el ojo del animal, el ojo del becerro que porta la estatua. Es domingo y estoy en el templo del Moscóforo. Nadie hay en el Templo. Sólo la estatua camina desnuda entre olivos milenarios y mudos. El ojo del becerro pestañea con fulgor. Sé que le falta una oreja, que su mugido somnoliento quiere decirme algo».

Chirinos reelabora a Elytis, entonces, para desplegar una propuesta a la vez programática e intuitiva. La anécdota mítica, los siete días de la creación del mundo, sirve al poeta como estructura y motivo desde el que realiza variaciones que son paráfrasis, ampliaciones y breves comentarios, que tanto confirman como contradicen al maestro griego. Este tipo de reescritura culturalista es una constante en la obra del poeta peruano y está anunciada desde su primer libro, sea en un personaje como Horacio Morell o a través de las resonancias épicas

y reflexivas de su voz poética. Un registro que se ha ido adaptando y mutando con la biografía del autor, que en sus últimos libros muestra una predilección, sea en verso o en prosa, tanto por un tono menor como por la ya señalada escritura en serie. Una estrategia a la cual el poeta se entrega con devoción ritual o sacerdotal, por la que la reiteración obsesiva se abre hacia la meditación, la cual otorga, finalmente, destellos de sentido que cumplen una función catártica, conciliadora (a la manera de una letanía o de música serialista).

De este modo *Siete días para la eternidad* propone un ejercicio de lectura que es asimismo un desafío, una *mini-Rayuela*, en la que además de Elytis están también Neruda (el poeta prolífico por excelencia en lengua castellana), el segundo Eliot (el de la reflexión filosófica), Vallejo y Eguren (unidos por Pitágoras) y el poeta renacentista español Hernando de Acuña. Es decir, un compendio mínimo de cierta tradición occidental periférica, invocado por medio de la escritura alrededor del mencionado *leitmotiv* (Elytis, el homenaje al cristianismo y a la tradición clásica y, finalmente, a todos los poetas como fundadores de mitos).

No obstante, pese al virtuoso sincretismo, podría ser legítimo preguntar cuál es el propósito que lleva a Chirinos a este sucinto y a la vez abismal despliegue. Y aunque la propia voluntad artística parezca una respuesta obvia, otras implicaciones asoman rotundas y punzantes: ante nuestra fragilidad frente al tiempo, ante la violencia de la propia vida, la sensibilidad contemporánea desalienta toda inclinación hacia la fábula o la religión.

Mas esta evidencia que asumimos diariamente casi de forma automática se afronta de manera distinta desde la con-

ciencia del fin: el becerro expiatorio nos mira anunciándonos lo que no queremos reconocer, aquello que ignoramos despreciando las innumerables y constantes pruebas de nuestro agotamiento, sea como individuos o como especie:

«Hoy es sábado y debería descansar. La luz baña el dorado mecanismo de una grúa (nada ante mí se vuelve alegoría). Miro la calle desierta de esponsales y exequias».

Tras la superación histórica del Romanticismo, el poeta está condenado a una exploración del misterio desde su ineludible condición efímera. Una operación en la que, pese a todo, se insiste en la correspondencia que surge entre sujeto y objeto a través de la imaginación o del conocimiento directo del dolor. El más allá que abre la poesía implica, por lo tanto, una transfiguración, un instante distinto que permite intuir un sentido transmutado y trascendente (reducido, en ocasiones, a una representación, a un ritual sin convicción). La alternativa que sugiere el poeta, con sutileza y pudor, propone invocar y encomendarse a Mercurio, el viajero, la divinidad del misterio y la transformación, o a Venus, diosa «que incendia y adormece el mundo».

En otras palabras, Eduardo Chirinos en *Siete días para la eternidad* postula una es-

critura entre el descreimiento y la esperanza, propia de una época cuyo sistema de valores y creencias deslegitima cualquier anhelo de permanencia. Siempre será difícil ejercer los poderes de la imaginación que transforman mágicamente la realidad y, si aquel es su destino, el poeta de nuestro tiempo deberá acostumbrarse a vivir en un autoengaño: «Tendré que conformarme con pájaros que parecen ángeles. Con ángeles que parecen pájaros».

