

CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS



DOSSIER

Antonio Muñoz Molina
Coordina
Pablo Valdivia

ENTREVISTA

Antonio Muñoz Molina

PUNTO DE VISTA

Textos de Álvaro García,
Pedro Bermejo, Blas Matamoro y
David Lorente, entre otros

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.cuadernoshispanoamericanos

@aecid.es

T. 915827945

Imprime

Estilo Estugraf Impresores, S.l

Pol. Ind Los Huertecillos, nave 13

CP 28350- Ciempozuelos, Madrid

Depósito legal

M.3375/1958

ISSN

0011-250 X

Nipo digital

502-15-003-5

Nipo impreso

502-15-004-0

Edita

MAEC, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación

AECID, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación

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

- 4 ANTONIO MUÑOZ MOLINA
 6 *Pablo Valdivia* – El ensayo literario de Antonio Muñoz Molina: narrando las contradicciones del presente
 19 *David Amezcua* – Vivir tentativamente en la literatura: las novelas de Antonio Muñoz Molina
 34 *Mauro Jiménez* – Los cuentos de Antonio Muñoz Molina
 48 *Encarna Alonso Valero* – Los artículos literarios de Antonio Muñoz Molina
 61 *Maarten Steenmeijer* – Traducción y difusión de la obra de Antonio Muñoz Molina



ENTREVISTA

- 76 *Beatriz García Ríos* – Antonio Muñoz Molina: «Me dan horror las abstracciones»



PUNTO DE VISTA

- 84 *Pedro Bermejo* – Londres, capital originaria del hispanoamericanismo
 98 *Álvaro García* – Poesía comparada, poesía traducida
 116 *David Lorente* – Paisajes de arena en la costa peruana
 124 *Francisco Fuster* – Blasco Ibáñez y la generación del 98
 146 *Julio César Galán* – Desde el hielo anterior: Luis Armenta Malpica en su poesía
 152 *Jorge Brioso* – La prole de Hobbes y el rostro del mundo que vendrá
 176 *Julio Baquero* – Gran novelista americano
 184 *Blas Matamoro* – Para un retrato de Alice Munro



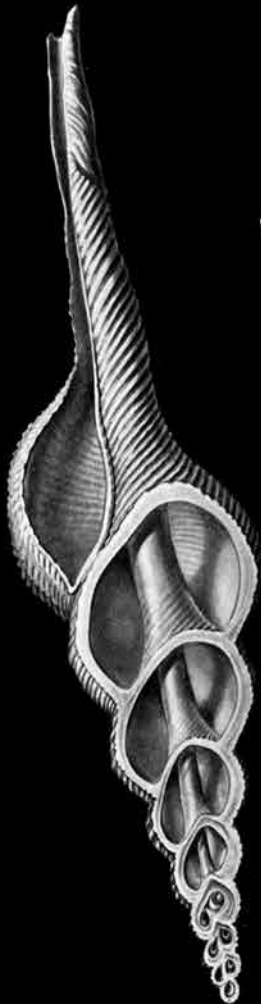
BIBLIOTECA

- 200 *Antonio Rivero Taravillo* – Una vida en versos
 206 *Juan Ángel Juristo* – Semblanza con vistas al canon
 210 *Abraham Gragera* – Releer a Rilke
 213 *Julio César Galán* – *Poema*, de Rafael Argullol
 216 *Manuel Alberca* – En el limbo del pasado



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

- 220 *Carmen de Eusebio* – Lo escrito, en poesía, es lo hablado
223 *José María Herrera* – La búsqueda tecnológica
del mejoramiento humano
227 *Eduardo Moga* – La humanidad de los metales
231 *Julio Serrano* – Me escriben
235 *Martín López-Vega* – El futuro como presente perpetuo
238 *Cristian Crusat* – Oscuras pulsiones etimológicas
242 *Daniel B. Bro* – La necesidad de comprender

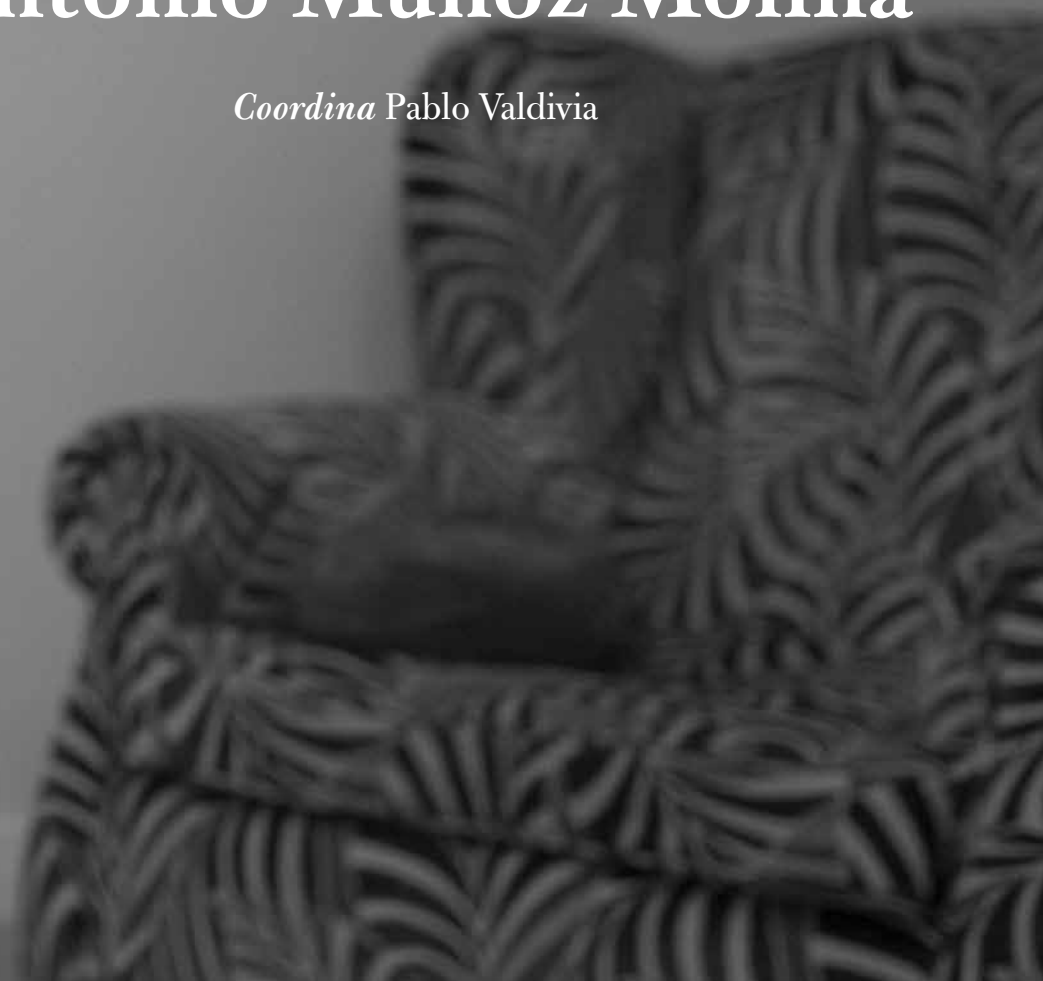






Antonio Muñoz Molina

Coordina Pablo Valdivia



Por Pablo Valdivia

EL ENSAYO LITERARIO DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA

Narrando las contradicciones del presente

INTRODUCCIÓN: EL ENSAYO COMO MIRADA COMPARTIDA

El estudio de la producción estética e intelectual de Antonio Muñoz Molina puede resultar una tarea muy complicada, si no imposible, si se aborda únicamente desde la perspectiva de la adscripción de sus obras a distintos géneros. La mayor parte de los ensayos escritos por Antonio Muñoz Molina han alcanzado al público como artículos de prensa, en el formato de conferencia o en el de un volumen de trabajos agrupados en torno a una temática concreta. Por tanto, en nuestra opinión, cualquier indagación que se sustente sobre una división estricta entre los diferentes géneros literarios cultivados por este escritor bien puede escamotear la complejidad de su escritura o conducir a una lectura parcial de sus obras.

Además y por añadidura, tampoco ha existido por parte de Antonio Muñoz Molina –y así lo ha manifestado el propio autor en sus escritos y en declaraciones públicas– la intención de presentarse en el ámbito público como un experto sobre una materia cualquiera en la que haya podido haberse adentrado, sino más bien como un ciudadano cuya profesión es la de la escritura y que observa las contradicciones de su presente, desde sus particulares lentes emocionales e intelectuales. Esa posición pro-

pia del ejercicio cívico común de mirar y pensar en torno a lo que le rodea aparece en los escritos de Muñoz Molina como una constante. Baste para comenzar con un primer ejemplo cómo se advierte en un fragmento de *Todo lo que era sólido* (2013), en el que nuestro autor explora Ámsterdam en bicicleta y observa las características espaciales y sociales que definen, desde su mirada, el mundo que le rodea:

«La bicicleta me permite alejarme del centro y observar a veces el modo en que la ciudad se disuelve sin desastre en el campo, o en parques de almacenes y oficinas o en barriadas de viviendas sociales. Las ciudades, incluso las que empiezan mejor, las que tienen un centro histórico vital y bien preservado, suelen acabar mal, o muy mal, en descampados de rotondas y centros comerciales, en suburbios que son guetos de pobreza y deterioro» (303-304).

En ningún caso puede interpretarse el fragmento anterior como el dictamen de un sociólogo experto, de un geógrafo urbano, de un economista o de un urbanista profesional. No lo pretende el autor, ni tampoco el texto implica suplantar, corregir o reiterar el juicio del especialista. Muñoz Molina sencillamente ofrece su visión particular, con todas las limitaciones y también su enriquecedora visión emocional en primera persona, de lo que acontece, de lo que vive literariamente, de lo que experimenta sin ánimo de exhaustividad alguna. Así lo reflejan las palabras sobre su deambular por esta ciudad al explicar que:

«En las afueras de Ámsterdam se ve el resultado de una tradición muy sostenida de buena vivienda social. La tierra nunca será un paraíso, pero las vidas de las personas pueden ser sustancialmente mejores si los lugares donde habitan están limpios y bien contruidos, tienen zonas ajardinadas, parques, escuelas; si hay buenos servicios accesibles a todos. La ciudad no es un parque temático para turistas ni un museo paralizado en el tiempo, y por lo tanto impracticable o muy incómodo para la vida real. Tiene la negligencia inevitable de lo muy transitado y lo muy vivido: también la armonía no planificada de lo que se sostiene y se renueva en virtud de un acuerdo implícito entre mucha gente muy diversa» (304).

Puede pensarse que esta impresión sobre Ámsterdam, desde la óptica del *Amsterdammer* que vive a diario en esa ciudad, no retrata pormenorizadamente las problemáticas de las zonas que describe y que, por tanto, carece de rigor. Sin embargo, esta apre-

hensión emocional de la realidad es tan legítima en la construcción de una narrativa cultural de convivencia como el estudio estadístico que pueda devenir en la articulación de políticas públicas. La sensibilidad y la agudeza emocional de la mirada es lo que separa al mero funcionario del ciudadano.

Por tanto, el lector que se acerque a los ensayos de Antonio Muñoz Molina con la intención de encontrar en ellos un tratado riguroso de historia, de sociología o un compendio que cumpla con la supuesta científicidad de cualquier especialidad crítica se sitúa, en nuestra opinión, en un punto de partida erróneo. En ningún caso las obras ensayísticas –sin dejar de recordar aquí las particularidades ya mencionadas en el caso de la producción intelectual de Antonio Muñoz Molina– aspiran a cumplir con las exigencias del tratado, sino con las de la articulación de una narrativa cultural que lea y de cuenta de las tensiones, los desequilibrios, las contradicciones y los problemas del presente desde su prisma personal. En otras palabras, el lector debe ejercer su responsabilidad en la construcción del sentido del texto que se le ofrece de la misma manera que el autor la pone de manifiesto en un libro como *Todo lo que era sólido*, por ejemplo. Este libro no es un tratado de sociología, ni a tal propósito acude como principio fundacional, sino que articula una escritura en la que el autor está, según confiesa: «queriendo comprender y explicarme a mí mismo lo que nos había sucedido, y quizás queriendo también compensar mi tendencia al desapego hacia mi propio país, mi falta de paciencia y de atención para observar la realidad: lo exterior a mí y no lo que había dentro de mí, el presente crudo y no el pasado» (296). Esta atención a lo exterior y la necesidad de explicarse el mundo no son nuevas en la tradición literaria anglo-europea. Su rastreo nos remite inmediatamente a dos figuras claves como George Orwell y Graham Greene, cuyas prácticas de escritura son un referente con el que Antonio Muñoz Molina dialoga no sólo en su producción ensayístico-literaria, sino también en buena parte de sus obras más estrictamente literarias.

Por este motivo, nuestra propuesta es la de enmarcar aquellos títulos de Antonio Muñoz Molina que la crítica tradicional ha calificado como ensayos –*Córdoba de los Omeyas* (1991), *La verdad de la ficción* (1992), *Pura alegría* (1998), *José Guerrero, el artista que vuelve* (2001), *El atrevimiento de mirar* (2012) o *Todo lo que era sólido* (2013), entre otros– dentro de la singular conceptualización brevemente aquí expuesta. En el caso de Antonio Muñoz Molina, el término *escritura ensayística* no equivale al de

escritura académica sino al de un ejercicio personal de explicación del presente: una forma de compartir la mirada.

En ese ejercicio de escritura las obras de Muñoz Molina comparten algunos de los parámetros propios del modelo ensayístico-literario, pero resulta más fructífero el acercamiento a ellas si se sigue una propuesta de análisis que privilegie los temas de los que se ocupa (históricos, literarios, artísticos y/o políticos) frente a las características propias de los modelos de género.

LA HISTORIA VIVIDA

Efectivamente, en lo que se refiere a temas históricos, encontramos en los ensayos de Muñoz Molina lo que aquí, siguiendo los planteamientos de Justo Serna en *La imaginación histórica* (2012), denominamos como la «Historia vivida». En este sentido, Serna explicaba en su trabajo que «los historiadores y los novelistas operan a partir de trazas siempre exiguas que miran y seleccionan, y con ellas reproducen o recrean. En el caso de la historia, quien relata tiene vedada la invención: es decir, ha de someterse a los hechos documentados, a esos tiempos pretéritos que conoce gracias a las fuentes históricas que consulta y que puede reproducir, tal como aprendimos de Heródoto o Tucídides. En el caso de la novela, quien narra tiene prohibida la inverosimilitud: esto es, ha de ceñirse creíblemente a un pasado del que se ha informado más o menos y que ahora puede recrear» (Serna, 2012, 39). Sin duda, como con acierto apunta Serna en el fragmento anterior, el novelista «recrea» y «reconstruye» emocionalmente un evento pasado pero en ningún caso lo presenta como una relación de hechos. Sin embargo, el historiador debe aspirar a la mayor objetividad posible en la construcción de su relato académico. Ninguno de los dos modelos de representación, ni el del novelista ni el del historiador, se pueden evaluar y contraponer dentro de una jerarquía que se arrogue una verdad única en torno a un acontecimiento histórico. Ambos modelos son multidireccionales y se complementan. Coherentemente con esta idea, Serna argumenta en su estudio que «no hay un modo único ni definitivo de contar la realidad o la historia; se puede hacer con la disciplina reglamentada y académica de los historiadores o con la disciplina inspirada y libre de los novelistas» (39). En otras palabras, tan importante y necesario es el conocimiento riguroso de las fechas y datos concretos de un evento histórico como ejercitar la reconstrucción emocional a través de la ficción de cómo imaginamos que debieron de sentirse los protagonistas y representaron su

realidad los individuos que tomaron parte en un hito concreto. En todo caso, en palabras de Serna, lo que les separa:

«No es –o no debería ser– la calidad de su prosa o la cantidad de sus documentos, el rigor de sus informaciones o el esmero de su sintaxis, las reglas que respetan o las licencias que se conceden. Lo que les distancia es propiamente la ficción, la fabulación, la libertad que tienen o no para reproducir o recrear a su antojo ese pasado inerte, cercano o remoto, que ahora observan y al que nos hacen regresar. El novelista concibe personajes irreales haciéndolos convivir con otros que sí existieron; puede suponer diálogos que él no escuchó pero que bien pudieron haberse dado: con ello ha de transmitir información documentada presentando a sus tipos, a sus caracteres, en un marco históricamente reconocible. Fantasea, sí, pero sólo hasta cierto punto» (Serna, 2012, 39).

Este fino matiz, expresado anteriormente por Justo Serna, es clave para entender el valor de los ensayos literarios de Antonio Muñoz Molina en los que el escritor imagina y reconstruye emocionalmente aquello que quizá no existió pero que le puede parecer verosímil que hubiera sucedido. De esa manera nos adentra en un universo de ficción que permite al lector emplazarse emocionalmente en un pasado ajeno del que para su comprensión no sólo son relevantes elementos cuantitativos (estadísticas, tratados, formulaciones empíricas entre otros aspectos), sino también la reconstrucción emocional de ese pasado. No podemos dejar de recordar que la mayor parte de los cambios sociales producidos en el ámbito de los más relevantes hechos históricos de nuestra civilización están conformados, en buena medida, por la suma de voluntades irracionales, es decir, de acciones no meditadas o puramente sentimentales protagonizadas por personas que en un momento determinado ejecutan una acción cuya explicación no sigue otra lógica más que la de la emoción o la del influjo incontrolable de las circunstancias. He aquí una de las características fundamentales de la ficción frente a otras prácticas de escritura: la ficción dota a los lectores de instrumentos intelectuales con los que confrontar lo inesperado, lo que no sigue lógica alguna, lo que es producto del impulso emocional. De este modo, el propio Muñoz Molina exponía en la *Córdoba de los omeyas* (1991) la importancia de ejercitar esta imaginación histórica para entender mejor las vidas de aquellos que jamás hemos conocido y que distan en el tiempo de nuestra inmediata experiencia empírica:

«Ya sé que hay viajeros que antes de partir se fortifican contra la sorpresa y contra lo imprevisto, es decir, contra lo nunca visto. También hay escritores que calculan sus libros tan meticulosamente como un turista sus itinerarios, y amantes que sólo apetecen la rutina y habitan confortablemente el tedio. Pero uno, que ha perdido tantas certezas en los últimos años, ya casi sólo una de ellas conserva, la de que no vale la pena vivir sino lo que no se ha vivido nunca ni decir nada más que lo que nunca ha sido dicho. Paradójicamente, esa singularidad de la experiencia acaba volviéndose el vínculo más poderoso y común con nuestros semejantes, con quienes se parecen tanto a nosotros que son nuestros cómplices sin que lo sepamos, mujeres y hombres a los que nunca veremos porque vivieron antes que nosotros o porque no han nacido» (10).

En la cita anterior nuestro autor enuncia un aspecto clave cuando afirma que «no vale la pena vivir sino lo que no se ha vivido nunca». Paradójicamente, esto es lo que ocurre con ensayos literarios como *Córdoba de los omeyas*, cuando a Muñoz Molina no le interesa realizar un recuento de hechos, sino zambullirse ficcionalmente en el pasado para establecer de este modo un vínculo con aquellas personas, incluso coetáneas, que no conoceremos: «Algunos de ellos viven en nuestro mismo tiempo y acaso respiran el aire de la misma ciudad, y sin embargo nos son tan lejanos como los muertos y los no nacidos porque no los llegaremos a encontrar. Esa conspiración secreta justifica los libros, los que escribimos y los que leemos» (11). En otras palabras, Muñoz Molina expone las posibilidades de construir lazos de empatía con una comunidad de lectores imaginaria en la que «quien lee es tan poseído como quien escribe, y también, al leer, nada nos maravilla tanto como el descubrimiento de lo que ya sabíamos. Cada día nos roza la convicción platónica de que aprender es recordar, y de que todo amor y toda amistad encubren un reconocimiento, el de las dos mitades escindidas que se encuentran después de un largo destierro en el acto mutuo de la posesión» (11).