Más allá de la dimensión simbólica y las referencias culturalistas, la poesía de Chirinos señala, además, que cualquier lectura supone un proceso en el que tienen igual importancia la memoria y el olvido. Es decir, la palabra poética brinda un registro de la experiencia humana en su conjunto, en todos sus matices, dibujando el rostro unificado del secreto. Al no ser ésta una facultad que defina sólo a un individuo, todo poema es una recreación de muchos otros anteriores.

Quizá allí radique el secreto de una sacralidad posible, viable para un tiempo de descreimiento. La lectura de *Siete días para la eternidad* nos brinda una variación y una depuración de la personalísima escritura impersonal de Eduardo Chirinos que, sin alardes o grandilocuencias, se acerca cada vez más a lo esencial.

José Luis Villacañas:
Freud lee *El Quijote*
La Huerta Grande, Madrid, 2017
116 páginas, 10.00 €



Cervantes y el humor

Por DANIEL B. BRO

Por lo que nos cuenta el filósofo José Luis Villacañas en el prólogo a *Freud lee El Quijote*, la redacción de este pequeño libro le ha llevado muchos años, y las efemérides no le han precipitado a su consecución en un tiempo en el que vemos que en un año éste o aquél, ante la cercanía de un centenario, aparecen expertos en tal obra o escritor. Vale decir que su autor se ha tomado *su* tiempo, y esto es algo de agradecer ante la irresistible aceleración de todo, que convierte al todo mismo en pasado y al pasado en olvido. Los lectores de alguna biografía de Freud saben que aprendió tempranamente el español con el deseo de leer el *Quijote* en su lengua original. Borges lo leyó en francés y afirmó, con esa pasión porteña por querer ignorar lo espa-

ñol (no en todos los casos, bien lo sé) que era mejor que en la lengua original. Freud aprendió español para recorrer esa mancha de tinta desde las palabras mismas que había escrito Cervantes. Incluso fundó con su amigo Eduard Silberstein una exclusiva Academia Española. Todo este primer interés de Freud por Cervantes ha sido estudiado por el hispanismo americano, pero –nos dice Villacañas– ha sido ignorado por los hispanistas españoles. Aunque, como se ha escrito tanto sobre Cervantes, no sería de extrañar que alguien en España haya señalado ese interés primero por el humor y su significado por parte de quien escribiría *El chiste y su relación con el inconsciente*. El libro de Villacañas es finamente metódico y desarrolla con limpieza y lucidez sus ideas.

Entonces, es importante situar al Quijote en su mundo, en el mundo de Cervantes y de España, que es el de la crisis de los ideales del catolicismo, enfrentado al protestantismo, tras la muerte de Felipe II (1598) y como augurio de otras pérdidas de categoría imperiales en los reinados siguientes. El Quijote es un héroe, un hombre que cree en el ideal, pero *El Quijote* es una obra de humor, aunque sea también otras cosas. No es una sátira, ni una tragedia, ni un drama, aunque haya matices, siempre parciales de estas categorías en la obra magna de Cervantes. Se trata de un héroe desamparado, pero firme frente a la resistencia del mundo. Villacañas va a relacionar el interés por la psicología de este héroe de Freud con la creación del psicoanálisis: «Avanzar desde la condición de héroes desamparados, perdidos en la farsa del mundo, dominados por un pegajoso placer psíquico que nos vincula a nuestras alucinaciones con más fuerza que al diálogo con otros humanos para llegar a ser personas afortunadas que conocen las profundas verdades de la vida, esa ha sido siempre la divisa del psicoanálisis». Desde esta instancia latente en la lectura freudiana, a la que hay que añadir otras que mencionaremos enseguida, Villacañas nos anuncia que el vienés podría «iluminar el nacimiento del héroe y la razón del placer estético que nos produce hablar acerca de él, *a la manera cervantina*». El placer del humor no es el cómico, esto es algo que ha sido estudiado por diversos autores. Más bien el humor, como se da en *El Quijote*, se opone a la comicidad. Esto fue lo que pensó tempranamente Freud, pero no es suficiente, no se quedó en esto, sino que desarrolló sus ideas al respecto, aunque sin referirse a la obra cervantina, en el ensayo *El humor* (1927). Don Quijote como héroe cómico habría hecho de la novela una sátira, no nos exalta y nos ahorra, por otro lado, ciertos

sentimientos negativos. ¿Cómo? Villacañas da otro paso más: «La generosidad del héroe consiste en tomarse las promesas del ideal al pie de la letra». El ideal, y ahora aparece convocado Carl Schmitt, está vinculado al catolicismo. Por otro lado, nuestro autor utiliza ciertos conceptos de Otto Rank sobre el nacimiento del héroe, y junto a Hans Blumenberg aplicará su sugerencia de que... Finalmente, el Freud de *Del humor*, al responder a las incógnitas abiertas en años anteriores en relación al humor, «nos permite comprender la virtualidad del psicoanálisis no sólo para comprender las patologías psíquicas, sino también para describir la salud de aquella madurez moral que Freud siempre vio en la forma cervantina del humor piadoso». No está mal. Recuerdo que Freud habló, con pesimismo y compasión, de que la curación absoluta no era posible, pero podíamos acompañar nuestras neurosis logrando trabajar y amar.

Villacañas relaciona, siguiendo la sugerencia de Schmitt, la figura de don Quijote con otras de enorme fuerza simbólica: Hamlet y Fausto. Schmitt dice que ni el catolicismo ni el protestantismo podían fundar un mito porque éste brota de un espacio profano, pero el mito podía surgir en ese terreno de indecisión, conflictivo, entre el catolicismo y el protestantismo. El símbolo encarna una idea sagrada; el mito, la historia profana y sus poderes. La iglesia (símbolo de la ciudad eterna) ha ocupado en el catolicismo todo el poder temporal; y el protestantismo ha desconectado el tiempo y el poder profano de la Gracia. Esta pérdida la encarna Fausto, que nos habla de un demonio mundano que le permite expresar su desazón sin fin, una incesante búsqueda. «No es un mito, sino la historia de un alma», nos aclara con brillantez sintética Villacañas; vale decir, Fausto es lo más parecido a usted

o a mí. Hamlet, drama histórico sobre la legitimidad del poder, expresa también no el ideal sino la duda, algo que ayuda a pensar pero que no puede ser reconciliación ni fundamento. Schmitt sugiere que don Quijote es el héroe de la fractura crítica del catolicismo. Nuestro autor lo resume en pocas líneas: «Entre un catolicismo que ya no podía ser universal y un Estado que nunca sería soberano, don Quijote es el héroe errante en un mundo escindido y roto, sin soberano estatal ni Iglesia universal: el mundo español».

Lo propio de don Quijote no es la duda, sino la creencia en el ideal, no es Hamlet (la reflexión inacabable sobre un poder quizás apoyado en el crimen, en el seno de la familia, un poder por tanto ilegítimo); no es Fausto, porque no comercia con su alma ante un demonio que le ofrece cosas mundanas. Don Quijote, en una España que no cayó, sino que no accedió a la modernidad (Villacañas *dixit*); pero hay algo distinto no sin analogía con la caída: la imposibilidad del Imperio significa la debilidad del emperador y de la ciudad de Jerusalén como mito católico. No hay ninguna garantía infalible, y por esa brecha penetra el caminante español. El poder pierde el sostén absoluto de lo sagrado, y los poderes del mundo se interiorizan, se relativizan. Y aquí es donde surge, en la lectura freudiana de Villacañas, el héroe, el que cree al pie de la letra: un héroe católico que «emerge entre las ruinas de Roma y el Imperio». Otto Rank: el héroe surge ante el descubrimiento de la impotencia del padre. No es muy distinto de lo que piensa Freud. Ante la debilidad del padre imperial y de la madre eclesiástica, don Quijote no avanza hacia la modernidad crítica (Bacon, Ilustración, Kant, la naturaleza racionalizada, instrumento del conocimiento, etcétera), sino que se propone como encarnación del ideal, en cuerpo y alma. Para

Freud/Villacañas, a don Quijote «sólo la fantasía puede protegerlo».