A esto se suma, en consonancia con lo expuesto anteriormente, el hecho de que si bien por un lado la historia contempla como finalidad la instrucción, en el caso de la producción ensayístico-literaria de Muñoz Molina su especial tratamiento de temas históricos también contribuye a dotar de profundidad nuestra formación emocional, a vivir la historia, a habitarla en sus contradicciones. En palabras del autor: «Nada es más irreal que el pasado: nada es más inquietante, porque indagar en él también

nos vuelve irreales a nosotros» (268). Vivir en las historias de los otros extraña la mirada del lector al tiempo que la enriquece.

ENSAYOS SOBRE LITERATURA: LA MIRADA DEL DOBLE

Por definición, todo acto de escritura es producto de un desdoblamiento y de un distanciamiento: el escritor es siempre su primer y más fiel lector. Una de las posibles dificultades que esta particularidad entraña es conocer hasta dónde llega el límite del ejercicio metarreflexivo y hacia qué finalidad se dirige ese desdoblamiento. En el caso de Antonio Muñoz Molina, su propia escritura de ficción y los manuscritos de sus obras son el mejor testimonio que poseemos sobre la mirada de nuestro autor en torno a los procesos de creación, ya que en esos textos el propio autor ofrece comentarios y notas explicativas sobre su trabajo.

De forma más accesible para el público no especializado, la crítica tradicional ha destacado cómo, en torno a sus artículos de prensa y a los volúmenes *La verdad de la ficción* (1992) y *Pura alegría* (1998), Muñoz Molina expone, de manera no sistemática, su particular concepción de la literatura, su práctica de escritura y su forma de entender la construcción de la ficción narrativa. En las páginas de *Pura alegría*, Muñoz Molina articula uno de los principios básicos que sustentan su producción literaria cuando afirma que:

«En cualquier parte, en nuestra casa, en nuestra vida diaria, en el interior de cada uno de nosotros, existen historias que merecen ser contadas y que pueden convertirse en una magnífica ficción; pero para advertirlo es precisa una actitud que es tanto un arma o un instinto del novelista como de cualquiera que viva con un interés apasionado por la experiencia del mundo. En el origen del acto de escribir está el gusto de mirar y aprender y la convicción de que las cosas y los seres merecen existir: un sentimiento de respeto y a la vez de gratitud, una curiosidad que es sobre todo una celebración de la pluralidad de las vidas y del valor irreductible de cada una de ellas. El escritor no anda a la busca de historias: escribe porque las ha encontrado y está seguro de que vale la pena contarlas» (28).

Por tanto, insistimos en relación a lo que exponía el propio Muñoz Molina en las líneas anteriores, la ficción es un elemento presente en los actos más cotidianos y sencillos. Además y en paralelo, también apunta en el mismo sentido otra noción presente en los escritos de Muñoz Molina sobre el escepticismo radical de corte machadiano que presentan tanto sus obras ensayístico-literarias

como periodísticas cuando, de manera complementaria, pone de manifiesto en un artículo de 1997 publicado en el volumen *Travesías* (2007) que:

«No estoy tan seguro de nada como para descalificar a nadie porque no piense lo mismo que yo. Todo está lleno de especialistas, de expertos, de guardianes celosos de un minifundismo intelectual cada vez más irrespirable. Yo he querido practicar en el periódico lo mismo que me gusta en la vida, la atención del aficionado que procura cultivarse y disfrutar de las cosas sin ser experto en ellas, nadando entre las dos aguas igualmente inhóspitas del fanatismo o el papanatismo incondicional de la cultura y la seducción de la ignorancia. Creo que una de las tareas éticas y estéticas más urgentes es el restablecimiento de la soberanía personal del espectador y el lector; que es, en el fondo, la soberanía del ciudadano, no sometido ni a las lealtades de la tribu ni a las coacciones de una opinión dominante, administrada por un misterioso sanedrín de expertos tan inaccesibles como indiscutibles» (444).

Esa «soberanía personal del espectador y el lector» que menciona Muñoz Molina en la cita anterior es un aspecto común en las reflexiones de nuestro autor sobre su propia escritura, ya que considera que es el lector el que en última instancia debe interpretar un texto libremente, sin la mediación del especialista ni tampoco la injerencia del autor. Queda claro, por tanto, que los textos recogidos en los dos volúmenes ya mencionados no tienen carácter normativo, ni pretenden establecer unas coordenadas de lectura en torno a las obras de Muñoz Molina, sino que simplemente recogen ideas no sistemáticas sobre el acto de creación literaria en su complejidad de elementos. De este modo, Muñoz Molina se convierte en un doble que asiste, al igual que sus lectores, al taller del artista. Tal y como nuestro autor expuso, «no todo ha de ser explicado, agotado por las palabras. El único lugar que importa es el taller del artista. Aquí sucede todo. En el trabajo diario, en el trato verdadero con los materiales, en el hallazgo de cosas que nunca se pueden explicar del todo. Está bien que haya cosas que quedan sin decirse: pero los críticos tienen que juzgar siempre, que buscar explicaciones exhaustivas. La obra de arte contiene siempre una parte de misterio que se puede como máximo indicar con un gesto» (Muñoz Molina, 2012, 178).

Por todo ello, Muñoz Molina, más que como crítico de sus propias obras, podría definirse como lector soberano de sus textos y de otros autores a través del diálogo con quienes se confor-

ma la constelación estética de posibilidades en la que su literatura se mira: William Faulkner, Philip Roth, Fernando Pessoa, Juan Carlos Onetti, Jorge Luis Borges, Max Aub, entre otros.

ENSAYOS SOBRE ARTE Y POLÍTICA: EL ATREVIMIENTO DE MIRAR

Como acabamos de explicar, Muñoz Molina en sus reflexiones sobre literatura busca un espejo de aprendizaje o, en todo caso, la mirada extrañada que le permita pulir y distanciarse de sus propios textos desde la soberanía desdoblada de la lectura. Pues bien, en sus ensayos literarios sobre arte y política la clave en la elaboración de su discurso reside, a nuestro modo de ver, en cómo la fotografía o la pintura sirven al escritor para afinar su mirada crítica (política incluso) sobre la realidad que le rodea. Literatura, arte y política, en su sentido más noble como posicionamiento en el ámbito de lo público (de lo que es de todos), se abrazan de manera fluida en este tipo de textos. Encontramos un fragmento muy representativo de este proceder que acabamos de describir cuando en *El atrevimiento de mirar* leemos la siguiente reflexión en torno a Edward Hopper, uno de los pintores que más han marcado el imaginario estético de Muñoz Molina:

«Pero resulta que Hopper fue un lector pasional toda su vida, siempre fiel a la poesía y a la literatura francesa que conoció en París, y que su amor por el teatro y el cine no era menos constante que el que dedicaba a los libros. En su cartera llevó hasta el final de su vida un papel en el que había copiado una frase de Goethe: “El principio y el fin de toda actividad literaria es la reproducción del mundo que existe en torno a mí mediante el mundo que está dentro de mí, captando todas las cosas, relacionándolas, recreándolas, moldeándolas y reconstruyéndolas en una forma personal y original”» (Muñoz Molina, 2012, 96).

Efectivamente, como se puede apreciar en la conexión conceptual que observa entre Goethe y Hopper, a Muñoz Molina le interesa cómo distintas vías de expresión artística pueden confluir y alimentarse unas a otras en la representación que realizan del mundo. En realidad, Muñoz Molina está planteando aquí algo que la disciplina de la semántica cognitiva ha demostrado en las últimas décadas: pensamos metáforas. Y una metáfora siempre consiste en una asociación acústico-imaginaria con la realidad. En otras palabras, como expusieron George Lakoff y Mark Johnson en *Metaphors We Live By* (2002), vivimos, sen-

timos y nos relacionamos políticamente a través de narrativas culturales construidas sobre metáforas. En este sentido, el material constituyente y de trabajo del arte y de la literatura son las metáforas visuales y/o literarias. De este modo, tanto el artista como el escritor se encuentran en una posición privilegiada para aprehender la realidad (social, cultural y política), ya que, según Muñoz Molina, «cada tiempo tiene sus metáforas, que surgen sin que se sepa de dónde y se vuelven familiares y diarias y luego desaparecen y ya nadie las recuerda. Pertenecen al ruido de fondo de una época, los sonidos dejan tan pocos rastros tangibles como las impresiones visuales o los olores. Quién recuerda ahora que una de las metáforas de aquellos años fue el “ruido de sables”: el rumor continuo de la amenaza de un golpe» (Muñoz Molina, 2013, 42). ¿Cuáles son las metáforas de nuestro tiempo? ¿Qué narrativas culturales las han propiciado? ¿Cuál ha sido el resultado de las contradicciones que la pintura o la literatura han puesto de manifiesto? Estas son algunas de las preguntas que Muñoz Molina se hacía cuando comenzó la escritura de *Todo lo que era sólido*. ¿Cómo explicar lo que ha estado ahí presente pero no veíamos? La respuesta son las páginas de este ensayo literario cercano en estilo y planteamiento a las memorias y relatos personales de Orwell y de Greene, en las que intenta ahondar, desde su propia subjetividad (insistimos una vez más para que no haya término de confusión), en un país obsesionado con los discursos y las declaraciones en vez de con los problemas acuciantes y reales que España presenta desde hace más de un siglo y que aún no han sido solucionados o ni siquiera abordados debido a la vehemente e interesada apropiación de lo público por parte de los profesionales de la política, tal y como leemos en un fragmento de *Todo lo que era sólido*:

«No había límite en lo que podía escucharse en una emisora de radio, en un mitin político. El adversario no sólo era corrupto e indigno: conspiraba con terroristas, les hacía el juego, tenía las manos manchadas de sangre, la sangre de los muertos en la guerra de Irak o la de los fusilados en Paracuellos del Jarama, la sangre de Lorca, la de los fetos abortados» (Muñoz Molina, 2013, 9).

La crítica aquí esbozada es una impresión que adquiere mayor relevancia y claridad en las páginas posteriores de ese texto, en las que el autor enumera algunos de los elementos característicos sobre los que se cimentó lo que se ha conocido en los últimos veinte años como «cultura del pelotazo» en España:

«Para ganar muchísimo dinero de golpe lo único que hacía falta era disponer de los adecuados contactos políticos. Para quedarse con un contrato de suministro de papeleras o de servicios informáticos de un ayuntamiento lo menos necesario era presentar una oferta que superase a todas las demás en la calidad de los materiales y en el precio: bastaba con disponer privadamente de las condiciones del concurso antes de que se hicieran públicas» (Muñoz Molina, 2013, 58).

Muñoz Molina describe así la narrativa cultural que configuró el imaginario de progreso y de prosperidad español durante los llamados años de la «bonanza económica». Sin embargo, como ha quedado posteriormente demostrado, el supuesto enriquecimiento del país se realizó a costa de la apropiación y el desmantelamiento de lo público por parte de unos pocos y en su propio beneficio. Dentro de esta narrativa cultural, no basada en la meritocracia sino en el arribismo, Muñoz Molina considera que:

«Dirigir un teatro o un polideportivo o un auditorio de música o una empresa municipal no requería demostrar cualificaciones específicas ni atestiguar experiencia ni competir en igualdad de condiciones con otros candidatos: el único mérito decisivo era la confianza política. Las únicas carreras administrativas que se han hecho en España a lo largo de los últimos treinta años son las de los mediocres arribados a los partidos que han llegado a ocupar los puestos más altos sin poseer ningún mérito, sin saber nada, sin adquirir a lo largo del tiempo otra habilidad que la de simular que hacen algo o que han aprendido algo. No hay lugar de la administración cultural o de la política o la vida económica que no hayan escalado. Nadie puede calcular el número o el costo total de los puestos que se fueron creando no para cubrir ninguna necesidad racional prevista de antemano sino para dar colocación a parientes más o menos cercanos o pagar favores políticos. Ahora mismo nos hundimos bajo el peso muerto y combinado de su innumerable incompetencia» (Muñoz Molina, 2013, 59)

Esta reflexión personal, esta mirada compartida sobre la realidad española previa a la crisis financiera de 2008, no conforma un explicación sociológica de los males del país, sino el testimonio de un ciudadano que, junto con otros ciudadanos no expertos, ha asistido –y por desgracia todavía aún lo presencia– a cómo la narrativa cultural privilegiada por la clase política ha construido diversos sistemas clientelares de personas sin ningún tipo de for-

mación ni otro oficio más que el del medre en la política profesional. La incidencia estadística de estas prácticas irregulares es algo que queda para los especialistas y complementa la percepción generalizada, no sólo de Antonio Muñoz Molina, de los altos índices de corrupción en la vida pública española.

En nuestra opinión, ha sido Justo Serna quien quizá ha sabido entender de manera más rigurosa el verdadero alcance de un ensayo literario como *Todo lo que era sólido*, uno de los títulos más leídos desde el comienzo de la crisis económica y social de 2008. Explicaba Serna en un trabajo reciente que tanto *El atrevimiento de mirar* como *Todo lo que era sólido* son ensayos tentativos en los que, «con prosa libre, con forma demorada y envolvente, sin academicismos y sin barbarismos, sin tedio y sin sobrentendidos, Muñoz Molina se empeña en averiguar el estado de España. [...] Como un explorador atento y algo perdido. Habla de su pretérito imperfecto, de su presente continuo y de su futuro incierto» (Serna, 2014, 9). Efectivamente, Muñoz Molina habla de «su» pasado, presente y futuro porque las metáforas de las que surgen las contradicciones de su mundo son también compartidas con la mirada de sus lectores. Por ello tanto en el año 2013, fecha en la que *Todo lo que era sólido* fue publicado, como también hoy, resulta fundamental la propuesta que hacía Muñoz Molina al señalar que el presente adverso tan sólo se puede cambiar si se construye una narrativa cultural en la que en vez del «pelotazo» se privilegie que cada ciudadano «dé lo mejor de sí» y, por supuesto, que «el historiador se esfuerce en contar las cosas como fueron y en desbaratar los embustes y las leyendas que nunca dejan de difundir los intoxicados por las ideologías» (Muñoz Molina, 2013, 316). Desgraciadamente, a pesar de las esperanzadoras palabras con las que concluía este libro («Después de tantas alucinaciones, quizás sólo ahora hemos llegado o deberíamos haber llegado a la edad de la razón»), los resultados de las últimas elecciones en España apuntan a que todavía el país se encuentra lejos de los ideales ilustrados promovidos en sus páginas. En cualquier caso, buena parte de las metáforas que configuran las contradicciones de nuestro momento están presentes en el valioso compendio de *Todo lo que era sólido*.

CONCLUSIONES

Como hemos comprobado, si planteamos una lectura de las obras ensayístico-literarias de Antonio Muñoz Molina desde la perspectiva encorsetada a la que aludíamos al inicio del trabajo,

es muy probable que el resultado de nuestra lectura presente una visión parcial. Sin embargo, en nuestra opinión, el marco de claves de lectura que hemos ofrecido en las anteriores páginas amplía las posibilidades de estudio y de comprensión de las obras de Antonio Muñoz Molina. Como escribió el autor en el periódico *El País*:

«Contamos y escuchamos historias de ficción no para escapar del tedio de la vida real sino por la necesidad instintiva de comprenderla y ordenarla. La placentera evasión que nos procura una buena historia tiene siempre un camino de vuelta, aunque no siempre seamos conscientes de haberlo recorrido. La ficción es muy anterior a la literatura y mucho más universal y más importante que ella. Narradores extraordinarios no han escrito nunca. A lo largo de la mayor parte de la historia humana, ni siquiera han sabido que existía la escritura, ni la han necesitado» (Muñoz Molina, 30 julio 2011).

Por tanto, como la ficción es un instrumento instintivo de comprensión y de ordenación de la realidad, la lectura de los ensayos literarios de Muñoz Molina contribuye a ensanchar los límites de nuestra interpretación del mundo y, sobre todo, a vivir en la mirada compartida de la hospitalidad dispensada a las ideas ajenas.

UNIVERSIDAD DE GRONINGEN

Este trabajo ha sido realizado dentro de las actividades de investigación del proyecto de la Comisión Europea Horizonte 2020 Ciencia Excelente Marie Skłodowska-Curie número 645666 «Narraciones Culturales de Crisis y de Renovación».

BIBLIOGRAFÍA

- Lakoff, G.; Johnson, M. *Metaphors We Live By*, University of Chicago, Londres, 2003.
- Muñoz Molina, A. *Córdoba de los Omeyas*, Seix Barral, Barcelona, 1991.
- . *La verdad de la ficción*, Seix Barral, Barcelona, 1992.
- . *Travesías*, Universidad Nacional Autónoma de México, Pértiga, Ciudad de México, 1997.
- . *Pura alegría*, Alfaguara, Madrid, 1998.
- . *José Guerrero: el artista que vuelve*, Seix Barral, Madrid, 2001.
- . «El miedo de los niños», en *El País*, Madrid, 21 julio 2011.
- . *El atrevimiento de mirar*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2012.
- . *Todo lo que era sólido*, Seix Barral, Barcelona, 2013.
- Serna, J. *La imaginación histórica: ensayo sobre novelistas españoles contemporáneos*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2012.
- . *Antonio Muñoz Molina: el tiempo en nuestras manos*, Fórcola, Madrid, 2014.
- Suárez, I. A.; Casas, A. (eds.). *Antonio Muñoz Molina*, Arco Libros, Neuchatel, 2009.

VIVIR TENTATIVAMENTE EN LA LITERATURA

Las novelas de Antonio Muñoz Molina

INTRODUCCIÓN

En una conversación mantenida entre el 24 de mayo y el 1 de julio de 2004 entre el historiador Justo Serna y el escritor Antonio Muñoz Molina, aquél le sugería al autor español que tenía la impresión de que su forma de enfrentarse al mundo siempre había partido de la conjetura creativa o de la tentativa (Serna, 2016, 119). Ante esta sugerencia, Muñoz Molina afirmaba lo siguiente:

«La metáfora del tanteo, de la tentativa, me parece muy adecuada. Lo que yo tengo, para empezar a escribir, no es una idea, una historia que se proyecta delante de mí como un paisaje, un tema, sino más bien un indicio, o una serie de indicios, de imágenes si quiere, que son como esas cosas que se palpan en la oscuridad, y que hay que seguir palpando, tanteando para saber lo que son. Siempre me ha pasado así [...]. Lo que uno encuentra tanteando es algo parecido a una metáfora» (Serna, 2016, 119).

En este artículo me ocupo de tres novelas del escritor español Antonio Muñoz Molina (1956): *El jinete polaco* (1991), *Sefarad: una novela de novelas* (2001) y *La noche de los tiempos* (2009). Mi objetivo es mostrar cómo dialogan estas tres novelas entre sí y de qué manera se puede vislumbrar en su urdimbre narrativa una

cierta unidad tonal que, desde mi punto de vista, se logra obedeciendo a esa metáfora primigenia de la tentativa que impulsa la escritura del autor español y, en particular, las tres novelas que hemos escogido como casos de estudio.