Un tercer invitado en el orden de las creencias en este ensayo es el gnosticismo, de vieja data y que –para lo que en este libro importa– Villacañas toma de la sugerencia de Blumenberg: «Hay una conexión entre la Edad Moderna y el gnosticismo». La gnosis –afirma Villacañas– puede considerarse la paranoia originaria. El gnosticismo conceptúa al Dios creador como ausente. No se hace cargo de su creación, entregada a negatividades sin cuento: el lugar del mal. Dios no es de este mundo, de ahí la errancia propia de la gnosis, asistida por la paranoia: todo acusa mi falta de ser o mi desvalimiento, una carencia. Es una respuesta a la orfandad, pero don Quijote cree, en cambio, en la oportunidad de la justicia y el ideal amoroso. No es Hamlet, no está enredado en la posibilidad sexual hacia la madre, sino que encuentra en Dulcinea (mujer mundana) los dones de la bondad y la belleza: hace de cualquiera un ser único, como hicieron los provenzales.

El gnosticismo, contra el que había luchado el catolicismo, vuelve o alimenta la modernidad, apoyada en el conocimiento, aunque de manera parcial. La Reforma separó el mundo terreno de los poderes mágicos: la materia (creada por Dios) es comprensible, y por lo tanto domeñable. Sus diabluras son mefistofélicas y podemos negociar con ellas. La modernidad, de Descartes a Kant, procura someter la imaginación a la racionalidad y ésta se sustenta en su propia coherencia (lógica). Hay en el conocimiento una dimensión salvadora, y por lo tanto el drama gnóstico encuentra aquí una respuesta positiva: el hombre se afirma, en la tierra, por sus conocimientos; el mundo no es el producto de un demiurgo malvado, pero apenas se puede decir, aunque la inercia lo hace que sea ya el rei-

no del Hijo. Pero don Quijote no tiene en ningún momento la tentación de salvarse por el conocimiento, nos dice nuestro autor. Y, sin embargo, como bien ha mostrado la importancia de *El Quijote* en la novela moderna, su aportación es crucial. ¿Por qué? En un orden literario, que abarca también otros aspectos, el lector podría recurrir al famoso ensayo de Milan Kundera; pero para lo que en este libro importa, la novedad es el humor, el humor cervantino, suerte de respuesta a ya no y quizás nunca. «El humor medió el trauma de la derrota y la fidelidad –nos dice Villacañas ya concluyendo– y se alejó tanto del resentimiento como de la locura raída». Y Freud afirma, pensando en su propia historia de investigación al respecto, que había tratado de encontrar en el humor la fuente del placer, y «que la ganancia del placer humorístico procede del ahorro en el gasto de sentimientos», a lo que añadirá en la vejez que además del efecto liberador, propio del chiste y lo cómico, el humor puede ser «grandioso y sublime». No es, nos aclara Villacañas, la noción de sublimidad propia de Kant, cuya victoria moral sucedía al margen del cuerpo, ajena a lo sensible, sino que el humor, en el caso paradigmático de *El Quijote*, es consecuencia de mirar «el ideal exaltado desde el dolor del cuerpo humillado, y mirará el cuerpo humillado como albergando un ideal por el que sentimos respeto e identificación. Pero nunca mirará solo una de las partes». Esto último me parece remarcable porque supone un sentimiento compasivo con la paradoja, con lo contradictorio, con lo irresoluble. Así pues, el humor afirma al yo (no como un absoluto, ojo) frente al mundo, «la inviolabilidad del héroe, la posibilidad de encontrar siempre su placer frente a la realidad exterior».

Naturalmente, hay una decisión, por parte del humorista, de arrogarse ese determi-

nado papel. ¿Dónde radica la legitimidad del humor? Aquí también podríamos hacer una digresión apoyándonos en Kundera, pero no corresponde a mi comentario. En el humor hay una moral de la no agresión, a diferencia del chiste o de la broma. Respecto al humorista, Freud pensó que hay una relación estrecha entre el yo que mira y el yo mirado. Entonces: el yo humor es una forma del superyó que observa a un yo que comparte los mismos ideales. Cervantes (como superyó) –remacha Villacañas– mira a don Quijote (el yo), que comparte sus ideales. Terminó el comentario-resumen de este admirable ensayo con dos fragmentos de José Luis Villacañas: «El humor impide así tanto la melancolía como la manía, y nos aleja tanto de Hamlet como de Fausto; de la vida atrapada por el fantasma del padre como de la vida acelerada por el vértigo de la ausencia definitiva». Ni la duda asistida por una miríada de reflejos ni la carencia de sentido desfondando el deseo, el humor cervantino (el adjetivo es de importancia radical) afirma el ideal al tiempo que la individualidad corporal, el placer, pero no un placer que sólo dice «yo» sino aquel que está relacionado con la reconciliación, así sea temporal, con el mundo. «El valor saludable de Cervantes ha consistido en escribir una obra de humor para librarse o librar al lector del dolor del mundo con un placer que sorteaba a la vez los precipicios del éxtasis y de la locura, de la manía y de la paranoia, al presentarnos un héroe infantil lanzado a sustituir al Padre divino y a desembrujar a la señora Dulcinea, como espejo en el que mostrar que ese ideal que constituye nuestra subjetividad es importante, pero a pesar de todo es constituyente». Cervantes, pues, no reniega de los ideales ni los fanatiza: sonrío. Villacañas ha llevado a cabo una lectura lúcida de Cervantes y de Freud: los ha repensado.

Julien Gracq:

Las tierras del ocaso

Traducción de Julià de Jòdar

Nocturna, Madrid, 2016

267 páginas, 15.00 €



El anticuado más moderno de todos

Por JUAN FERNANDO VALENZUELA

Corría el año 1953 y Julien Gracq comenzaba a escribir una novela en la que trabajaría de manera intermitente y cuyo texto prácticamente acabado sería rescatado de una maleta tras su muerte y publicado en Francia en 2014. Esta novela nos la trae ahora la editorial Nocturna en estupenda traducción de Julià de Jòdar con el título de *Las tierras del ocaso*, añadiendo así un libro más de este escritor francés a su cuidado catálogo (los otros dos son *El rey Cophetua* y *La península*).

Cuando Gracq comenzó a escribirla, la modernidad, que pretendía acabar con la tradición, tenía ya tras de sí una propia. Desde el siglo XIX, una lucha pertinaz, transgresora, provocativa e individualista contra la sociedad burguesa había pasado por dis-

tintas formas, las más llamativas de las cuales constituían las vanguardias del siglo XX (futurismo, dadaísmo, surrealismo, letrismo...). Todas, como Diógenes el Cínico, buscaban con un farol en pleno día un hombre. Pues la sociedad había acabado con la autenticidad del ser humano. Se vivía en un sistema vacío por dentro, se andaba sobre la cáscara de un fruto podrido en su interior. Eso explica la sensación de euforia que provocó la Primera Guerra Mundial, vivida como una purificación social y como una oportunidad de intensidad vital individual. En los años cincuenta en que escribe Gracq aquella ingenua ilusión bélica había sido cruentamente destrozada, pero persistía la sensación de una sociedad agotada y la necesidad de rebelión contra ella. Sólo que ahora

ambas tenían otro aspecto. La situación social era boyante. Conquistas económicas antes sólo soñadas eran ahora un hecho, y el pleno empleo y la riqueza empujaban hacia un consumo que se convertiría en poco tiempo, aliado con los medios de comunicación y el espectáculo, en una señal de identidad de Occidente. La impresión resultante la había anotado lúcidamente Conrad muchos años antes, en 1911, en *Bajo la mirada de Occidente*: «En medio de todo aquello vi a una solitaria pareja suiza cuyos destinos estaban asegurados desde la cuna hasta la sepultura por el perfeccionado mecanismo democrático de una república que casi se podía sostener en la palma de la mano». La seguridad de un ordenamiento jurídico eficaz y razonable carece de las inquietudes y riesgos de la inestabilidad política. Uno se pregunta si es que el hombre sólo se encuentra consigo mismo en las dificultades y si, como Voltaire decía de don Quijote y de sí mismo, ha de inventarse molinos de viento para ejercitarse. La rebeldía parecía ahora fruto del aburrimiento de jóvenes que no habían participado en la guerra y que no padecían penurias económicas o laborales. El mundo era ordenado y previsible y, si la sociedad negaba la aventura, la aventura de estos rebeldes consistiría en negar la sociedad.