EL JINETE POLACO: NARRAR LA RAÍZ

Quizá, a la hora de abordar una novela tan compleja y ambiciosa como *El jinete polaco* (1991), podemos hallar una de las aproximaciones a ella más certeras e iluminadoras en la conferencia «Memoria y ficción», pronunciada por Antonio Muñoz Molina en 1995, y recogida en su libro *Pura alegría* (1998). En dicha conferencia, este autor afirmaba lo siguiente: «La literatura está hecha de memoria [...] y digo que está hecha de, y no tiene que ver con o trata de la memoria, y menos aún del recuerdo, pues la literatura también está hecha de olvido» (Muñoz Molina, 1998, 175). La encarnación más evidente de estos dos ejes vertebradores de la literatura la encontramos en Manuel, el personaje protagonista de la novela. Manuel es, en esencia, un personaje fugitivo, que da la espalda a su pasado y al lugar en el que nació y creció, Mágina, trasunto de la Úbeda natal del autor y espacio poético en el que se desarrolla gran parte de la trama de *El jinete polaco* (Mainer, 1997). Mágina representa, para el personaje protagonista, un mundo atávico e inerte a cuyos habitantes y familiares Manuel describe en estos términos: «Pensé con desdén, con rencor, casi con odio, que estaban como muertos, que se pasaban así la mayor parte de sus vidas, impotentes, atados a la tierra, invocando fantasmas» (Muñoz Molina, 2002, 244). En su vida adulta, consumada su huida de Mágina, Manuel trabaja como intérprete obligado a viajar y a cambiar de idioma constantemente: reside, en un presente que hunde, sin éxito, sus raíces en una suerte de desmemoria (Herzberger, 2000): «Huyo en secreto, cumplo con una ficticia aplicación mis tareas, converso en dos o tres idiomas igual que si viajara por países o vidas a las que no pertenezco» (Muñoz Molina, 2002, 83).

Sin embargo, es posible imaginar otras razones que impulsen a Manuel a huir de su Mágina natal. David K. Herzberger ha rastreado, en este sentido, la huella cervantina en las novelas de Muñoz Molina y ha sugerido una relación de parentesco entre los personajes de don Quijote y Manuel. Ambos emprenden una huida que es también una búsqueda a través de la cual renuncian al anquilosamiento y a las ataduras del «ser» en pos de las dificultades y el empeño del «hacerse a uno mismo» (Herzberger, 2009,

15). Esta tensión implícita en la huida/búsqueda de Manuel la ha descrito lúcidamente Muñoz Molina en su artículo «Los misterios del ser» al referirse en clave crítica a la política educativa de la comunidad de Andalucía y su reivindicación del «ser andaluz»:

«Lo bueno del Ser es que permite disfrutar de toda clase de privilegios y orgullos sin el menor esfuerzo. Hacerse a uno mismo, llegar a ser algo, son tareas difíciles [...]. Ser algo, [...] serlo por nacimiento, por genealogía, [...] es un regalo magnífico [...]. Hacerse, por ejemplo, demócrata, o civilizado, o tolerante de verdad, es un trabajo de años, [...] un empeñarse en ir en contra, precisamente, de lo que parecería el “ser” natural [...].» (Muñoz Molina, 1996, 140).

Si, como afirmaba Muñoz Molina, el entrelazamiento de la memoria y el olvido es lo que permite tejer la urdimbre de la que está hecha la literatura, en *El jinete polaco* el emblema de esta alianza se encuentra representado por el cuadro de *El jinete polaco*. Este cuadro, erróneamente atribuido a Rembrandt y que se halla en la Frick Collection de Nueva York, sostiene simbólicamente las tensiones y ambigüedades que definen los contornos del personaje de Manuel (Herzberger, 2000). Descifrar lo que Manuel ve en el cuadro, o desde qué ángulo posa su mirada sobre él, es algo que sólo podemos hacer de manera tentativa. Lo que sí se podría afirmar es que la ambigüedad que emana de este cuadro es aprehendida e interiorizada plenamente por Manuel y bosqueja, a su vez, las coordenadas espacio-temporales en las que el personaje se ubica:

«[...] La figura del jinete que cabalga por un paisaje donde muy pronto amanecerá o acaba de hacerse de noche, un viajero solitario y tranquilo, alerta, orgulloso, casi sonriente, que da la espalda a una colina donde se distingue la sombra de un castillo y parece cabalgar sin propósito hacia algún lugar que no puede verse en el cuadro y cuyo nombre nadie sabe igual que tampoco sabe nadie el nombre del jinete ni la longitud y latitud del país por donde está cabalgando» (Muñoz Molina, 2002, 20).

Tal y como nos cuenta el narrador, el jinete, al igual que Manuel, cabalga sin propósito y hacia un lugar que la frontera física del cuadro no nos permite ver pero que la novela revela en su desenlace final. El nombre de ese lugar oculto e innominado hacia el que cabalga el jinete del cuadro es, de manera simbólica, el mismo lugar hacia el que se dirige el protagonista de la novela

y se llama Mágina: el viaje que Manuel ha emprendido a lo largo de su vida es un viaje a la raíz, si bien hay que añadir que no lo emprende sólo sino en compañía de Nadia Galaz, la hija del comandante que decidió mantener la guarnición de Mágina leal a la República, decisión que tuvo como consecuencia un largo exilio en los Estados Unidos (Mainer, 1997, 67). La aparición de Nadia en la vida de Manuel es, por tanto, el motor que impulsa ese viaje (Mainer, 1997, 65; Herzberger, 2000, 134). Y también la razón que motiva la exploración de ese pasado del que Manuel huye pero que proyecta su sombra sobre el presente, un presente en el que no ha logrado instalarse plenamente hasta que se produce su reencuentro con Nadia (Herzberger, 2000, 129): «Siento que vuelvo a Mágina por primera vez porque he llegado desde un lugar donde no estuve nunca. No vuelvo de la huida ni del rencor, sino de ti, no veo la ciudad únicamente de mi memoria, sino también de la tuya [...]» (Muñoz Molina, 2002, 526).

La aparición de Nadia en la vida de Manuel forja un nuevo vínculo que es el de «las voces y los testimonios de un mundo que irrumpía en ellos viniendo del pasado [...]» (Muñoz Molina, 2002, 10). Y es que, como ha señalado José-Carlos Mainer, «la larga fiesta amorosa de Manuel y Nadia [...] abre el camino de la memoria» (Mainer, 1997, 65). Las voces y testimonios que afloran en la intimidad de los dos amantes, durante «ocho o diez días de enero de mil novecientos noventa y uno», «en un piso de la calle Cincuenta y Dos Este de Nueva York» (Muñoz Molina, 2002, 518) en el que se *narran* a sí mismos y se *escuchan*, proceden de ese «reino de las voces» que da nombre a la primera parte de la novela y desde cuyas profundidades se evoca un pasado que resuena elocuentemente en el presente y lo dota de sentido existencial (Mainer, 1997; Herzberger, 2000): «Una emoción inaccesible en el fondo del tiempo y estremeciendo a la vez el instante mismo que ahora vive con ella: eso quiere contarle» (Muñoz Molina, 2002, 158).

En este sentido, la afirmación de Muñoz Molina de que la literatura está hecha de memoria y olvido se vuelve especialmente certera y lúcida. La restitución del pasado, forzosamente olvidado por Manuel, al presente es consecuencia del acto de contar, un acto al que el autor español se ha referido como «la médula más antigua de la ficción: alguien cuenta algo y alguien lo escucha» (Muñoz Molina, 1998, 20). Podemos afirmar, pues, que *El jinete polaco* se asienta en este principio de la narración oral tan medu-

lar –por emplear el término del escritor español– en la ficción, y, por extensión, en la literatura.

El pasado restituído al presente en compañía de Nadia bosqueja un horizonte de expectativas en la vida de Manuel del que antes carecía por completo (Herzberger, 2009, 30-31). Manuel se instala plenamente en un presente en el que confluyen, en las palabras del propio personaje:

«[...] Todos los pasados y porvenires que fueron necesarios para que ahora yo sea quien soy, para que los rostros y las edades de los vivos y de los muertos se congregaran ante mí como en el baúl insondable de Ramiro Retratista para que Nadia sucediera en mi vida» (Muñoz Molina, 2002, 33).

Pero el viaje a la raíz que desencadena la aparición de Nadia en la vida de Manuel no sólo implica la restitución de un pasado olvidado, sino también su relectura y su reescritura, implícitas ambas en el acto de contar. Hay, por tanto, una cierta invención del pasado porque, como ha reconocido Muñoz Molina, «el recuerdo inventa sin saberlo», ya que «al inventar usamos sin darnos cuenta cosas olvidadas, recuerdos que perdimos porque no los considerábamos valiosos, imágenes que tal vez deben su parte de sugestión sobre nosotros a que no han sufrido el desgaste de permanecer en la intemperie de la consciencia» (Muñoz Molina, 1998, 188-189). La reconstrucción conjetural y la reescritura tentativa de ese pasado son posibles también gracias al hallazgo de las fotografías contenidas en el baúl que el personaje de Ramiro Retratista legó al comandante Galaz, y que éste, a su vez, dejó en herencia a su hija (Mainer, 1997, 67). Al contemplar conjuntamente las fotos que Ramiro Retratista tomó y atesoró a lo largo de su vida, Manuel es capaz de tejer el relato de su propia vida. Una reescritura de su vida en virtud de la cual Manuel no sólo logra la posesión de su pasado sino también el pasado de otros, esto es, una suerte de posesión colectiva (Mainer, 1997, 67-68):

«No saben en qué día viven ni lo que ocurre en el mundo. [...] Se ocultan más hondo [...] para no oír nada más que sus voces y aprender de nuevo lo que habían olvidado, intentando ordenar el archivo prodigioso y anárquico de Ramiro Retratista [...], las fotografías desplegadas como una población de fantasmas, en un desorden caudaloso de cronologías y de vidas, amontonadas en el suelo [...], inagotables en su multiplicación como los tesoros de los sueños [...]» (Muñoz Molina, 2002, 517).

Las fotografías que Ramiro Retratista tomó a lo largo de su vida y que legó al comandante Galaz juegan, pues, un papel fundamental en esta novela en la medida en que contribuyen a activar el mecanismo de la reconstrucción conjetural y la reescritura del pasado de Manuel y Nadia. Al igual que, como señala José-Carlos Mainer, el amor abre el camino de la memoria, también las imágenes abren la vía de la narración oral, que es clave en el personaje de Manuel:

«[...] *Y entonces me doy cuenta de que por primera vez en mi vida soy yo quien cuenta y no quien escucha, quien cuenta [...] para explicarme todo lo que hasta ahora tal vez nunca entendí, lo que oculté tras las voces de otros [...]. Yo soy, a través de Nadia, el testigo de mi propia narración, es ella quien reclama mi voz [...] y quien modela a mi alrededor un espacio y un tiempo [...] en el que fluyen sin embargo todas las voces y todas las imágenes de nuestras dos vidas*» (Muñoz Molina, 2002, 187).

La feliz confluencia en el presente de todas estas voces e imágenes ha forjado un vínculo entre Manuel y Nadia en virtud del cual «no sienten más que gratitud y deseo» (Muñoz Molina, 2002, 604). Las últimas palabras que clausuran esta novela llenan de plenitud y sentido ese presente en el que ambos personajes se instalan y hunden, ahora sí, sus raíces. Sin embargo, Manuel y Nadia no habrían llegado a este estado de plenitud si hubieran prescindido del acto de contar, y si no se hubieran atrevido a indagar en la desmemoria y en el desorden caudaloso de voces que, como las fotografías de Ramiro Retratista, se han desplegado y multiplicado durante los diez días que pasan juntos en su piso de Nueva York y en el que reescriben sus vidas (Herzberger, 2000). Esa indagación, siempre incesante en la escritura de Antonio Muñoz Molina (Soria Olmedo, 1998), implica una invención del pasado de la que Manuel es consciente. Igualmente, la relectura de ese pasado conjetural despliega un relato cuyo «desorden caudaloso» de voces, recuerdos e imágenes yuxtapuestos exige, a su vez, una nueva reescritura. Manuel es muy consciente de esta necesidad y, de alguna manera, entiende que su empeño por construir ese relato entraña una invención de recuerdos, no necesariamente inverosímil, que han permanecido intactos «sobre la gran laguna de la desmemoria» (Muñoz Molina, 2002, 201). Podemos afirmar, por tanto, que en *El jinete polaco* el viaje a la raíz a través del acto medular de contar brota de la conjetura creativa y de la tentativa, pero también de esa pulsión por hacerse a sí mismo que define al

personaje de Manuel. Sin embargo, no hay que pasar por alto que ese tanteo que palpa en la laguna de la desmemoria es el mismo que pone orden en el caudal de memorias y voces que recorre la novela. La rememoración no es unívoca sino multidireccional, como también es multidireccional el relato que Manuel y Nadia construyen a partir de las fotografías de Ramiro Retratista intentando ordenar el «desorden caudaloso de cronologías y de vidas, amontonadas en el suelo [...], inagotables en su multiplicación» (Muñoz Molina, 2002, 517). En este sentido, en su forma de abordar la memoria y su narración *El jinete polaco* anticipa tímidamente algunas de las líneas maestras que vertebran *Sefarad*.

SEFARAD: NARRAR TODOS LOS EXILIOS POSIBLES

Uno de los pasajes más reveladores que nos ofrece esta novela de novelas que es *Sefarad* se encuentra en la «Nota de lecturas» que la clausura y que nos revela las líneas maestras que la vertebran: «He inventado muy poco en las historias y las voces que se cruzan en este libro. Algunas las he escuchado contar y llevaban mucho tiempo en mi memoria. Otras las he encontrado en los libros» (Muñoz Molina, 2013, 749). De alguna manera, me atrevería a decir que tras la lectura de este pasaje se inicia una comprensión retrospectiva de la novela que nos permite vislumbrar la compleja relación que se da en ella entre la memoria y la ficción, y entre la oralidad y los numerosos testimonios sobre «los infiernos erigidos por el nazismo y el comunismo» (Muñoz Molina, 2013, 750). Muchos de esos testimonios los encontró Muñoz Molina en los libros de memorias que cita en dicha nota o los escuchó contar directamente, incorporándolos después como voces que desfilan por la novela. Como dato relevante, Muñoz Molina nos cuenta que muchos de los libros de memorias que impulsaron soterradamente la escritura de esta novela los leyó en inglés o en francés al no estar aún traducidos al castellano. Esta circunstancia resulta muy reveladora, pues es un reflejo de la débil presencia cultural e histórica que ha tenido en nuestro país la memoria compartida del Holocausto, en el sentido amplio del término, que apunta Pablo Valdivia (2013, 13), de todas las persecuciones y exilios que se han producido en Europa en el siglo xx. De hecho, Muñoz Molina ha descrito su novela como «un mapa de todos los exilios posibles» (Valdivia, 2013, 26), lo cual nos da una medida cabal de la ambición con la que esta obra fue concebida. Y es que *Sefarad* constituye un hito sin precedentes en la narrativa española, ya que, hasta su publicación en 2001, no encontramos nin-

guna otra novela en el ámbito de la cultura española en la que coexista la memoria compartida europea del siglo xx: en *Sefarad* se pone en conexión, entrecruzándose, la experiencia del Holocausto con la guerra civil española, su postguerra y el exilio republicano (Hristova, 2011; Baer, 2011; Valdivia, 2013). *Sefarad* constituye, pues, una tentativa de conectar estos acontecimientos de nuestra historia compartida, inédita hasta el momento de su publicación en 2001.

En este sentido, como ha señalado Pablo Valdivia, en la estructura de *Sefarad* se encuentra presente un modelo de memoria multidireccional propuesto por Michael Rothberg en su estudio *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, publicado en 2009 (Valdivia, 2013, 13), que nos permite dilucidar su alcance y ambición. Frente a un modelo de «memoria competitiva» que enfrenta distintos discursos y perspectivas históricas, la «memoria multidireccional» propuesta por Rothberg plantea la interacción y el diálogo de esas diversas perspectivas sentando así las bases para construir una suerte de «memoria transnacional» (Rothberg, 2009; Valdivia, 2013).

La cristalización de este modelo de memoria la hallamos en esa yuxtaposición de perspectivas históricas compartidas y testimonios que se complementan y dialogan entre sí. Así, en la novela se entrecruzan los testimonios de «personajes o escritores icónicos» como Victor Klemperer, Margarete Buber-Neumann, Primo Levi, Francisco Ayala, Evgenia Ginzburg, José Luis Piniños o Franz Kafka, que nos legan sus también «testimonios icónicos» (Hristova, 2011). Las voces de estos personajes conviven con las de personajes ficcionales en lo que David Herzberger ha descrito como una comunidad imaginaria de voces (Herzberger, 2004, 85; Valdivia, 2013, 15). El término *voces*, empleado por Muñoz Molina en la «Nota de lecturas», adquiere en esta novela un nuevo valor al aplicarse a los personajes icónicos que existieron realmente, pero también establece un poderoso vínculo con ese reino de las voces de *El jinete polaco* que irrumpía desde un pasado inaccesible en las vidas de Manuel y Nadia (Bajtín, 1986). En este sentido, en *Sefarad*, al igual que ocurría en *El jinete polaco*, escuchamos las voces y testimonios que un narrador, para quien el acto de contar es medular, nos lega. Sin embargo, la disposición y organización de ese relato en *El jinete polaco* difiere de *Sefarad* porque el modelo de memoria multidireccional sí se encuentra manifiestamente presente en esta novela, si bien en aquélla ya se bosquejaba una aproximación a dicho modelo. Uno

de los ejemplos más ilustrativos de memoria multidireccional lo encontramos en el capítulo que lleva el título de «Münzenberg», en el que el «narrador básico» de *Sefarad* (Hristova, 2011) –una voz narrativa que no tiene por qué corresponderse con el propio Muñoz Molina (Valdivia, 2013, 36)– nos revela sus intenciones de escribir una novela cuya estructura parece estar inspirada en el modelo de Rothberg:

«He intuido, a lo largo de dos o tres años, la tentación y la posibilidad de una novela, he imaginado situaciones y lugares, como fotografías sueltas o como esos fotogramas de películas que ponían antes, armados en grandes carteleras, a las entradas de los cines [...]. Cada uno cobraba una valiosa cualidad de misterio, se yuxtaponía sin orden a los otros, se iluminaban entre sí en conexiones plurales e instantáneas, que yo podía deshacer o modificar a mi antojo, y en las que ninguna imagen anulaba a las otras o alcanzaba una primacía segura sobre ellas, o perdía en beneficio del conjunto su singularidad irreductible» (Muñoz Molina, 2013, 383).

En mi opinión este pasaje nos permite dilucidar qué tipo de novela es *Sefarad*: una novela en la que las diversas voces, testimonios y perspectivas históricas en ella contenidas no compiten, sino que dialogan, activando nuevas conexiones plurales, en beneficio del conjunto en una clara lectura multidireccional de la historia (Valdivia, 2013). *Sefarad* puede contemplarse, en este sentido, como un gran mosaico compuesto por múltiples teselas: cada tesela, una voz que es única e imprescindible de cara a obtener una visión más completa de ese mapa de todos los exilios posibles que pretende ser esta novela (Amezcuá, 2017).