Todas estas protestas tenían una importante vertiente artística. Para cuando Gracq empezó esta novela, el arte había hecho la experiencia de conjugar provocación e individualismo y escogido un camino extraño. El arte consistía en negar el arte. No en negar el arte tradicional, algo normal en su desarrollo, sino lo que se había entendido por arte durante cientos de años y que, se definiera como se definiera, suponía siempre una referencia a la realidad, a un mundo más allá del sujeto. Ahora se había roto

esa relación y el arte, como decía el manifiesto dadaísta, era algo privado cuyo último referente era el propio artista. De este modo las vanguardias llevan a sus últimas consecuencias la primacía del sujeto de la Edad Moderna. El nuevo artista no se siente interpelado por la realidad porque fuera de él no hay nada. La consecuencia fue la proclamación de la desaparición del arte, que debía convertirse en vida. La literatura, el cine, la fantasía eran vistos como una droga que fomentaba la pasividad de los individuos. Ése era el panorama en los años cincuenta en que Gracq se puso a escribir esta novela.

Vamos, pues, a ella. La comunidad que aparece en *Las tierras del ocaso*, llamada el Reino, es una sociedad sin fuerza interior. Aunque ambientada en una indefinida época que recuerda a la Edad Media, comparte los rasgos de decadencia y calma que la modernidad había visto en la sociedad burguesa. Gracq, amigo de Breton y cercano a algunos aspectos del surrealismo, parece compartir esa percepción. En las primeras páginas vemos una comunidad sin sobresaltos pero agotada e inauténtica, sostenida por la inercia. Reina en ella «una suerte de torpor» que hace «refluir la vida hacia los lugares bajos». Hay un adormecimiento social, una pereza a la hora de enfrentarse a la realidad. Una señal de ello es que ésta parece haberse sustituido por los documentos: «Los símbolos de lo que fue auténtica riqueza se amonedaban y se intercambiaban en efigie». Del mismo modo que hoy en día la falta de auténticas experiencias en una ciudad turística da lugar a una proliferación de fotos para indicar que se ha estado allí, la obsesión por documentos y títulos parece agudizarse en la medida en que pierde fuerza vital su contenido. La burocratización de nuestro mundo tal y como

la refleja narrativamente Kafka puede interpretarse también en este sentido. Pero quizá la sustitución de la realidad por el papel sea sólo una vertiente de un fenómeno más amplio y que, como estamos viendo, llega hasta nuestros días: la sustitución del ser por su representación. Léanse con atención estas líneas de las primeras páginas de la novela: «Cuando la savia deja de ascender por ellos, los cardos abadejos que crecen en nuestras estepas se quiebran uno tras otro a ras de tierra para que el viento arrastre lejos su rebaño lanoso repleto de granos; así parecía avisarnos la tierra de que un día llegará el momento de que nos despoje y nos abandone: el desasosiego procedía de aquella sujeción cansina y de aquellas fibras del corazón rotas una a una, que ahora nos suministraban antenas para adivinar el viento que empezaba a levantarse». Del mismo modo que seguimos viendo una estrella que hace tiempo desapareció, una sociedad puede mantenerse en pie aparentando la salud que ya la ha abandonado. Pero el ojo experto, el ojo crítico, sabrá ver los signos y detectará que se trata sólo de la cáscara. Por eso los pintores que supieron mirar (De Chirico, Munch, Ensor...) poblaron sus cuadros de máscaras o similares en vez de rostros.

Podemos, pues, decir que Gracq, lector de *La decadencia de Occidente* de Spengler, comparte con las vanguardias la visión de una sociedad caduca y vacía. Pero su respuesta ante ello es opuesta. La autenticidad que se busca es entendida de modo muy distinto. Tanto en su vida creativa como en el argumento de la novela que nos ocupa. Me gustaría mostrar brevemente esa relación entre su vida y la novela para arrojar luz sobre ésta.

Julien Gracq es el seudónimo con el que Louis Poirier, un profesor de Geografía fran-

cés, firma su obra literaria. Crítico con el mercado literario y alejado de él (todos sus libros los ha publicado en la modesta editorial que le editó el primero), tiene la imagen de escritor de culto inaccesible a los medios pero hospitalario con sus lectores entusiastas. Una imagen que su rechazo del premio Goncourt en 1951 por una novela redonda, *El mar de las Sirtes*, contribuyó a cimentar.

Si en las vanguardias, cifra de la modernidad, el arte, como hemos visto, se repliega en el sujeto cuando no se suicida directa y conscientemente, el planteamiento de Gracq es antimoderno, en el sentido que Compagnon le ha dado a esta palabra: «Los antimodernos –no los tradicionalistas, por tanto, sino los antimodernos auténticos– no serían más que los modernos, los verdaderos modernos, que no se dejan engañar por lo moderno, que están siempre alerta». Mientras las vanguardias van triunfando y el arte se hace juvenil, provocativo, individualista y sin referencias externas, aunque a la vez integrado en el mercado e inocuo, Gracq se refugia en un lenguaje precioso, denso y lírico con el que abordar la realidad. Esta sí existe para él más allá del sujeto y su trabajo creativo busca dar cuenta de ella, como vemos en esta novela. Su rechazo del mercado (se resistió a las ediciones de bolsillo ofrecidas por otras editoriales) y el espectáculo puede leerse también desde esta oposición a la modernidad vanguardista, que, como ha demostrado Carlos Granés en *El puño invisible*, se une a aquellos en la segunda mitad del siglo xx. Los rasgos vanguardistas (juventud, hedonismo, individualismo, rebeldía, provocación) son integrados en el mercado y en el mundo del espectáculo gestionado por los medios de comunicación. El rechazo de las vanguar-

días y del mundo del espectáculo y el mercado es, pues, coherentemente, el mismo rechazo.

Esa opción vital se compadece con la que el protagonista y sus amigos toman en la novela frente al torpor de la sociedad en que viven. Gracq comenzó a redactar *Las tierras del ocaso* tras *El mar de las Sirtes*. La cercanía de ambas no es sólo temporal. Hay una atmósfera común compuesta de cuatro ingredientes relacionados entre sí. Bajo la calma reinante en la ciudad (a la vez fruto y origen de una falsa sensación de seguridad), late débil el miedo. Algo parece estar ocurriendo lejos de nosotros, algo que sin embargo nos atañe. Hay una sutil espera. Esa espera no es esperanza, sino la sensación de una amenaza que se cierne. Y esa amenaza, pese a ser vaga, es imaginada en la forma de una guerra. Tenemos ya esos cuatro ingredientes a que me refería: la inautenticidad, la espera, la amenaza y la guerra, que son a la vez cuatro figuras que recorren el siglo xx y la obra de Gracq.

En *Las tierras del ocaso* la sociedad siente una débil pero persistente señal de alarma. Se espera algo. Si bien es verdad que en *El mar de las Sirtes* y en *El rey Cophetua* la espera es más evidente y exasperante, aquí aparece implícita bajo la forma de la amenaza. Se espera algo que se teme, un enemigo que llama a la puerta. Gracq conocía esas dos respuestas sociales ante la amenaza: el mirar para otro lado, la falsa calma al servicio de la idea de que nada ocurre (se ha visto en esta novela una metáfora de la Ocupación) y el arrojarse hacia la fuente de la amenaza. El Reino representa la primera; el narrador y sus amigos, la segunda.

La forma de la amenaza es la guerra. Pero, aunque al final de la novela aparece

en su crudeza, el núcleo lo forma el viaje hasta llegar al lugar por donde el enemigo intenta penetrar en el Reino y la vida en esa frontera. Es en esos ámbitos donde el protagonista recupera la autenticidad que se le negaba.