Por otro lado, uno de los aspectos más cruciales que se plantean en *Sefarad* y que el narrador no elude tratar es la cuestión de la legitimidad de la literatura como un vehículo estéticamente lícito para escribir la historia. Uno de los capítulos que mejor ilustra este cuestionamiento lleva por título «Narva», nombre de una ciudad estonia. En dicho capítulo el «narrador básico» de la novela tiene una cita para almorzar con el psicólogo español José Luis Pinillos. Durante la comida, Pinillos le cuenta al narrador su traumática experiencia en la ciudad de Narva, en la que luchó durante la Segunda Guerra Mundial tras alistarse en la División Azul. En la ciudad Pinillos fue testigo del exterminio al que se estaba sometiendo a la población judía, a través del testimonio de una mujer judía. Tras ese encuentro fugaz, Pinillos no volvería a ver nunca más a la mujer, si bien su recuerdo lo obsesionaría

durante el resto de su vida. Es por ello por lo que el psicólogo español decide legar este testimonio al narrador de *Sefarad*, ya que, como él mismo afirma: «Tengo la obligación de hablar por ellos, tengo que contar lo que les hicieron, no puedo quedarme sin hacer nada [...] y que se pierda del todo lo que va quedando de ellos» (Muñoz Molina, 2013, 644). El pasaje que cito a continuación da fiel cuenta del efecto que el testimonio de Pinillos tiene sobre el narrador, y sobre todo evidencia cuán consciente es éste de los límites de la invención:

«Él, que no quiso ni pudo olvidarla en más de medio siglo, me la ha legado ahora, de su memoria la ha trasladado a mi imaginación, pero yo no quiero inventarle ni un origen ni un nombre, tal vez ni siquiera tengo derecho: no es un fantasma, ni un personaje de ficción, es alguien que pertenecía a la vida real tanto como yo, que tuvo un destino tan único como el mío aunque inimaginablemente más atroz, una biografía que no puede ser suplantada por la sombra bella y mentirosa de la literatura [. . .]» (Muñoz Molina, 2013, 637).

Uno de los mayores aciertos de *Sefarad* lo encontramos en la voz narrativa empleada por Muñoz Molina. El pasaje anterior da cuenta de una voz que se suma al resto de voces que se entrecruzan en la novela. Se trata de un «narrador básico», que se desdobra y que «viaja desde la primera persona del singular hasta la primera del plural pasando por el *tú*, el *él*, el *vosotros* y el *ellos*» (Valdivia, 2012, 592). De nuevo, al igual que ocurría con *El jinete polaco*, en *Sefarad* el acto de contar es la «médula de la ficción», por lo que la oralidad tiene una gran relevancia en el proceso de escritura de esta novela (Valdivia, 2012, 592). Puede decirse, pues, que la oralidad constituye el impulso primigenio que da forma a su arquitectura. En este sentido, Pablo Valdivia ha sugerido que el concepto de *poliacroasis*, propuesto por Tomás Albaladejo, nos permite dilucidar la compleja relación que se da en *Sefarad* entre lo oral y la literatura (Valdivia, 2012, 592). Según Albaladejo (2009, 4), «la poliacroasis se produce por el hecho de que el auditorio está formado por varias personas entre las que existen, en mayor o menor grado, diferencias tanto sociales como individuales». En este sentido, las voces que recorren *Sefarad*, incluida la voz del narrador básico, nos cuentan y se cuentan «la novela que llevan consigo» apelando incluso al mismo lector, a través del uso de la figura retórica del apóstrofe (Valdivia, 2012, 593; Valdivia, 2013): «Y tú qué harías si supieras que en cualquier momento pueden

venir a buscarte, que tal vez ya figura tu nombre en una lista mecanografiada de presos o de muertos futuros, de sospechosos, de traidores» (Muñoz Molina, 2013, 243). El auditorio de *Sefarad* es, por tanto, múltiple y su centro de gravedad se encuentra en esa lograda voz narrativa o, como lo ha denominado Valdivia, «yo fluido» (Valdivia, 2013, 680). Quizás el ejemplo más revelador de cómo opera este narrador en la novela lo encontramos en el capítulo «Dime tu nombre»:

«Nunca soy más yo mismo que cuando guardo silencio y escucho, cuando dejo a un lado mi fatigosa identidad y mi propia memoria para concentrarme del todo en el acto de escuchar, de ser plenamente habitado por las experiencias y recuerdos de otros» (Muñoz Molina, 2013, 680).

El acto de contar y escuchar constituye, de nuevo, la piedra angular de esta novela. Sin embargo, *Sefarad* va un paso más allá con respecto a *El jinete polaco*. Esto ocurre, en gran medida, por la confluencia de la memoria multidireccional y el empleo de un narrador que se ha propuesto la ambiciosa meta de cartografiar en una novela el mapa de todos los exilios posibles.

LA NOCHE DE LOS TIEMPOS:

INVENTAR TENTATIVAMENTE EL PASADO

En la misma entrevista con la que he comenzado este trabajo, Justo Serna aborda la cuestión de la memoria en la obra de Muñoz Molina y, al responder a su pregunta, el escritor español afirma lo siguiente:

«En cuanto a la memoria..., yo creo, he observado, que hay dos clases de imaginaciones: imaginaciones prospectivas y retrospectivas. La imaginación prospectiva es la del cineasta, la del arquitecto, etcétera: ve cosas que todavía no existen [...]. Me temo que mi imaginación es retrospectiva: me interesa más lo que existe o lo que ha existido que lo aún en proyecto, y cuando invento algo es algo que podría haber(me) sucedido, que de algún modo pertenece a un pasado conjetural o verdadero» (Serna, 2016, 127).

Resulta significativo que Muñoz Molina aborde la cuestión de la memoria estableciendo una distinción entre lo que él considera que son los dos tipos de imaginación. Si bien, al mismo tiempo, su respuesta guarda plena coherencia con sus escritos sobre literatura y, especialmente, con el ejercicio del «oficio» de escritor. En «Destierro y destiempo de Max Aub», el título del discurso

de ingreso en la Real Académica de la Lengua que Muñoz Molina leyó en 1996, el autor glosa la figura de Max Aub y se refiere a su falso ensayo de historia del arte titulado *Josep Torres Campalans* en los siguientes términos:

«Lo que hace Aub, usando lo imaginario, es justo explicarnos el negativo o la sombra de lo real, mostrarnos su parte de azar, de mentira, de artificio. [...] Al mezclar siempre, sistemáticamente, historia y ficción, personajes inventados con personas reales, Max Aub nos permite percibir lo histórico en los términos de una experiencia personal, y nos enseña que la historia, que sólo sucedió de una manera ya cerrada, pudo suceder de otro modo, contuvo posibilidades luego abolidas, hechos que estuvieron a punto de ocurrir, que pudieron o debieron ser reales» (Muñoz Molina, 1998, 104-105).

No se me ocurre mejor manera de introducir la novela que quiero abordar a continuación que citando las palabras que Muñoz Molina dedica a la obra de Max Aub, pues, de alguna manera, el autor parece estar describiendo su propia concepción de la memoria/imaginación, que bosqueja en la entrevista realizada por Justo Serna. Dicho de otro modo, esa imaginación retrospectiva que inventa un pasado conjetural o verdadero cristaliza de una manera clara en *La noche de los tiempos* (2009). En esta novela, se mezcla historia y ficción y conviven personajes inventados con personas reales. Y es en virtud de esa mezcla que podemos percibir lo histórico en «los términos de una experiencia personal» por esa capacidad que tiene la ficción de emocionar al lector (Muñoz Molina, 1998). En este sentido la novela dialoga con *Sefarad* por la relación que se establece en ambas entre historia, memoria y literatura. Y, sobre todo, establece una profunda relación dialéctica con un pasado, los meses previos al comienzo de la guerra civil española y los primeros meses de ésta, cuya verdad el narrador no presume conocer, pero sí pretende indagar precisamente a través del fructífero diálogo entre historia y ficción (Loureiro, 2010, 33).

En este sentido, uno de los mayores logros de la novela es la voz narrativa que cuenta la historia. En *La noche de los tiempos* asistimos a un desdoblamiento de esta voz, ya que la novela está narrada en una tercera persona que es también una primera: un yo indagador y narrador, que bien pudiera ser el propio autor, el cual muestra su empeño en imaginar de la manera más fiel posible un tiempo en el que no ha vivido:

«En medio del tumulto de la estación de Pennsylvania Ignacio Abel se ha detenido al oír que alguien lo llamaba por su nombre [...]. Lo he visto cada vez con mayor claridad, surgido de ninguna parte, viniendo de la nada, nacido de un fogonazo de la imaginación, con la maleta en la mano [...]» (Muñoz Molina, 2009, 11-12).

Lo que logra Muñoz Molina a través de este procedimiento narrativo es alcanzar, paradójicamente, un grado de veracidad que posiblemente no hubiera conseguido si la novela hubiera estado narrada únicamente en tercera persona. La voz narrativa de *La noche de los tiempos* imagina de manera tentativa el pasado, sin ocultar el esfuerzo que ello conlleva y sin ignorar los límites de la invención, en lo que considero que es un ejercicio de honestidad intelectual digno de elogio, como también son dignos de elogio la exhaustividad y el rigor documental con los que está escrita la novela.

Para Muñoz Molina, tal y como declaraba en su discurso de ingreso en la Real Academia, «inventar es rehacer, no sustituir el mundo, sino restituirlo a la plenitud de lo real» (Muñoz Molina, 1998, 113). En este sentido, en *La noche de los tiempos* el autor español parece querer restituir el pasado al presente, un presente en el que el autor intenta instalarse y que es siempre contingente (Loureiro, 2010, 33). Esta concepción de la historia y el empeño de la voz narrativa por ser capaz de imaginar y narrar un presente puro y contingente se aprecia de manera clara en el capítulo 24 de la novela:

«En los libros de historia los nombres tienen una rotundidad abrumadora y los hechos se suceden como cadenas inapelables de causas y efectos. En el presente puro que uno quisiera saber imaginar, en el pulso íntimo y verdadero del tiempo, todo es una agitación minuciosa, un aturdimiento de voces que se superponen, de páginas de periódico pasadas apresuradamente y leídas a medias [...]» (Muñoz Molina, 2009, 584).

Sin embargo, esa preocupación por narrar conjeturalmente el pasado no es la única que acucia al narrador. No hemos de olvidar que uno de los pilares fundamentales que vertebran la novela es el efecto que tiene el amor en quienes se enamoran. En este sentido, al igual que ocurría en *El jinete polaco*, la pasión amorosa que viven Ignacio Abel y Judith Biely ocupa un espacio esencial en el entramado narrativo y contribuye a abrir el camino de la memoria en *La noche de los tiempos*.

A MODO DE CONCLUSIÓN

En la conferencia titulada «Memoria y ficción», a la que me he referido al comienzo de este trabajo, Antonio Muñoz Molina (1998, 175) afirmaba que la urdimbre de la literatura está hecha de memoria y olvido. En mi opinión, esta alquímica aleación recorre soportadamente las tres novelas que he analizado e impulsa, en gran medida, su arquitectura. De igual modo, he intentado mostrar que el procedimiento narrativo de estas tres obras logra alcanzar una suerte de unidad tonal que parece obedecer a ese impulso primigenio del tanteo o la tentativa. A ello contribuye, en gran medida, el empleo que hace Antonio Muñoz Molina de las voces narrativas que, usando el título de la primera parte de *El jinete polaco*, conforman una suerte de «reino de voces» del que emana una narrativa que no cesa de indagar y tantear transitando siempre nuevos caminos: una narrativa que brota siempre de esa «médula de la ficción» que es el acto de contar, tan presente en la obra de este autor. En este sentido, podríamos decir que la escritura de Antonio Muñoz Molina vive tentativamente en la literatura porque, en sus palabras, aspira «a contar la vida y a contar la literatura, y el modo en que ambas se entrecruzan, se envenenan, se mejoran y se desmienten» (Muñoz Molina, 1998, 209). Para concluir, me gustaría referirme a un pasaje procedente de *El faro del fin del Hudson* (2015), último libro publicado hasta la fecha por el escritor español, en el que expresa de manera certera su personal vivencia de la escritura:

«La escritura como un río que no ha dejado de fluir desde que tengo uso de razón, un río de tiza sobre pizarra, de mina de lápiz sobre hojas rayadas, de cuaderno escolar, de cinta de máquina de escribir, de pluma estilográfica, de bolígrafo barato, de rotulador pilot de punta muy fina: cómo será de largo y sinuoso el río de todas las palabras que uno habrá ido escribiendo a lo largo de su vida» (Muñoz Molina, 2015).

Desconocemos, al igual que Muñoz Molina, la respuesta a esta pregunta, sólo sabemos, como he intentado explicar, que el impulso modelador de esa escritura torrencial parece obedecer, especialmente en sus novelas, a esa metáfora primigenia y vertebradora de la tentativa incesante.

UNIVERSIDAD CEU SAN PABLO

Este artículo es resultado de la investigación realizada en el proyecto de investigación Metaphora (Referencia FFI2014-53391-P), concedido por la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación.

BIBLIOGRAFÍA

- Albaladejo, Tomás. «La poliacroasis en la representación literaria: Un componente de la retórica cultural», en *Castilla, Estudios de Literatura*, vol. 0, 2009, 1-26, <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/12153>. (fecha del último acceso: 15 de marzo de 2017).
- Amezcua, David. «Translating Multidirectional Memory into Fiction: Antonio Muñoz Molina's *Sefarad*», en *Translation, A Transdisciplinary Journal*, 2017 (en prensa).
- Baer, Alejandro. «The Voids of Sepharad: The Memory of the Holocaust in Spain», en *Journal of Spanish Cultural Studies*, n.º 12 (1), 2011, 95-120.
- Bajtín, M. *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- Herzberger, David K. «Oblivion and Remembrance: The Double Desire of Muñoz Molina's *El jinete polaco*», en *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy* (Ed. J. Ramón Resina), Rodopi, Ámsterdam, 2000, 127-138.
 - . «Representing the Holocaust: Story and Experience in Antonio Muñoz Molina's *Sefarad*», en *Romance Quarterly*, vol. 51 (2), 2004, 85-96.
 - . «The Shadow of don Quijote in the Narrative of Antonio Muñoz Molina», en *Tradition and Modernity: Cervantes's Presence in Spanish Contemporary Literature* (Ed. Idoya Puig), Peter Lang, Oxford, 2009, 13-28.
- Hristova, Marije. *Memoria prestada, el Holocausto en la novela española contemporánea: los casos de Sefarad de Muñoz Molina y El comprador de aniversarios de García Ortega* (MA thesis), University of Amsterdam, 2011, <http://dare.uva.nl/document/342563> (fecha de último acceso 16 de marzo de 2017).
- Loureiro, Ángel G. «En el presente incierto: *La noche de los tiempos* de Muñoz Molina», en *Insula*, n.º 766, 2010, 30-33.
- Mainer, José-Carlos. «Antonio Muñoz Molina o la posesión de la memoria», en *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina* (Ed. I. Andres-Suárez), *Cuadernos de Narrativa*, vol. 2, 1997, 55-68.
- Muñoz Molina, Antonio. *La huerta del edén*, Ollero y Ramos, Madrid, 1996.
 - . *Pura alegría*, Alfaguara, Madrid, 1998.
 - . *El jinete polaco*, Seix Barral, Barcelona, 2002.
 - . *La noche de los tiempos*, Seix Barral, Barcelona, 2009.
 - . *Sefarad* (Ed. de Pablo Valdivia), Cátedra, Madrid, 2013.
 - . *El faro del fin del Hudson*, Oficio ediciones. Lindo & Espinosa, Valencia, 2015.
- Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford University Press, Stanford, 2009.
- Serna, Justo. *Antonio Muñoz Molina, la letra pequeña*, Editorial Sílex, Madrid, 2016.
- Soria Olmedo, Andrés. *Una indagación incesante: la obra de Antonio Muñoz Molina*, Alfaguara, Madrid, 1998.
- Valdivia, Pablo. «Poliacroasis, memoria e identidad en la articulación de los discursos de poder: el caso de Sefarad de Antonio Muñoz Molina», en *Retórica y política: los discursos de la construcción de la sociedad* (Eds. Emilio del Río Sanz, María del Carmen Ruiz de la Cierva y Tomás Albaladejo), Instituto de Estudios Riojanos, 2012, Logroño, 591-604.
 - . «Introducción», en *Sefarad*, (Ed. Pablo Valdivia), Cátedra, Madrid, 2013, 9-151.

LOS CUENTOS

de Antonio Muñoz Molina

En el espacio literario los cuentos son para muchos una especie de cenicienta, constantemente postergados por la atención crítica (Sanz, 1991, p. 14; Beltrán, 1995, p. 15). Buen ejemplo de esto es la palidez teórica de aquellos ejercicios de categorización genérica cuya mayor exhaustividad en la caracterización del cuento es el subrayado de su brevedad. La crítica de raíz formal trató de superar el vacío mediante estudios estilísticos y estructurales que contribuyeron a una mayor comprensión del cuento, a falta de su conexión con la órbita contextual y con las cuestiones de índole estética (García Berrio, Huerta Calvo, 2006, pp. 177-181; Albaladejo, 1996, pp. 79-84; Chico Rico, 1988, p. 117; Rodríguez Pequeño, 2008, pp. 109-111). Pero también los escritores mantienen una relación problemática con los cuentos. Así, en una conocida entrevista de Jean Stein a Faulkner para *The Paris Review* en 1956, el narrador de Misisipi afirmó: «Tal vez todo novelista quiere escribir poesía primero, descubre que no puede y a continuación intenta el cuento, que es el género más exigente después de la poesía. Y, al fracasar también en el cuento, y sólo entonces, se pone a escribir novelas» (AA. vv., 1968, p. 169).

Este rasgo de exigencia literaria que el cuento comparte con la poesía es otro de los atributos que la teoría de los géneros literarios ha invocado para ofrecer una imagen de una textualidad tan maleable como el relato breve. En el caso de Antonio Muñoz Molina sabemos, gracias a un comentario autobiográfico en «La realidad de la ficción», conferencia publicada después junto a otros textos en *Pura alegría*, que sus primeros recuerdos de la

ficción y de lo literario están unidos a la voz que narraba cuentos en su infancia, a ese territorio legendario en el que todo podía suceder gracias a la palabra creadora:

«Una de las imágenes más vívidas de mi niñez no procede de un recuerdo visual, sino de la voz profunda de mi abuelo materno contándome la historia de una mujer a la que enterraron viva en el cementerio de mi ciudad, y que cuando abrieron el ataúd tenía los ojos en blanco y los dedos rotos de arañar el terciopelo y la madera de la tapa» (Muñoz Molina, 1998, p. 53).

En efecto, Antonio Muñoz Molina es también un escritor de cuentos. Con ese adverbio de afirmación está implícita la conocida labor novelística del narrador ubetense, que, junto a su continuada presencia en la prensa escrita, lo han convertido en uno de los intelectuales más seguidos y respetados del horizonte cultural español. Sin embargo, su labor como escritor de relatos breves o cuentos, ya que aquí ambos términos son sinónimos sin matiz peyorativo para ninguno de ellos, es acaso su actividad literaria menos advertida por el lector no especialista. Dos han sido los libros de cuentos publicados por Muñoz Molina: *Las otras vidas*, en 1988, y *Nada del otro mundo*, en 1993.

Salvo el cuento «Te golpearé sin cólera», los relatos recogidos en *Las otras vidas* fueron incorporados posteriormente a *Nada del otro mundo*, cuya primera edición es de 1993 en Espasa, posteriormente ampliada en 2011, cuando pasa a publicarse en Seix Barral. El cuento excluido por Antonio Muñoz Molina fue escrito en 1983 con el objetivo de aparecer en el catálogo de una exposición del pintor Juan Vida. Este rasgo del relato descartado es una constante en la génesis creativa de la literatura breve de Muñoz Molina, esto es, sus cuentos han sido escritos por encargo, razón que provocó su aparición pero que, con el tiempo, también ha motivado que el novelista dejara de escribirlos. Podría afirmarse que la creatividad de los cuentos de Muñoz Molina es causada por una encomienda inicial que acaba orientando el tema del relato sin que el compromiso de origen reste valor artístico al resultado final. Como ha señalado Epicteto Díaz Navarro en la revisión que hace de la obra del ubetense, el hecho de que los cuentos hayan sido escritos por encargo no impide que podamos encontrar entre ellos «auténticas obras maestras» (Díaz, 2011, p. 361). Para comprender las raíces de sus cuentos contamos con la nota del autor que abre la última recopilación de sus relatos, en la que nos ofrece algunas claves orientativas de su proceso de

creación. Así, conocemos que desde que surge la idea hasta que ésta se desarrolla puede haber transcurrido mucho tiempo, de modo que encontramos cuentos cuya intuición inicial se halla en un suceso o en un apunte de la realidad, pero consiguen su actualización literaria mucho después merced a un compromiso editorial. Señala Muñoz Molina al respecto:

«Cuando se me ocurre una historia, no suelo escribirla inmediatamente. Anoto el argumento en dos líneas, o ni siquiera eso, lo dejo guardado en la memoria, algunas veces ya con un título, y ahí se queda durante años enteros, madurando, modificándose o gastándose, y no siempre llega a existir, porque me olvido por completo de él o uso un rasgo o el nombre de un personaje en una novela. El origen de “La colina de los sacrificios”, por ejemplo, es una noticia que leí en un periódico en 1983, y sobre la que escribí entonces un artículo. Durante cuatro años le di vueltas esporádicamente a la idea, que me incitaba mucho, pero que no llegó a convertirse en un relato hasta que no intervino la necesidad de cumplir determinado encargo» (Muñoz Molina, 2013, p. 8).

La invención literaria del relato podía provenir, como nos dice el escritor, de una intuición fugaz o de un apunte de la realidad, pero entre ésta y su desarrollo medió un tiempo en el que fue necesario el impulso del encargo para su escritura final. En la última edición de *Nada del otro mundo* hay un «Epílogo» del autor que cierra el volumen con una interesante reflexión crítica sobre este punto. Hubo una época en la que era habitual la presencia en la prensa de importantes escritores allí convocados para el solaz vacacional de los lectores con cuentos o relatos seriales. Sin embargo, aquella fructífera interacción entre literatura y prensa escrita fue disminuyendo, como indica irónicamente Muñoz Molina:

«Ahora lo más que piden son los llamados “microrrelatos”, y cualquier extensión que pase de 500 palabras les aterra. Los directivos de los periódicos españoles viven con la extraña convicción de que el mejor público posible son las personas a las que no les gusta leer, lo cual es casi como que los bodegueros enfocaran sus vinos a seducir a los abstemios. Pero para escribir tan breve con alguna garantía de éxito hay que ser Augusto Monterroso» (Muñoz Molina, 2013, p. 314).

En puridad, *Nada del otro mundo* refleja un gusto por el relato cuya veta creativa también ha sido recorrida en dos novelas cortas, *En ausencia de Blanca* (1999) y *Carlota Fainberg* (1999).

En esta última, una divertida vuelta de tuerca a la tradición de los relatos de fantasmas, el escritor ubetense explica en la nota introductoria cómo apareció por entregas durante el verano de 1994 en el diario *El País* con la única condición argumental de que tuviera algo que ver con *La isla del tesoro*, con motivo del centenario de la muerte de su autor (Muñoz Molina, 1999, p. 11). Muchos también entroncaron *Sefarad* con la tradición cuentística, pero su lectura como una novela basada en relatos se deja llevar de forma acrítica por el subtítulo dado a la obra «Novela de novelas», ya que, como explica Pablo Valdivia en su introducción a la edición crítica de la obra en la editorial Cátedra:

«Cuando Muñoz Molina habla de “novela de novelas” lo hace desde la consideración de que cada individuo lleva por equipaje un entramado de vivencias y de recuerdos que constituyen nuestra memoria particular e intransferible. En Sefarad “novela” es sinónimo de “memoria”, de memoria particular o colectiva y además contada para uno mismo o ante los demás; en otras palabras, “novela” es una forma de articulación discursiva de nuestra particular manera de representar a los otros y a nosotros mismos dentro de unas coordenadas históricas determinadas» (Valdivia, 2013, p. 79).

Desde un punto de vista generacional, cabe encuadrar la cuentística de Antonio Muñoz Molina en la narrativa breve del último tercio del siglo xx. De manera unánime, la crítica especializada en el cuento español ha venido señalando cómo los relatos escritos por Ignacio Aldecoa, Carmen Martín Gaité, los hermanos Goytisolo, Jesús Fernández Santos y Ana María Matute, entre otros, hicieron posible un resurgimiento de este género narrativo (Alonso, 1991, p. 43). En los cuentos escritos por la generación de los cincuenta predomina un interés hacia las problemáticas existentes en una sociedad empobrecida en la que continuaba muy presente la contienda civil (Díaz, González, 2001, p. 136; Barrero, 1989, pp. 18-30). El realismo social en la cuentística plasmaba inquietudes políticas y denuncias sociales que no tenían cabida ni en la prensa ni en la plaza pública debido a la censura. El cuento, en este sentido, por sus características de brevedad, intensidad y poeticidad conseguía denunciar una realidad mísera y ofrecía a sus lectores, si no una añorada transformación, sí, al menos, una cierta catarsis estética. Para ello se renunció a la ficción fantástica en beneficio de un realismo, a veces testimonial, que promocionaba la lectura factual sin olvidar su carácter literario.

Sin embargo, a partir de los años sesenta la experimentación comienza a ocultar el compromiso político, y la fantasía y el humor arrinconan al realismo estético. Así, el grupo de escritores que florece al tiempo que acontece la transición asume una tradición cuentística experimental a la que suman las técnicas narrativas extraordinariamente efectivas desarrolladas por escritores latinoamericanos como Julio Cortázar, Jorge Luis Borges o Bioy Casares, por citar algunos de los autores que influyeron con más huella en Muñoz Molina. Aunque la generación del último tercio del siglo xx no regresara al realismo de los cincuenta, el experimentalismo se debilitó, auspiciándose un interés por el argumento y la construcción del personaje bien perfilado, ahora materializados en una miríada de formas: cuentos policíacos, eróticos, psicológicos, fantásticos o de terror (Díaz, González, 2001, p. 136; Valls, 1991, p. 40).

Un aspecto de difícil solución en relación con la narrativa breve de Muñoz Molina es su categorización en un esquema que resuelva su diversidad en una completa y sencilla clasificación. De ahí que las propuestas hayan sido hasta la fecha divergentes, dependiendo de la perspectiva utilizada para su sistematización. Andrés Soria Olmedo observa en los cuentos de Muñoz Molina un doble movimiento: por una parte, un interés por la atención a la realidad y, por otra parte, una voluntad de asomarse a las otras vidas con consecuencias sorprendentes o misteriosas. Su distribución, según Olmedo, sería una narración en tercera persona en la que media lo imaginario, mientras que en los relatos en primera persona predomina una mirada curiosa sobre las vidas ajenas (Soria, 1993, pp. 15-16). Epicteto Díaz y José Ramón González atisbaron otra posible clasificación de los relatos de Muñoz Molina a partir de los personajes, los temas y la ficción como estructuras compositivas. De este modo descubren un grupo de cuentos que critica las costumbres de la sociedad española contemporánea, otro grupo de cuentos cuyos protagonistas son solitarios e inadaptados en una sociedad que tiende a la incomunicación, y un último grupo de cuentos con un giro argumental fantástico (Díaz, González, 2001, p. 197).

Varios son los motivos que impiden una taxonomía cuentística rígida en el caso de Muñoz Molina. Como el escritor señaló en la presentación de la última edición de sus relatos en 2011, el hecho de que la escritura de sus cuentos fuera promovida por el encargo para revistas y periódicos y que el más antiguo date de 1983 («El hombre sombra») y el más reciente sea un inédito

to publicado en 2011 («El miedo de los niños») consigue que la coherencia del conjunto resida en el azar; esto es, si existe una unidad, ésta habrá que buscarla en una ligazón no perseguida de forma objetiva. Cabe afirmar que, al tratarse de una producción cuentística que abarca más de treinta años, puede encontrarse en ella la heterogeneidad de temas y de estilos que puebla su obra literaria, residiendo la unidad en la evolución orgánica de su escritura, como acontece en sus novelas. De hecho, cuando publicó todos sus relatos en 2011, venció la tentación de autocorregirse, respetando así la verdad artística de la evolución estilística: «¿Pero hasta qué punto puede corregirse el pasado? La energía hay que concentrarla en lo nuevo. Yo no volvería a escribir un cuento de entonces, entre otras cosas porque ya no soy el mismo. Pero he aprendido a convivir con esa mirada angustiada al escritor que fui» (Fernández-Santos, 2011). Por lo demás, la variedad de temas y asuntos, técnicas y tonos, no sólo es un rasgo de la cuentística de Muñoz Molina, sino de todos los escritores de cuentos del último tercio del siglo xx. De hecho, para Sanz Villanueva es la variedad el rasgo común de los cuentos escritos por la generación a la que pertenece el de Úbeda: «De la fantasía sin trabas al reflejo de la vida cotidiana, del ensimismamiento sentimental al horror, de la invención histórica al gusto metaliterario... , todo cabe en los más recientes cuentos» (Sanz, 1991, p. 24).

«Nada del otro mundo» es el relato que abre el volumen y que da título a la recopilación de cuentos. En esto se observa cómo el valor literario de los cuentos de Muñoz Molina se encuentra ya en unos títulos que concitan expectativas en el lector. Hay, como señaló Manuel Martínez Arnaldos, una literariedad en la misma titulación de las obras, gracias a su poder evocador y connotativo, a su impacto y fuerza emotiva, así como por su denso valor simbólico, sugestivo y de clave interpretativa (Martínez, 2003, p. 16). En este sentido, puede afirmarse que en los títulos elegidos por el escritor ubetense hay elementos propios de su poética del cuento, esto es, ironía, fantasía y extrañamiento. «Nada del otro mundo» es un título que busca la complicidad lectora en el plano semántico puesto que ironiza con la realidad de los hechos narrados y, al mismo tiempo, introduce el misterio de la fantasía en el corazón del mundo fáctico. En este relato que abre la recopilación cuentística de Muñoz Molina resulta evidente la influencia de Bioy Casares por el uso recurrente de las digresiones y por una innegable impronta irónica en la mirada narrativa. Sobre el fondo de una parodia de los relatos de muertos vivien-

tes, el cuento ofrece una mirada crítica e irónica de la generación progresista que en su juventud vio nacer la democracia española tras la dictadura franquista. Como ha indicado Justo Serna acertadamente, hay en este cuento, con una cierta displicencia y tristeza, un ajuste de cuentas del autor con su pasado y con su generación (Serna, 2004, p. 230). El carácter digresivo del relato provoca que éste se alargue introduciendo reflexión y comentario sobre la vida desde el punto de vista de un narrador en primera persona, escritor inseguro que relata un inquietante viaje a un pueblo para ofrecer una conferencia invitado por unos antiguos amigos. «Nada del otro mundo» es el cuento que enlaza de un modo más inequívoco con la realidad histórica y social de la cultura de la transición y, como pórtico de entrada a los cuentos de Muñoz Molina, revela una constante en todo el volumen: las inseguridades de personajes que son escritores y que desean ser reconocidos como tales en el seno de una sociedad hipócrita. Leemos no sin cierta ironía:

«Yo ya era un escritor porque los demás habían decidido que lo era, y cuando digo los demás me refiero, por supuesto, a diez o doce personas: un editor, unos cuantos críticos, algún compañero de trabajo (“Anda, tú que eres escritor, relléname este impreso”), algún lector angélico que me enviaba una carta, algún organizador de actos culturales que me invitaba a una mesa redonda sobre la narrativa de los años ochenta. En los angostos límites, en el minifundismo literario de mi celebridad, yo me volvía secretamente vanidoso. Por las mañanas, en la media hora del café, hojeaba los suplementos de libros de los periódicos con la angustiada esperanza de que apareciera en ellos mi foto o se mencionara mi nombre» (Muñoz Molina, 2013, p. 41).

«El hombre sombra» es un cuento breve narrado en tercera persona que pertenece al grupo de cuentos en el que se presenta a individuos solitarios que proyectan en la imaginación vidas bien distintas de aquellas a las que cada día deben hacer frente. Santiago Pardo, a quien podríamos llamar «el hombre imaginario», fantasea con Nérida, una mujer que por equivocación le ha llamado por teléfono recriminándole que no acudiera a una cita. Este hecho da pie a la construcción de un cuento que refleja la inseguridad y la soledad de un hombre que prefiere vivir a la sombra de una vida imaginada.

«Las aguas del olvido» es uno de los relatos más conseguidos del volumen en el punto del trabajo con la fantasía. Narrado

por un personaje testigo que ofrece mayor veracidad a los hechos, el cuento entronca también con la tradición clásica al retomar el tema de Leteo, el río que hacía olvidar el pasado a quienes lo cruzaban, aquí recuperado por el río Guadalete, verdadero protagonista. Hay en este cuento un homenaje a la etimología de las palabras cuyo conocimiento posibilita la comprensión de la realidad. Nombrar el mundo sería, así, conocerlo, de la misma manera que en el *Crátilo* platónico decir el nombre original era conocer la cosa, en esa supuesta lengua no arbitraria del origen de los tiempos. En este caso Márquez utiliza ese saber para vengarse de su mujer y de un amigo de la pareja movido por los celos. Sin embargo, los hechos son narrados de tal manera, y la información dosificada con tal morosidad, que sólo al final del relato encontramos el sentido de las desapariciones del perro Saúl y de la doncella antes de la desaparición de Charlie como venganza de Márquez. Es entonces cuando el narrador testigo comprende los hechos y observamos extrañados la progresiva apertura fantástica de un relato aparentemente realista (Encinar, 2000, p. 86).

En «La poseída», Muñoz Molina consigue mostrarnos en un relato narrado en tercera persona cómo construimos la realidad a partir de la perspectiva que adoptamos, cómo leemos los signos de la vida desde nuestros deseos y anhelos, desde nuestras derrotas y nuestras desilusiones, aun cuando esa realidad no tenga nada que ver finalmente con la interpretación que realizamos de ella. Marino, un oficinista solitario, contempla cada mañana en su rutinario descanso a una joven muchacha que le despierta del letargo de la costumbre, a pesar de que la rutina y la inercia son la norma en su vida. De este modo se relata el hallazgo:

«Cuando la vio fue como si concluyera un lento proceso de saturación, semejante a ese goteo de un líquido incoloro en un vaso de agua al que de pronto añade un tono rojizo o azul que ni siquiera se insinuó hasta el instante en que aparece. Se fijó en ella un día sin sorpresa ninguna y tardó menos de diez minutos en enamorarse. Veinte minutos después, en la oficina, ya la había olvidado. Le hizo falta verla a la mañana siguiente para reconocer en sí mismo la dosis justa y letal de desgracia, la sensación de no ser joven y de haber perdido algo, una felicidad o plenitud de las que nada sabía, una noticia fugaz sobre un país adonde no iría nunca» (Muñoz Molina, 2013, p. 107).

A partir del descubrimiento de la muchacha, Marino comienza a pergeñar el relato de su vida al ver que cada día se cita con un hombre mayor que ella. Sobre la base de una hipotética historia

de amor entre el adulto y la adolescente, con sus citas a escondidas tan sólo advertidas por Marino, éste se enamora de la muchacha. Sin embargo, las expectativas son quebradas al final del relato, cuando todas las presuposiciones y sospechas de Marino se rompen al descubrir a la joven en el suelo del baño y comprender que las miradas ansiosas y el nerviosismo en los gestos no se debían al amor hacia el adulto con el que se citaba en el mismo bar en el que desayunaba el oficinista protagonista, sino a una adicción más devastadora que la pasión.

«Las otras vidas» narra el viaje de un grupo de programadores y de regidores de salas de conciertos europeos y sudamericanos invitados por una marca de pianos como premio a su fidelidad. En esta ocasión, la narración estructura de forma lineal el devenir del viaje demorándose en las dificultades que surgen en la convivencia, así como en los diferentes puntos de vista que sobre la práctica musical revelan los gestores y sus relatos de las experiencias vividas con renombrados intérpretes. De nuevo, la sorpresa la halla el lector al final del cuento con la aparición de Milton Oliveira, prestigioso pianista, en un tugurio de Marrakech interpretando sin descanso y gratis el repertorio que con mucho esfuerzo los programadores culturales conseguían para sus reputadas salas de conciertos.

«Extraños en la noche» es un ejemplo de cómo la materia narrativa la descubre Muñoz Molina a menudo en las páginas de sucesos (Aguilera, 2006, p. 107). A partir de la noticia publicada en un periódico en la que se decía que una mujer indocumentada estaba ingresada en un hospital varios días sin que nadie se interesase por ella, el escritor ubetense construye un relato en el que el miedo a la soledad, las vidas fracasadas y el problema de la convivencia dan cuenta del mapa delineado en las sociedades contemporáneas. La desdicha de la mujer anónima lleva al protagonista del cuento a ver reflejados sus miedos:

«Pensaba en ella, y rechazaba su recuerdo porque le traía la pesadumbre de la mala suerte y del miedo a que también él fuera exterminado algún día por la soledad, a que lo despidieran del trabajo y acabara tirado por las calles como los borrachos y los locos, como las mujeres que andaban solas hasta la madrugada y una tarde cualquiera perdían el conocimiento y eran llevadas en estado de coma a un hospital donde nadie iría a identificarlas» (Muñoz Molina, 2013, p. 158).

De la misma manera que en «Nada del otro mundo» se parodian los cuentos de terror gracias a la veta irónica y al carácter digresi-

vo del relato, en «El cuarto del fantasma» se parodia la tradición fantástica de los cuentos de misterio (Valls, 1991, p. 38). Al calor de una tertulia, don Palmiro relata a sus amigos una historia de fantasmas vivida en primera persona. Sin embargo, el hecho de que el protagonista del cuento no reaccione según los rasgos del género provoca que se desactiven los mecanismos fantásticos, resultando en una parodia final que rebaja la tensión acumulada en un final anticlimático. La expectativa de los tertulianos se ve diluida con la displicente actitud del protagonista:

«Amigo mío. [...] Yo había visto a un soldado turco degollar a mi padre. Yo había creído que el mundo entero iba a ser tragado por el mar durante el terremoto de Valparaíso. En la bodega de aquel vapor donde pasé dos meses escondido entre alfombras, las ratas me despertaban mordiéndome las orejas... ¿Y quiere usted que una silla, porque daba saltitos, me quitara el sueño?» (Muñoz Molina, 2013, p. 170).

«La colina de los sacrificios» es sin duda otro de los grandes relatos del libro. Epicteto Díaz ha visto en este cuento el carácter de sinécdote que marca al cuento moderno, «pues una parte sugiere una entidad mucho mayor» (Díaz, 2011, p. 361). Sabemos por la nota introductoria del autor que la base de esta historia es una noticia leída en 1983 y sobre la que también el ubetense escribió un artículo. Puede afirmarse que este cuento añade a la poética cuentística de Muñoz Molina el ingrediente del relato policíaco: tenemos una investigación, un policía, el cuerpo del delito y un sospechoso que reconoce los hechos (Martín, 2006, p. 39). Sin embargo, hay algo que no encaja y esa disyunción que acontece al final provoca que el devenir fallido del relato policíaco se abra hacia una lectura fantástica. La veta sorprendente procede de un viraje en la resolución de la investigación policial, cuando, una vez que el sospechoso ha confesado su crimen, conocemos que el dictamen del forense data el cráneo encontrado con una antigüedad de quince siglos y, según las excavaciones, pertenecería a uno de los muchos sacrificios humanos realizados en la colina. Ese final convierte el espacio del suceso en uno de los protagonistas del relato, como si la zona estuviera contaminada de una extraña fuerza que hubiera impulsado el asesinato ahora no demostrado, pero sí confesado.