Es sorprendente el mundo narrativo que a este respecto crea Gracq. Se trata de un mundo que no es histórico. Aunque podemos pensar en la Edad Media, ningún dato nos permite identificar el siglo o el lugar. Es un mundo creado *ex novo*. Y, sin embargo, su coherencia es extrema. El reto es enorme porque levantar un libro sin referencias claras y a la vez sin caer en la arbitrariedad no es nada fácil. Contrasta con la indefinición de las vanguardias, que al crear sus mundos de la nada acaban en nada. El motivo de que a Gracq le salga la jugada es precisamente que escucha a la realidad. La novela podrá ser ficticia, pero a la vez es verdadera. Esa verdad es inseparable de la realidad. En esa medida es metafísica: «Es que *habítbamos la vastedad*, entregados a una exultante precipitación de río por una pendiente rápida sin frotamiento. Llevados por la corriente, alguna cosa se había hecho cargo de nosotros». Las experiencias que aparecen están ligadas, por un lado, a la intimidad de la historia, a aquello que ésta ha destilado en el transcurso secular del hombre y, por otro, a la naturaleza, a aquello que siempre somos. Por eso se nombra más de una vez a Anteo, que recobraba su fuerza al tocar la madre tierra, aludiendo a la lejanía del hombre de la naturaleza y a la fuerza que todavía puede proceder de ella si somos capaces de volver a tocarla. Como ha destacado Juan Malpartida a propósito de otro libro de Gracq, esta novela «podría guardar alguna correspondencia con la pintura china: el paisaje habla más que

los hombres». Imagino que el profesor de Geografía Louis Poirier ayudaba en este aspecto al escritor Julien Gracq.

El viaje que el protagonista y sus amigos emprenden y la estancia en la ciudad sitiada suponen la libertad de espíritu. «El día naciente ha dejado de alumbrar caminos trillados», dice en un momento utilizando inconscientemente una expresión cercana a la de Parménides. La osadía que eso supone, hemos visto, la comparte Gracq con sus personajes. Somos aquello a que nos atrevemos, leo en Heidegger. Por eso se habla del mar, símbolo en Gracq de la inseguridad: «Uno se adentraba en aquel camino como quien se embarca en el mar».

El 2 de abril de 1980 Ernst Jünger anota en su diario: «Con los amigos de París vino Julien Gracq, que, tras la muerte de mi querido Marcel Jouhandeau, escribe la mejor prosa francesa». La admiración es mutua, porque Gracq había comprado en 1943 *Sobre los acantilados de mármol* y la

había leído de un tirón sentado en un banco. La novela que comentamos no es ajena a la del también longevo alemán, como comprobará quien lea ambas.

El comentario de Jünger puede avalar el acierto de la editorial Nocturna al publicar a Gracq. Pero no es sólo eso. Sus responsables han sabido leer el interés actual por los antimodernos. Estos, al cuestionar la modernidad que era ya cuestionamiento, son vistos hoy como los más modernos de los modernos. La mejor novela francesa actual, lejos de la extravagancia o el capricho, tiene la sencillez expresiva y humilde de Echenoz o la prosa poética y exigente de Michon. Al mismo tiempo nos resultan cercanos escritores que parecían no haber colocado «su sillón en el sentido de la historia», en expresión de Camus. Eso explica la recuperación de figuras como Bloy o el propio Gracq. «Le creíamos anticuado –escribió Vila-Matas tras su muerte– y es el más moderno de todos, es el porvenir».

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

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



LO FANTÁSTICO

La creación hechizada

CON LA COLABORACIÓN DE

PILAR PEDRAZA * LUIS ALBERTO DE CUENCA * JESÚS PALACIOS * RICARDO ALDARONDO
VÍCTOR MORALES LEZCANO * ERNESTO BALTAR * GEMA VIVES * JULIÁN SAUQUILLO
JORGE MÍNGUEZ * JAVIER TAJADURA * MARY SHELLEY



Dirigida por Fernando Savater.

Suscripciones: 902 101 146

Disponible en:



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Don _____
Con residencia en _____ c/ _____
_____ nº _____
Ciudad _____ CP _____

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

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

El suscriptor _____ de _____ de 2017
Remítase a _____

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

(IVA no incluido)

España

Anual (12m): 52€
Ejemplar mes: 5€

Europa

Anual (12m): 109€
Ejemplar mes: 10€

Resto del mundo

Anual (12m): 120€
Ejemplar mes: 12€

Pedidos y correspondencia

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

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

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

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

Precio: 5€