«Si tú me dices ven» es un cuento breve que nos interna en el terreno de lo inefable. La fantasía y el misterio se concitan en este relato gracias a una enigmática presencia en el apartamento

que una pareja había proyectado convertir en su hogar. Narrado en tercera persona, el cuento presenta a un escritor, Guzmán, que, ilusionado, emprende la tarea de instalarse en una casa para imaginar con su mirada en cada rincón un futuro pleno en compañía de Susana, que debía abandonar a su marido para comenzar una nueva vida a su lado. La ilusión inicial va poco a poco aumentando y convirtiéndose en tensión al ver Guzmán cómo pasan los días y Susana no aparece, al tiempo que en la casa comienza a oír ruidos y pasos, presencias que tintan el relato de un halo de misterio cuyo final no hace más que acrecentar al conocer que el marido celoso ha asesinado a su amada.

«Un amor imposible» es un breve relato erótico capaz de sostener la atención del lector desde el principio *in medias res* hasta un inesperado final. Juega en este cuento un papel fundamental la calculada tensión sensual, sabiamente administrada por Muñoz Molina como si se tratara de un relato de misterio al ofrecer en cada paso sólo aquella información necesaria para avanzar en la narración. Es la última palabra del cuento la que cierra la historia y vertebra de sentido en una dirección opuesta lo que parecía un encuentro amoroso.

«Borrador de una historia» y «La gentileza de los desconocidos» son dos cuentos en los que Muñoz Molina ha continuado investigando sobre el relato policíaco. «Borrador de una historia» juega desde el título con el hecho de que en el interior del cuento hay un escritor que fantasea con una historia de detectives al tiempo que, por su tono menor, se desvela como una parodia de las narraciones policíacas al invocar en su desarrollo buena parte de los clichés que la tradición ha venido señalando. Frank Blatsky es el protagonista, pseudónimo detrás del cual se esconde un escritor de novelas pornográficas que se venden en los quioscos. Pero a Blatsky le gustaría en realidad ser el detective Blázquez y escribir novelas policíacas al estilo del Marlowe de Chandler. La fantasía de una historia imaginada es la que da cuerpo al cuento breve cuyo fin hace converger la trama proyectada en el borrador ficcional con la realidad del protagonista.

Por su parte, «La gentileza de los desconocidos» abandona el tono paródico del anterior relato policíaco para convertirse en otro de los grandes cuentos de la colección de Muñoz Molina. Confluyen en este cuento la soledad del anciano, la memoria de las vivencias y la confianza rota en una inesperada amistad, todo ello junto a la noticia de unos horribles crímenes, los asesinatos de los labios cortados:

«Desde el verano, tres mujeres de una edad semejante, treinta y tantos años, que vivían solas y se ganaban la vida con notable éxito profesional habían aparecido apuñaladas en sus domicilios: la rúbrica del asesino, según dijo un locutor sensacionalista de la televisión, era cortar los labios de sus víctimas y llevárselos como único trofeo, ya que en ninguno de los tres casos se había robado nada» (Muñoz Molina, 2013, p. 239).

Walberg, protagonista del relato, es un profesor jubilado, culto e inteligente, que huye del estigma de un amor prohibido con una alumna menor. En su buscado anonimato entabla amistad con Quintana, un vendedor de enciclopedias a domicilio seductor pero poco cultivado. Cada uno encuentra en el otro aquello de lo que carece y así comienza una espontánea amistad avivada con los relatos del profesor jubilado. Con los asesinatos de las tres mujeres como fondo, el relato adquiere un creciente desasosiego cuando Walberg encuentra en su frigorífico los labios cortados en el interior de un frasco de alcohol. El profesor jubilado conseguirá resolver el misterio gracias a su inteligencia y a su capacidad de observación, resolución que viene acompañada con su muerte.

«El miedo de los niños» es el último de los cuentos recopilados en *Nada del otro mundo*, después de la divertida sátira «Apuntes para un informe sobre la Brigada de la Realidad», brevísimo relato en el que Muñoz Molina critica la demagogia y la hipocresía de ciertos escritores e intelectuales que deben pagar ante una supuesta Brigada de la Realidad por sus necias e insensatas declaraciones. Muy distinto es el tono que recorre «El miedo de los niños», relato extenso estructurado en once fragmentos que narra el desamparo de la infancia frente a la maldad de los adultos. Los posibles elementos fantásticos que acompañan la narración aparecen al final de la historia como estrategias defensivas de los niños protagonistas para protegerse de una realidad en exceso cruel.

Como se ve, a pesar de que existe una gran variedad de tonos, de temas y de recursos narrativos, es posible hallar una tendencia hacia la revelación sorpresiva sabiamente administrada gracias a unas narraciones depuradas en las que se privilegia la intensidad. Sólo el primer cuento del volumen, «Nada del otro mundo», se demora en su resolución debido a las digresiones que lo conectan con la vida durante la transición y sus comentarios críticos. En el resto de los cuentos, Muñoz Molina sigue muy de cerca la caracterización que del cuento ofreció Cortázar en «Del

cuento breve y sus alrededores» y existe al terminar de leerlos la impresión en el lector de una esfericidad artística, esto es, que el escritor ha sabido desarrollar un ambiente interno cuya última palabra cierra su forma y concluye su tensión. Otro interesante aspecto que señalaba Julio Cortázar y que también podría encontrar en los cuentos de Muñoz Molina ejemplaridad es la visión del cuento como una particular exorcización, como un producto neurótico mediante el cual el escritor objetiva sus miedos y sublima sus pulsiones (Cortázar, 1969, pp. 35-45). En este sentido, podríamos interpretar la presencia constante en sus cuentos de la figura del escritor debatiéndose entre la soledad y la necesidad de ser reconocido.

Entrevistado por Carlos Alfieri, Antonio Muñoz Molina comprendía la literatura como el coraje de los débiles; especialmente, la tradición del cuento y de la novela moderna en oposición a la épica:

«En el cuento tradicional generalmente el protagonista es el débil: personajes como Pulgarcito, el pequeño que vence al gigante; el hermano menor, al que todos desprecian, que salva al mayor; el caballero que ha salvado a una hormiga al cruzar un arroyo y que luego es salvado por ella. Hay otra rama de la literatura, la épica, que tiene que ver con los fuertes de verdad, con los héroes. Pero la novela se abre en el espacio donde la épica desaparece, en el reverso, en el margen. Es su negación: el Lazarillo de Tormes, por ejemplo, o don Quijote. A partir del Lazarillo, de Cervantes, de Bernal Díaz del Castillo, la literatura se ocupa de los débiles, de los cobardes, de los fracasados. ¿Por qué? Porque los otros ya tienen sus crónicas oficiales. ¿Por qué el Lazarillo escribe en primera persona? Porque si él mismo no cuenta su historia, nadie la va a contar» (Alfieri, 2008, pp. 100-101).

Nada del otro mundo refleja literariamente esta visión de la literatura. Cuentos con verdad ética que restituyen la memoria de los débiles gracias a la fuerza de la estética literaria en el contexto de un mundo injusto.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Este artículo es resultado de la investigación realizada en el proyecto de investigación Metaphora (Referencia FFI2014-53391-P), concedido por la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación.

BIBLIOGRAFÍA

- Albaladejo, Tomás. «Texto y referente en el cuento: *El domo verde* de Emilia Pardo Bazán», en *Monteagudo*, 3ª época, nº 1, pp. 79-92, 1996.
- Alfieri, Carlos. *Conversaciones. Entrevistas a César Aira, Guillermo Cabrera Infante, Roger Chartier, Antonio Muñoz Molina, Ricardo Piglia y Fernando Savater*, Katz Editores, Buenos Aires, 2008.
- Alonso, Santos. «Poética del cuento. Los escritores actuales meditan sobre el género», en *Lucanor. El cuento en España 1975-1990*, número 6, pp. 43-54, 1991.
- Aguilera García, Jaime. *Novela policíaca y cine negro en la obra de Muñoz Molina*, Universidad de Málaga, Málaga, 2006.
- Andrés-Suárez, Irene. «Ética y estética de Antonio Muñoz Molina», en Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds.), *Antonio Muñoz Molina*, Arco Libros, Madrid, pp. 11-22, 2009.
- AA. VV. *El oficio de escritor. Entrevistas*, traducción de José Luis González, Ediciones Era, México, 1968.
- Barrero, Óscar (ed.). *El cuento español, 1940-1980*, Castilla, Madrid, 1989.
- Beltrán Almería, Luis. «El cuento como género literario», en Peter Fröhlicher y Georges Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Peter Lang, Berna, pp. 15-31, 1995.
- Chico Rico, Francisco. *Pragmática y construcción literaria*, Universidad de Alicante, Alicante, 1988.
- Cortázar, Julio. «Del cuento breve y sus alrededores», en *Último round*, Siglo XXI, México, pp. 35-45, 1969.
- Díaz Navarro, Epicteto y González, José Ramón. *El cuento español en el siglo XX*, Alianza, Madrid, 2001.
- Díaz Navarro, Epicteto. «El cuento español a finales del siglo XX: Antonio Muñoz Molina y Enrique Vila-Matas», en *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, 14, 2007, <<http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/147>>, (último acceso: 2 de marzo de 2017).
- Díaz Navarro, Epicteto. «Semblanza y bibliografía de Antonio Muñoz Molina», en *Castilla. Estudios de Literatura*, 2, pp. 353-407, 2011.
- Fernández-Santos, Elsa. «Los cuentos de este mundo de Muñoz Molina», en *El País*, 28 de octubre de 2011, <http://cultura.elpais.com/cultura/2011/10/28/actualidad/1319752805_850215.html>, (último acceso: 8 de marzo de 2017).
- García Berrio, Antonio y Huerta Calvo, Javier. *Los géneros literarios: sistema e historia*, Cátedra, Madrid, 2006.
- Encinar, Ángeles. «La realidad de lo fantástico en la narrativa breve de Antonio Muñoz Molina», en María-Teresa Ibáñez Ehrlich (ed.), *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, pp. 79-92, 2000.
- Martín Cerezo, Iván. *Poética del relato policíaco*, Universidad de Murcia, Murcia, 2006.
- Martínez Arnaldos, Manuel. *Los títulos literarios*, Ediciones Nostrum, Murcia, 2003.
- Morales Cuesta, Manuel María. *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina*, Ediciones Octaedro, Barcelona, 1996.
- Muñoz Molina, Antonio. *Las otras vidas*, Mondadori, Madrid, 1988.
- Muñoz Molina, Antonio. *Carlota Fainberg*, Alfaguara, Madrid, 1999.
- Muñoz Molina, Antonio. *Nada del otro mundo*, Seix Barral, Barcelona, 2013.
- Muñoz Molina, Antonio. *Pura alegría*, Alfaguara, Madrid, 1998.
- Rodríguez Pequeño, Javier. *Géneros literarios y mundos posibles*, Editorial Eneida, Madrid, 2008.
- Sanz Villanueva, Santos. «El cuento, de ayer a hoy», en *Lucanor. El cuento en España 1975-1990*, número 6, pp. 13-26, 1991.
- Serna, Justo. *Pasados ejemplares. Historia y narración en Antonio Muñoz Molina*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004.
- Soria Olmedo, Andrés. «El curioso impertinente. Sobre la narrativa breve de Antonio Muñoz Molina», en Antonio Muñoz Molina, *Nada del otro mundo*, Espasa Calpe, Madrid, pp. 9-24, 1993.
- Valdivia, Pablo. «Introducción», en Antonio Muñoz Molina, *Sefarad*, Cátedra, Madrid, 2013.
- Valls, Fernando. «El renacimiento del cuento en España (1975-1990)», en *Lucanor. El cuento en España 1975-1990*, número 6, pp. 27-42, 1991.

LOS ARTÍCULOS LITERARIOS

de Antonio Muñoz Molina

EL PASEANTE DE PROVINCIAS

La trayectoria de Antonio Muñoz Molina comienza a principios de la década de los ochenta, cuando el entonces trabajador del Ayuntamiento de Granada inicia su colaboración en *Diario de Granada* y en *Ideal*, dos periódicos de la ciudad. Su caso es en gran medida singular, puesto que en su carrera tenemos el camino inverso al de otros escritores que han frecuentado el artículo literario o la columna. Si hablamos de la relación entre periodismo y literatura, lo más habitual es que los columnistas o articulistas comiencen su trayectoria en la literatura (con frecuencia, en la prosa, sea en forma de novela o de cuento) y los periódicos soliciten la colaboración de esos autores una vez que se han consagrado o están en proceso de consolidación de sus carreras y de ocupar un lugar destacado en el campo literario del momento. Este movimiento tiene que ver, de manera clara, con el número de lectores que espera tener el periódico al sumar una colaboración conocida y valorada por el público, además de que de ese modo el escritor aporta su elevado capital cultural y simbólico, que queda parcialmente transferido al periódico (es fundamental tomar en cuenta el espacio social en el que están situadas aquellas personas que producen las obras culturales y su valor). Pero también deja entrever la tácita aceptación, por parte de la propia prensa, de que la columna es un espacio diferente del resto de géneros periodísticos y que implica una relación más estrecha con

lo literario. De este modo, «conviene dejar sentado que no toda columna, ni crónica ni artículo, es literatura. La columna, el artículo literario, es un producto específico del *escritor de periódicos, que no es un periodista*» (García Posada, 2003, p. 62).

Si tuviésemos que describir los rasgos fundamentales del columnismo o articulismo literario, habría que señalar en primer lugar que en todos los casos la columna es un texto relativamente corto, o por lo menos siempre del mismo tamaño. El lector sabe dónde encontrarlo y cuánto tiempo le va a llevar leerlo. Además, normalmente es un género libre en su temática, ya que puede abarcar prácticamente todos los campos (en el caso de Muñoz Molina, los temas han ido evolucionando desde una focalización inicial en campos literarios, artísticos y culturales hasta una apertura mayor a temas de la actualidad en los últimos años). Así, habitualmente, el único límite en la columna es el espacio determinado de manera sistemática y regular (un número fijo de líneas o una cantidad obligada de palabras o caracteres). De este modo, el columnista «se reconoce, entre otras cosas, por estas seis características: la firma, la sección fija dentro del periódico, la asiduidad –es decir, el rasgo de frecuencia o continuidad en el tiempo–, la relevancia tipográfica junto a la extensión similar y por último la libertad temática y formal [...]». Hay que añadir la relación estrecha entre el columnista y su audiencia, relación que lleva a una identificación entre los dos, a una conexión entre ambos que se presenta íntima y confiada» (Perlado, 2007, p. 83).

Por otra parte, el columnismo o articulismo literario fue uno de los géneros emblemáticos de los años de la transición y la consolidación de la democracia, el momento en el que comienza su trayectoria Muñoz Molina. Si esa tendencia ya era importante en la prensa en los años anteriores, los cambios políticos que trajo la transición marcaron, como no podía ser de otro modo, los medios de comunicación, entre otras cosas por la apertura de la libertad de expresión. Tales cambios, a la vez políticos y sociológicos, fortalecieron e incrementaron la tendencia columnista y articulista en la prensa española de esos años.

Si decíamos anteriormente que la vía habitual es ir de la consolidación como novelista (y, por tanto, cuando se cuenta ya con un número importante de lectores) a la columna del periódico, el camino que recorre Antonio Muñoz Molina es el inverso: del periódico al libro (y a la consolidación de su trayectoria). Nos referimos, naturalmente, a la cronología en cuanto a la publicación

en un soporte y otro, puesto que la creación de su obra narrativa de ficción es paralela a su labor como articulista. No obstante, conviene matizar que esa afirmación solamente describe el principio de su carrera, cuando es un autor desconocido que empieza a publicar en un periódico local de una ciudad de provincias. Es decir, en ese momento ocupa posiciones todavía muy marginales dentro del campo literario del momento. Sin embargo, en cuanto despegua su carrera como novelista y comienza a hacerse conocido y a ocupar lugares más centrales en el panorama narrativo, es reclamado por periódicos de ámbito nacional, donde se le conceden secciones de columna. En ese sentido, su trayectoria es singular y compleja, con dos movimientos (el primero, anómalo; el segundo, normativo) e ilustra muy bien la diversidad de las opciones y posibilidades que aparecen en función de la posición que se ocupe en cada momento.

Existen varias determinaciones que no podemos perder de vista en todo este proceso de inicio y despegue de la trayectoria del autor: la recuperación y consolidación de la democracia, por una parte, y la ciudad de provincias, excéntrica respecto de la metrópolis nacional o regional, por otra (y, consecuentemente, los textos aparecen publicados en periódicos locales que se editan en esa ciudad de provincias, en este caso Granada).

El paso del periódico al libro no describe solamente los inicios de la trayectoria de Muñoz Molina como escritor, sino también el camino de sus primeros libros. De hecho, el primer libro de Muñoz Molina es un volumen de artículos literarios. Así, en 1984 publica el autor *El Robinson urbano*, que recoge artículos de naturaleza narrativa y claramente unitarios publicados en el *Diario de Granada* entre mayo de 1982 y junio de 1983, y «Todos los fuegos, el fuego», que apareció en *Olvidos de Granada*. De título juanramoniano, la revista constituyó una publicación importante en la Granada de esos años, dentro del esfuerzo de modernización y de agitación cultural en la ciudad, proceso del que forman parte movimientos como el de La Otra Sentimentalidad y algunos de los artistas que Muñoz Molina nombra en sus artículos (por ejemplo, Juan Vida, a quien dedicó su segundo libro, *Diario del Nautilus*, o Javier Egea). También menciona a otras personalidades de la Granada del momento, como Rafael Juárez, Antonio Carvajal o Mariano Maresca.

Los gastos de publicación de este primer libro, *El Robinson urbano*, los costeó el propio Muñoz Molina, pero el esfuerzo

económico no resultó infructuoso, entre otras razones porque un ejemplar cayó en manos del poeta Pere Gimferrer y le gustó tanto que poco después le pidió una novela, que luego sería *Beatus Ille* (1986), lo que supuso su lanzamiento como novelista dentro del panorama nacional. El encuentro con esta figura consagrada del campo literario del momento, Pere Gimferrer, le abre la posibilidad de publicar su primera novela en una editorial importante (Seix Barral, en este caso) y de lanzar su trayectoria. Como puede comprobarse en el caso de Muñoz Molina, cada fase de una carrera ofrece ciertas posibilidades y elegir una supone un proceso con ciertas etapas. Entre esas etapas, suceden acontecimientos imposibles de prever ante los que cada persona reacciona según los recursos de que dispone.

Gimferrer también prologó la tercera edición de *El Robinson urbano*. Tanto el texto de Gimferrer como el breve prólogo que Muñoz Molina había escrito para la primera edición del volumen (y que se reproduce también en la tercera) nos ofrecen datos y reflexiones importantes para entender esta primera parte de la obra del autor.

Lo primero que destaca Antonio Muñoz Molina en ese prólogo es el carácter narrativo de estos textos (1993a, p. 11). Nos dice también que se ha visto obligado a hacer algunos cambios porque «la escritura, en los periódicos, se instituye en el presente, y sus normas no son del todo las mismas cuando se vierte a un libro» (p. 11). Es uno de los rasgos propios que para el autor va a tener el artículo: para él, es literatura (además de las múltiples declaraciones de Muñoz Molina en esa línea, la lectura de los textos no deja lugar a dudas) pero con un determinado modo de escritura en el que uno de los cambios fundamentales con respecto a otras formas de creación es el tiempo en el que tiene que desarrollarse el proceso.

No obstante, señala que «desde su primera salida pública, *El Robinson urbano* tuvo una muy precisa intención de unidad: vuelve ahora en un libro» (p. 11). En efecto, los textos funcionaban ya desde su publicación en el periódico como partes o capítulos de un libro, con una indudable unidad que venía reforzada, entre otras cosas, por el protagonista de los artículos (y no es el único personaje que se repite) y el escenario común, Granada.

Pere Gimferrer señala en su prólogo a la tercera edición que lo que más singulariza este libro es «el modo explícito en que las referencias literarias no sólo constituyen el tejido interior de la

estructura del texto, sino que, manifiestamente, aparecen en él en primer término» (p. 5).

El propio Muñoz Molina, en los artículos, nombra a Baudelaire como antecedente fundamental de la escritura que estaba realizando en ese momento: «Literatura moderna, asido del instante, cuyo espacio natural eran las páginas apresuradas de los periódicos. Así, día tras día, se escribió el *Spleen de París*» (p. 13). La columna está marcada por el aquí y el ahora en una medida mucho mayor que otros géneros o formas de escritura, y esas coordenadas espaciales y temporales imprimen «en la columna el sello de la fugacidad. Su vocación de presente, por definición siempre en fuga, hace de la columna el género por excelencia de la modernidad» (Loureiro, 2005, p. 40). También como en el *Spleen de París*, estamos ante textos híbridos que, en muchas ocasiones, podrían considerarse casi poemas en prosa.

La primera crónica, a la que pertenecen las palabras que antes reproducíamos, es «Escuela de robinsones», y constituye una auténtica declaración de principios en la que deja claro al lector en qué estirpe se sitúa y qué referentes maneja: junto a Baudelaire, comparecen De Quincey, Edgar Allan Poe y Joyce, y todos ellos dan «forma definitiva al laberinto y al perfil del Robinson urbano» (p. 13).

El libro es, en lo fundamental, el diario íntimo de un joven amante de las letras y, en general, de la cultura, que recorre la ciudad captando lo que ve a su alrededor. Se fundamenta en la metáfora de Robinson, náufrago aquí en la isla que es la ciudad moderna (en este caso, como hemos repetido, una ciudad de provincias, circunstancia que tendrá en el libro una importancia fundamental). Este Robinson a veces dialoga con un curioso interlocutor, su maestro Apolodoro, que vive en el barrio del Albaicín y escribe una *Enciclopedia de la desolación*.

En «Manhattan Transfer» vuelve el autor a hablar de Baudelaire y nos cuenta algunos datos que pueden hacernos pensar en las circunstancias biográficas reales del propio Muñoz Molina en esos años; así, por ejemplo, el escritor que trabaja como funcionario en el Ayuntamiento de Granada dice al describir en el libro al Robinson: «Quiere la mitología que el héroe amargo de la ciudad presencie la venida de la noche recostado en el sillón de una oficina sórdida» (p. 105). Esas pinceladas de rasgos vagamente autobiográficos, y la selección de aspectos de la realidad del propio autor que le resultan útiles para construir los textos y darles unidad, forman parte de los recursos utilizados para llevar

a cabo una reflexión sobre los límites y las relaciones entre la realidad y la ficción.

El marco en el que todo eso se desarrolla es invariablemente Granada. La ciudad, tan maleada y falseada por los tópicos románticos, aparece como una ciudad moderna, aunque el libro no es sobre Granada, sino sobre las carencias y atractivos de una pequeña ciudad moderna, y la exploración urbana:

«Implica también una exploración del lenguaje [...]. Adobado, todo ello, para que el salto no sea en el vacío, con algo de melancolía y nostalgia, con el inevitable elogio de la noche y con las obligadas referencias –para subrayar aún más el carácter literario de la experiencia– a Soto de Rojas, Cavafis, Lawrence Durrell y Walter Benjamin, a quienes tanto debe el autor de este libro. Por lo que no es raro que la Alejandría del poeta griego y del narrador inglés se muestre –apunta Gimferrer– como una ciudad emblemática y paralela a Granada» (Valls, 1997, p. 74).

En este libro Granada es, ante todo, una ciudad paseada y la mirada del narrador se nos ofrece a través de esos paseos. Tanto las descripciones como las reflexiones subrayan a cada paso el carácter literario de la experiencia. No obstante, no se trata solamente de una visión literaria, ya que un componente fundamental es su visión crítica, sobre todo en lo que tiene que ver con las carencias de la vida en la moderna ciudad de provincias. A pesar de ello, esa crítica rara vez se lleva a cabo en términos directos y queda, en el conjunto del libro, como síntoma de una actitud moral.

Más de una década después, en 1998, Muñoz Molina publicó *Pura alegría*, un libro de corte ensayístico en el que se recogían textos (entre ellos, discursos y varias conferencias) en los que reflexionaba sobre la ficción y el procedimiento de la escritura. Allí, recordaba el proceso de creación y difusión de *El Robinson urbano*, especialmente en lo que tiene que ver con la figura del lector en esa época en la que era todavía un escritor desconocido:

«Hasta hace no muchos años yo tuve siempre la sensación de que escribía para casi nadie. Mis primeros artículos, que después se convirtieron en mi primer libro, El Robinson urbano, los publicaba en un periódico de Granada que apenas tenía lectores en la propia ciudad [...]. Una vez, en la oficina, alguien me habló de un artículo que le había gustado, escrito por un desconocido [...]. La verdad es que me gustó que alguien me hablara de mí como si fuera otro» (1998, 74).

Y solamente unas líneas después reflexiona sobre el desdoblamiento en lector, en destinatario de su propia literatura, que experimentaba al leer sus textos en el periódico:

«Publicar aquellos artículos tenía además otra virtud: me permitía convertirme en lector de mi literatura [...]. Yo estoy seguro de que sólo al ver impresas nuestras invenciones somos capaces de alejarnos y liberarnos de ellas y de quedarnos limpios para emprender una nueva tarea [...]. Cuando yo abría por las mañanas el periódico y encontraba el artículo que había entregado unos días antes me pasaba lo mismo: me desdoblaba en un lector, en un testigo de mis propias palabras y como ya no me pertenecían me resultaba fácil dejarlas atrás» (pp. 74-75).

Diario del Nautilus (1986) recoge artículos publicados en el periódico *Ideal* de Granada, en 1983 y 1984, y en la revista *Las Nuevas Letras*. La metáfora de partida tiene de nuevo que ver con la soledad y el aislamiento, en este caso del capitán Nemo en el *Nautilus*. Y estamos otra vez ante un volumen lleno de literatura y frente a artículos concebidos, ya desde su publicación en la prensa, básicamente como capítulos de un libro posible, con el hilo conductor sugerido en el título. Como en el caso anterior, se trata de textos escritos cuando el autor era todavía desconocido.

La adolescencia y la vida provinciana son dos motivos que se repiten con frecuencia en estos primeros trabajos de Muñoz Molina y lo mismo ocurre en este libro, en el que son dos de las constantes que lo desarrollan. Sobre lo segundo, la realidad no admite comparación con la imagen de Granada que la literatura ha creado, y la ciudad no puede medirse con otros espacios reales pero lejanos. En cuanto a lo primero, el autor señala que de la rebeldía de la adolescencia ha pasado a tener un trabajo respetable, un empleo fijo. Como nos dice en «Invitación a James Joyce»:

«Sin él, sin su incesante libro que murmura y crece como un mar porque es el océano de todas las imposibles o cercanas palabras, nunca habiéramos sabido advertir que cada mañana, cuando salimos a la calle, estamos iniciando el viaje de Ulises, no hacia Ítaca, que no existe, sino hacia el torvo Hades de las oficinas» (p. 145).

La literatura explica la vida, ayuda a comprenderla, y no al revés.

En el texto que cierra el libro, «Dedicatoria», reflexiona de nuevo Muñoz Molina sobre la presencia del lector, un «testigo

atento, no del todo o no siempre acogido al silencio, a la oscuridad anónima» (p. 153). El destinatario implícito o potencial, con el espacio, el tiempo y la voz reconocible del escritor, conforma otro de los ejes de coordenadas fundamentales del artículo literario: «Hay un fantasma en el Nautilus y un lector conjetural, necesario, exacto desconocido, que está del otro lado de las palabras como detrás de uno de esos espejos desleales que permiten espiar a quien se encuentra solo» (p. 153).

Es por eso por lo que «miente quien dice no escribir para nadie, quien dice hacerlo para su solo placer o suplicio [...]. Uno escribe y aguarda, uno tiende al lector su cita, su celada de palabras asiduas, minuciosamente lo inventa» (p. 154).

DE GRANADA A MADRID

El siguiente libro de artículos de Antonio Muñoz Molina es *Las apariencias* (1993), que reúne textos publicados entre 1988 y 1991 en *El País* y *ABC*. El hecho de que el autor colabore en estos dos periódicos, ideológicamente distantes, muestra, entre otras cosas, que la columna o artículo literario se rige por una lógica distinta, más cercana a la literatura que al periodismo.

En estos textos, el fundamento no es ya la cultura, sino la vida y la actualidad (aunque el volumen sigue lleno de arte y literatura). Como puede verse, se han producido cambios importantes respecto de los dos primeros libros de artículos del autor: los periódicos en los que habían aparecido estas columnas son nacionales, de importante tirada y gran visibilidad en el panorama del momento. La trayectoria de Muñoz Molina ha experimentado cambios importantes y tiene ya a esas alturas una gran proyección. El autor se ha ido en esos años a vivir a Madrid, ciudad en la que se desarrolla el núcleo fundamental de la vida literaria española del momento. Si atendemos a la cronología, el artículo más antiguo de los que aparecen en el libro está escrito después de que se publicara *El invierno en Lisboa*, con el que Muñoz Molina obtuvo el Premio de la Crítica y el Nacional de Narrativa. El más reciente está compuesto durante la redacción de *El jinete polaco*, con el que obtendrá el Premio Planeta. La carrera del autor se encuentra, por tanto, en un punto que unos años atrás, cuando era un escritor desconocido que escribía en un periódico granadino y trabajaba en el Ayuntamiento, era un destino improbable.

En *Las apariencias*, la literatura y la cultura son dos elementos más de los muchos que componen el libro y no tienen el lugar preponderante que ocupaban en los dos libros anteriores.

El anclaje fundamental es ahora a la vida y a la observación de la realidad. También ocupa un lugar importante la propia prensa. En estos textos Antonio Muñoz intenta explorar las posibilidades narrativas del género, «un paso más allá de la opinión y la crónica y uno o dos pasos antes de la ficción», tal como señala el propio autor en su página web.

Las apariencias se publicó con un importante prólogo de Elvira Lindo. En él señala que en estos textos el autor ha ido avisándonos de sus cambios literarios. Explica Elvira Lindo que, si deseamos conocer a un autor, no nos basta la novela –que tiene un proceso de creación lento y, por ello, con frecuencia, el lector se desvincula del autor entre una obra y otra–. Eso no sucede con escritores que, como Muñoz Molina, tienen una relación frecuente (y puntual) con sus lectores a través de las páginas de los periódicos: «Los artículos y cuentos suponen un alimento mutuo en esos tiempos de silencio, el lector mantiene vivo el contacto con el escritor, y el escritor, a su vez, mantiene un diálogo con el presente» (1995b, p. 10). De este modo, Muñoz Molina ha ido avisándonos, a través de sus artículos, de sus cambios literarios y de intereses. En las páginas del propio libro se puede ver una importante evolución en la producción del autor (evolución paralela a la que se ha producido también en sus obras de ficción). Como antes hemos señalado, cuando se publica el más antiguo de los artículos reunidos, «El ladrón de libros», ya ha ganado el Premio Nacional de Literatura por *El invierno en Lisboa* y cuenta con un número considerable de lectores fieles y una trayectoria ascendente. Cuando publica el último artículo de la selección, «Sospecha de una trampa», está enfrascado en la última parte de *El jinete polaco*. Se trata, por tanto, de una época de cambios en la manera del autor de entender la literatura, y esos cambios afectarán al conjunto de su producción.

Señala Lindo otra cuestión importante: con frecuencia, los artículos han sido una especie de laboratorio de pruebas para obras posteriores. Así, «el lector que ha seguido la obra de Muñoz Molina verá, sin mucho esfuerzo, que algunos de los personajes, de las situaciones, de las voces y ambientes que aquí aparecen hallaron luego su sitio en la ficción» (p. 13). Pueden encontrarse aquí primeras ideas de ambientes que luego crecieron hasta convertirse en mundos literarios.

Los artículos se organizan de manera estrictamente cronológica, excepto el primero, que sirve como presentación o marco. Ese primer texto, «La manera de mirar», una auténtica declara-

ción de intenciones, llama la atención sobre el cambio radical que se ha producido en su escritura:

«Durante demasiado tiempo uno creyó que el arte, aunque se alimentara de la vida, era superior a ella [...]. Vivir era presenciar de lejos las vidas de otros y recluirse en pleno día en la quietud narcótica de una sala de cine y mirar la sombra de uno mismo que proyectaba la lámpara en su habitación [...]. Basta de espejos y de sombras, se dice, basta ya de melancolía y de literatura, de canciones escuchadas para sufrir más dulcemente y de libros escritos y leídos para inventarse una vida que no supo tener. Procurará mirar desde ahora las cosas con los ojos tan apasionadamente abiertos como un pintor de la verdad [...]. Intentará vivir para contarlo» (pp. 28-29).

En 1996 aparece *La huerta del Edén: escritos y diatribas sobre Andalucía*. En este libro recoge artículos publicados en la edición andaluza de *El País*, durante 1995 y 1996, con la excepción de dos de ellos, que aparecieron en la nacional. Uno de los aspectos más destacados del volumen es que en muchos de los textos se reivindica Muñoz Molina en la tradición de intelectuales ilustrados de izquierdas, laicos y republicanos (en esa línea de pensamiento se ha situado también Luis García Montero, que, como Muñoz Molina, comenzó su trayectoria en la Granada de los primeros años ochenta; con él el novelista jiennense publicó *¿Por qué no es útil la literatura?*). Dentro de esa lógica de reivindicación del pensamiento ilustrado y del racionalismo, muchos de los artículos de este libro, los más irónicos y críticos, son calificados en el subtítulo como diatribas.

Escrito en un instante (1997) recoge trabajos de encargo, un procedimiento creativo que siempre ha defendido el autor (lo dice en el prólogo del volumen, lo ha repetido en diversas entrevistas y afirma lo mismo para el cuento en *Nada del otro mundo*): «Siempre me asombra la mala prensa que tiene la noción del encargo en la literatura y en el arte, herencia tal vez de las supersticiones románticas sobre la inspiración, o sobre el alma sagrada del artista, que no reconoce más límites que los de su capricho» (1997, p. 7). Relata Muñoz Molina que buena parte de su trabajo ha sido resultado de encargos, algunos de ellos aparentemente inflexibles, pero que en modo alguno las condiciones previas que le eran impuestas en el encargo lo esclavizan. Todo lo contrario: «Más bien, esas condiciones exteriores me ayudaron a encontrar un tono de mi propia voz que por propia iniciativa yo nunca

habría intuido» (p. 9). Los artículos han sido para Muñoz Molina, por tanto, una especie de escuela de escritura, un constante aprendizaje.

Entre esos trabajos de encargo están, como hemos señalado, los textos que recogen *Escrito en un instante*. El volumen tiene dos partes; en la primera se recogen los artículos, que no podían pasar de quince líneas, que día a día publicó en *Diario 16*, durante todo el mes de febrero de 1988, en la sección «Escrito en un instante», que posteriormente dará nombre al libro. La segunda parte, titulada «Paseos y viajes», fue un encargo de Radio Nacional en 1992; le pidieron que, en dos o tres minutos, unas cuarenta líneas, contara un paseo verdadero o ficticio: «De nuevo el encargo se ajustaba tan perfectamente a mi manera de escribir y de mirar que lo raro era que no se me hubiese ocurrido a mí sin que me lo pidiera nadie» (p. 9). Establece aquí de nuevo Muñoz Molina una genealogía literaria: Stendhal, Nietzsche, Pío Baroja y Josep Pla.

Al final del prólogo, tras mostrar su extrañeza ante el hecho de que los libros de artículos no suelen recibir mucha atención ni por parte de la crítica ni de los lectores, traza la tradición del articulismo a la que se acoge: Larra, Clarín, los autores del 98, Ortega y Gasset, Julio Camba y, de nuevo, Josep Pla. Además, asegura que «algunas veces, donde más se aproxima la prosa a la poesía es en el artículo, en su instantaneidad y su concisión, en su cualidad de burbuja del tiempo, de mirada y pulsación preservadas en palabras» (p. 10).

En el nuevo siglo Muñoz Molina ha publicado tres libros de artículos: *Unas gafas de Pla* (2000), *La vida por delante* (2002) y, por último, *Travesías* (2007), que se compone de 185 artículos escritos entre 1993 y 1997, publicados en *El País*.

Especialmente significativo para analizar su concepción de la escritura en estos años es *La vida por delante* (2002), una selección de artículos publicados en la revista dominical de *El País* desde 1997 hasta 2002.

En el primer artículo, «El tiempo del periódico», vuelve a identificar la escritura de artículos con el presente, con la fugacidad y con la poesía:

«El periódico es el pan de cada día, el tiempo de la vida diluido en presente [...], el periódico es el espejo instantáneo y convulso de lo que casi no tiene ayer ni tendrá mañana, la polaroid de las últimas 24 horas, con toda la poesía frágil de las polaroid, y con esa capacidad de conservar, al cabo de unos días, lo que ya se convierte

en un ayer lejano [...] El periódico es una costumbre de la inteligencia y también de la mirada» (2008, pp. 13-14).

En el «Epílogo» relata cómo el artículo ha sido para él una escuela de escritura: «Sólo cuando a los veintiséis años me vi sometido por primera vez a la disciplina de un periódico empecé de verdad a aprender algo sobre el oficio de la literatura, sobre la mezcla de perseverancia y atención que requiere» (p. 324). El ejercicio de ese oficio de escribir, cuando se desarrolla bajo las pautas de líneas o palabras contadas, espacio fijo en el periódico y espacio temporal marco, hace que «día a día, semana a semana, sin darse mucha cuenta, uno va escribiendo un libro que no tiene borradores ni forma precisa, cuyo principio queda fácilmente atrás con un final que se pierde en la niebla cerrada del más inmediato porvenir [...]. Ese libro invisible, casi involuntario, del que escribe artículos, tiene sin embargo un crecimiento metódico, lo mismo en el espacio que en el tiempo, la extensión en líneas o el número de palabras postuladas, el metrónomo diario o semanal de los plazos de entrega» (p. 324).

Como hemos visto, los artículos no son una práctica menor en la obra de Muñoz Molina, sino una veta principal de su creación. La publicación en periódicos recorre toda su trayectoria y, a lo largo de estos años, la imagen pública de este autor se ha ido construyendo no solamente a partir de sus novelas, sino también de su frecuente presencia en la prensa como escritor de artículos literarios. Su obra como articulista ha ido evolucionando en el mismo sentido que la obra de ficción, hasta el punto de que sus artículos son, en ocasiones, campo de experimentación y prueba de novelas y cuentos posteriores.

Entre los artículos que publicó en Granada a principios de los años ochenta, cuando aún no era un escritor conocido, y los que componen *La vida por delante*, publicados en *El País* a finales de los noventa, hay una notable diferencia, debida en parte al reconocimiento literario que Muñoz Molina tiene en uno y otro momento, pero determinada también por los diferentes tiempos y lugares en los que aparecen los artículos granadinos y los publicados en Madrid. En un género marcado, como hemos repetido, por el aquí y el ahora, no puede ser lo mismo escribir en la Granada de principios de los ochenta (una pequeña ciudad de provincias en los años de la transición) que en el Madrid de fin de siglo. Lo que se mantiene intacto es la fascinación por este género de escritura:

«¿Cómo sería encontrar en el periódico de la mañana un nuevo artículo de Julio Camba, de Josep Pla? A Camba yo lo descubrí en los tomos de la antigua colección Austral que había en la biblioteca municipal de Úbeda, y me bebía literalmente sus artículos, sus crónicas breves de viajes [...]; del mismo modo que fueron los libros de Julio Verne los que me inocularon muy tempranamente la idea insensata de escribir alguna vez novelas, en los de Camba se me despertó la afición por el artículo, el instinto de su forma, tan cerrada y precisa y a la vez tan abierta, porque en un artículo ha de haber, sin que se note mucho, un concentrado muy intenso de la vida y de la literatura, una breve cápsula de tiempo que será no mucho menos fugaz, en la mayor parte de los casos, que una pompa de jabón» (2008, p. 325).

UNIVERSIDAD DE GRANADA

BIBLIOGRAFÍA

- García Posada, Miguel. «El columnismo como género literario», en Salvador Montesa (ed.), *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, Madrid, pp. 61-76, 2003.
 - Loureiro, Ángel. «Temblor de fugacidad: la escritura periodística de Muñoz Molina», *Ínsula*, 703-704, pp. 40-42, 2005.
 - Muñoz Molina, Antonio. *Diario del Nautilus*, Diputación Provincial de Granada, Granada, 1986.
 - Muñoz Molina, Antonio. *El Robinson urbano*, Seix Barral, Barcelona, 1993a.
 - Muñoz Molina, Antonio. *Las apariencias*, Alfaguara, Madrid, 1993b.
 - Muñoz Molina, Antonio. *La huerta del Edén. Escritos y diatribas sobre Andalucía*, Ollero y Ramos Editores, Madrid, 1996.
 - Muñoz Molina, Antonio. *Escrito en un instante*, Calima Ediciones, Palma de Mallorca, 1997.
 - Muñoz Molina, Antonio. *Pura alegría*, Alfaguara, Madrid, 1998.
 - Muñoz Molina, Antonio. *La vida por delante*, Alfaguara, Madrid, 2008.
 - Perlado, José Julio. *El artículo literario periodístico: paisajes y personajes*, Eiunsa, Madrid, 2007.
 - Valls, Fernando. «Ver de cerca. Los artículos literarios de Antonio Muñoz Molina», *Cuadernos de narrativa*, 2, pp. 69-92, 1997.
- Páginas web:
<http://antoniomunozmolina.net/> [15/03/17]

TRADUCCIÓN Y DIFUSIÓN de la obra de Antonio Muñoz Molina

No sería exagerado afirmar que en más de un sentido Antonio Muñoz Molina, nacido en 1956, forma parte de una generación privilegiada. Cuando dio los primeros pasos en el campo literario español se había restaurado la libertad de expresión después de casi cuarenta años de franquismo. Los escritores, además, quedaban eximidos del deber moral de supeditar la literatura al compromiso que habían asumido muchos de ellos en los años cincuenta y sesenta. Tampoco hacía falta dar el tiro de gracia al concomitante realismo trasnochado, puesto que eso ya se había hecho a principios de los años setenta cuando las editoriales Planeta y Seix Barral iniciaron un valiente aunque no del todo logrado intento de poner al día la narrativa española. Ese intento se constituyó en la estela de la magnífica nueva novela hispanoamericana, que en el curso de los años sesenta había mostrado que la literatura escrita en español podía prosperar en la vanguardia de la literatura universal sin alienar a los lectores.

Cuando a mediados de los años setenta el humo de los fuegos experimentales de la nueva novela española se había disipado y Franco por fin había muerto, las camisas de fuerza y los bozales eran cosa del pasado. Ahora se podía escribir en plena libertad. En este clima libre y liberal Antonio Muñoz empezó su carrera literaria. No era el único factor en su favor porque, cuando a mediados de los años ochenta se publicaron sus primeros libros, el interés por la literatura española había crecido de forma notable, no sólo

en España sino también fuera del país. Nada más lejos de mi intención, sin embargo, que sugerir que Antonio Muñoz Molina se vio tentado a adoptar la actitud comodona tan característica de muchos de sus colegas, responsables de la avalancha de literatura *light* lanzada al mercado. Ya en su primera novela, *Beatus Ille* (1986), Muñoz Molina se reveló como un autor muy exigente. Como luego ha recalcado en muchas ocasiones, se considera un discípulo de, entre otros, Cervantes, Flaubert, Faulkner, Borges, Rulfo y Onetti. La temática de *Beatus Ille* se reveló como paradigmática y ejemplar de su obra posterior y, asimismo, de mucha literatura española posterior: la memoria, el pasado como presencia. El eje de casi todas las novelas de Muñoz Molina es un enfrentamiento involuntario con el pasado en que historia, realidad, ficción, imaginación e ilusión se encuentran y desencuentran de maneras intrincadas y significativas, cuando no trágicas o dramáticas. Es importante añadir que su temática y su complicada elaboración y plasmación no han impedido a sus novelas a llegar a numerosos lectores.

Los críticos españoles no tardaron en reconocer el gran talento narrativo del autor de *Beatus Ille*. Como resumió el eminente crítico Rafael Conte: «*Beatus Ille* [...] le proporcionó una proyección nacional. Aquella fábula cuidadosa y faulkneriana, con tendencia hacia el mito [...], fue una agradable sorpresa en el contexto de nuestra novela más joven. Era un libro ambicioso, profundo y complejo, que no dejó de impresionar a pesar de algún desequilibrio interno y fallos de ritmo; pero su cuidadoso estilo y la perfección de su escritura le valieron ocupar de golpe uno de los primeros lugares entre las nuevas promociones» (Conte, 1988). Pero como sostiene Conte en el mismo artículo, fue *El invierno en Lisboa* (1987) –«un libro menos ambicioso que el anterior, pero más medido, más profesionalizado y mejor construido, más armónico y limitado a la vez»– el que le proporcionó «el éxito completo», nunca mejor dicho si se tienen en cuenta la espléndida acogida en la prensa, el otorgamiento del Premio Nacional de Narrativa y del Premio de la Crítica, y el triunfo en las librerías. Así, en muy poco tiempo, Antonio Muñoz Molina había reunido mucho capital literario y capital simbólico en España. A Hispanoamérica, sin embargo, su obra apenas llegó en aquellos tiempos marcados todavía por el *boom* de la literatura hispanoamericana, «con el cual toda la literatura de la Península, a los ojos del lector de lengua castellana, dejó de existir» al otro lado del Atlántico, como afirma Alberto Manguel (2011). Sólo en el nuevo milenio los escritores españoles de la generación de

Muñoz Molina cobraron cierta popularidad gracias a, entre otras cosas, la mayor presencia de los grupos editoriales españoles en el subcontinente (Corbellini, 2010, 189).

FRANCIA: EL PARENTESCO CON JAVIER MARÍAS

Sin duda alguna, Francia ha sido, también durante los oscuros años del franquismo, el país más hospitalario con la literatura española y el pionero en cuanto a su edición. Para comprobarlo, sólo hace falta tener presente el gran número de traducciones y recordar que muchos autores españoles estrenan su carrera internacional en este país. Creo oportuno citar las palabras de Olivier Mony cuando describe sucintamente la posición actual de la literatura española en el campo literario europeo tal y como se percibe desde Francia, destacando a tres escritores entre los muchos que en el curso de las décadas anteriores se habían vertido al francés: «Aujourd’hui, l’Espagne fait mieux que tenir son rang au sein du “concert” littéraire européen. Des écrivains de la dimension de Javier Marías, Antonio Muñoz Molina ou Enrique Vila-Matas, pour ne citer qu’eux, sont unanimement considérés comme parmi les plus importants» (Mony, 2004). Vale la pena recordar, asimismo, que en 1994 el periódico *Le Monde*, en una reseña de la versión francesa de *El jinete polaco*, aseveró que Muñoz Molina es, con Javier Marías, «le plus choyé des jeunes écrivains espagnols». Más en concreto, el autor del artículo, Pierre Lepape, descubre un llamativo parentesco entre la novela del escritor andaluz y *Corazón tan blanco*, del escritor madrileño: «Manuel, le héros du *Royaume des voix*, exerce la même profession que Juan, le héros d’*Un cœur si blanc*, le dernier roman de Marías. Tous deux sont traducteurs-interprètes dans des grandes conférences internationales. La jeune Espagne, fraîchement ouverte au monde après quarante ans d’exil intérieur racorni, découvre les sortilèges et les pièges de Babel. Elle se sent comme un corps rachitique et souffreteux qui dispose d’une âme vibrante et universelle, sa langue. C’est à partir d’elle que l’avenir peut se construire» (Lepape, 1994).

En este mismo artículo –publicado en la prestigiosa rúbrica *Feuilleton*– Lepape sostiene que *Beatus Ille*, la primera obra traducida al francés de Muñoz Molina, sigue siendo su «chef-d’oeuvre». La versión francesa se publicó en 1989 y fue el mismo Pierre Lepape quien escribió una reseña en *Le Monde*, ubicando la obra del joven y desconocido autor español en un contexto muy distinto, el de Cervantes: «Mais l’ombre de Cervantes ne hante pas seulement les récits anciens. On en signale la présence

dans les lieux les plus divers, comme une sorte d'emblème nécessaire dès qu'on pénètre sur les territoires de l'hispanité et de la littérature» (Lepape, 1990). La diferencia entre los contextos esbozados por Lepape en sus dos artículos no me parece aleatoria sino que parece indicar que en pocos años la literatura española más reciente había conseguido tener una voz propia gracias a autores como Marías y Muñoz Molina, que a principios de los años noventa del siglo pasado lograron una notable presencia en el país de Proust. En el caso del último autor lo atestigua el hecho de que entre 1989 y 1993 vieran la luz nada menos que cinco traducciones: *Beatus Ille* (1989), *Un Hiver à Lisbonne* (1990, *El invierno en Lisboa*), *Beltenebros* (1991), *Les mystères de Madrid* (1993, *Los misterios de Madrid*) y *Le royaume des voix* (1993, *El jinete polaco*), todas publicadas por la prestigiosa editorial Actes Sud.

Este arranque marcó el ritmo de las traducciones de la obra de Muñoz Molina en Francia, donde se publicaron todas y cada una de las novelas del escritor español poco después de que los originales aparecieran en España: *Le Sceau du secret* (1995, *El dueño del secreto*), *Pleine lune* (1998, *Plenilunio*), *Une ardeur guerrière* (1999, *Ardor guerrero*), *Carlota Feinberg* (2001), *Séfarade* (2003, *Sefarad*), *En l'absence de Blanca* (2004, *En ausencia de Blanca*), *Le vent de la lune* (2008, *El viento de la luna*), *Dans la grande nuit des temps* (2012, *La noche de los tiempos*) y *Comme l'ombre qui s'en va* (2016, *Como la sombra que se va*). Todas estas ediciones se publicaron en Éditions du Seuil, que a partir de 1995 se hace cargo de la obra de Antonio Muñoz Molina en Francia, que no sólo abarca toda su dimensión novelística (incluidas las nuevas ediciones de las obras publicadas por Actes Sud y una nueva traducción de *El invierno en Lisboa: L'hiver à Lisbonne*, 2001) sino también el diario *Fenêtres de Manhattan* (2005, *Ventanas de Manhattan*), los ensayos *Cardoue des Omeyyades* (2012, *Córdoba de los Omeyas*; la primera edición francesa la publicó Hachette littératures en 2000) y *Tout ce qu'on croyait solide* (2013, *Todo lo que era sólido*) y el libro de relatos *Rien d'extraordinaire* (2000, *Nada del otro mundo*).

Con todo, se trata de una rica serie de traducciones de la que ocho siguen catalogadas, lo que revela mucho sobre la posición de Antonio Muñoz Molina en el campo literario de Francia, como también hacen los prestigiosos premios que le otorgaron en este país por *Pleine lune* (Prix Fémina Étranger 1998) y *Dans la grande nuit des temps* (Prix Méditerranée étranger 2012), respectivamen-

te, y la buena acogida de su obra en la prensa francesa. Así, *Le Figaro* no vacila en ensalzar *Sefarad* con estas palabras: «La richesse de *Séfarade*, son intensité, sa gravité, sont telles qu'on y pénètre pas à pas, avec prudence et respect, comme on visite un cimetière. Molina nous donne là son grand oeuvre, son livre le plus personnel et aussi le plus fraternel» (Corty, 2003). Y sobre la última novela, *Como la sombra que se va*, el mismo periódico escribió entre otras cosas: «Il est des vertiges qui prennent la forme de livres. Et c'est rare. *Comme l'ombre qui s'en va*, d'Antonio Muñoz Molina, fait partie de ces cyclones narratifs. Les romans de Don De Lillo ou de Pynchon ne sont pas loin. L'Espagnol a bâti là, avec un art d'orfèvre parfaitement maîtrisé, un chef-d'oeuvre pur [...]» (Clermont, 2016). Y es digno de recordar que en el curso de los años los críticos franceses no han dejado de vincular a nuestro autor con Javier Marías. Así, en la extensa y detallada reseña de la versión francesa de *Los enamoramientos* de Javier Marías que André Clavel escribió para la renombrada revista literaria *Lire*, este crítico afirma lo siguiente: «Le Madrilène est le meilleur de sa génération, avec Antonio Muñoz Molina. Comme lui, il a réveillé la littérature d'un demi-siècle de coma franquiste. Et, comme lui aussi, il peut se flatter de tirages impressionnants, tout en échafaudant des romans exigeants, haut de gamme, pas du tout formatés pour aguicher les amateurs de *best-sellers*» (Clavel, 2013).

ITALIA: UN PROYECTO INTERRUMPIDO

En Italia la literatura española tiene asimismo una arraigada presencia que se intensificó de manera notable a partir de 1990, aproximadamente (Pérez Vicente / Manera, 2006, 33). La publicación y recepción de la obra de Muñoz Molina, sin embargo, se desvían en algunos aspectos esenciales de su trayectoria en Francia. Para empezar, la primera traducción, *Beltenebros*, sólo se publicó en 1992, después de la consagración del autor en España con *El jinete polaco*, novela galardonada con el Premio Planeta (1991) y el Premio Nacional de Literatura (1992), cuyas concesiones «influyen decisivamente en la penetración de Muñoz Molina en Italia sólo un año después, en el emblemático 1992, hecho que se señala oportunamente en la contraportada de *Beltenebros* [...]» (Nuria Pérez Vicente, 2006, 288). Luego, hay que destacar que en Italia la obra narrativa del escritor ubetense no se publica en el orden cronológico de los originales: después de *Beltenebros* (publicado por Einaudi), siguieron *El invierno en Lisboa* (1995, Feltrinelli), *Plenilunio* (1998, Mondadori), *El dueño del secreto* (1998, Passigli),

Los misterios de Madrid (1998, A. Guida), *Beatus Ille* (1999, Passigli), *Carlota Feinberg* (2001, Mondadori), *En ausencia de Blanca* (2002, Passigli), *Sefarad* (2002, Mondadori), *Nada del otro mundo* (2004, Mondadori) y *El viento de la luna* (2008, Mondadori).

Como muestran estos datos, la edición de la obra de Muñoz Molina en Italia ha sido algo dispersa, no sólo por el orden de la publicación de las traducciones sino también por el notable número de editoriales implicadas en el proceso. No son pocas las preguntas que surgen. ¿Cómo explicar que Einaudi y Feltrinelli, las primeras dos editoriales italianas, se limitaron a publicar un solo libro de Muñoz Molina? ¿Cómo explicar que Passigli y Mondadori, las dos editoriales que luego se ocuparían de la obra del escritor, no publicaron traducciones de novelas fundamentales de Muñoz Molina como *El jinete polaco* y *Ardor guerrero*? Y ¿cómo explicar que sus últimas dos novelas, *La noche de los tiempos* y *Como la sombra que se va*, siguen inéditas en Italia? ¿Cómo, de hecho, se explica que desde 2008 no se han publicado nuevas traducciones o ediciones de la obra de Muñoz Molina en Italia, *nel mezzo del cammin* de su trayectoria literaria? No me parece excesivo conjeturar que las editoriales dejaron de invertir en la obra de Muñoz Molina porque las ventas de los libros publicados no se correspondían con las esperadas o requeridas y que, a lo mejor, la obra del autor tampoco rendía el suficiente capital cultural como para motivarlas a seguir invirtiendo en él. Con todo, la conclusión no puede ser otra que la posición de Muñoz Molina en el campo literario italiano –a diferencia de la de Javier Marías, sin ir más lejos, otro autor español exigente– no se ha consolidado a pesar de los esfuerzos de varias editoriales prestigiosas como Einaudi, Feltrinelli, Passigli –que, después de Einaudi, dio una segunda oportunidad a *Beltenebros* en 2001 y en 2005, después de A. Guida, a *Los misterios de Madrid*– y Mondadori en el curso de varias décadas.

En 2006 esta editorial publicó *Finestre di Manhattan*, la versión italiana de *Ventanas de Manhattan*. En 2013 Claudio Magris publicó un artículo en el periódico *Corriere della Serra* en que habla en términos muy positivos sobre este libro y sobre *Sefarad* (una «stupenda galleria di vittime dei totalitarismi del Novecento e della loro macchina di tradimento, spionaggio, delazione») y sobre la obra de Muñoz Molina en general: «Muñoz Molina riesce ad esprimere una sensibilità, un'intelligenza, un'etica inconfutabilmente e irripetibilmente personali e insieme a far parlare, senza pathos e senza ripitturazioni, la verità delle cose» (Magris, 2013). Lamentable y significativamente, el libro que fue motivo del artículo –*Finestre di Man-*

hattan– ya estaba descatalogado. Los libros publicados por Passigli, sin embargo, siguen en catálogo e «i risultati di vendita, pur non essendo per noi disprezzabili, restavano pur sempre al di sotto delle nostre aspettative» (email de Fabrizio Dall’Aglio, Passigli Editori).

ALEMANIA: UNA TRANSFERENCIA LLAMATIVA

«Con Rafael Chirbes y Javier Marías, Antonio Muñoz Molina, 46, se encuentra entre los prosistas españoles más importantes» (N. N., 2003). Con esta afirmación contundente arranca *Der Spiegel* (el más importante semanario de Alemania, en el que, dicho sea de paso, en el curso de los años Muñoz Molina publicó algunos artículos) su reseña de la versión alemana de *En ausencia de Blanca*, publicada en 2003. La asociación de Muñoz Molina con Chirbes y Marías es interesante e invita a hacer un comentario: Chirbes y Marías tienen en común que no sólo alcanzaron el éxito de crítica en Alemania sino también el éxito comercial, que despegó con las sorprendentes ventas de las traducciones alemanas de *La larga marcha* (Chirbes) y de *Corazón tan blanco* (Marías), respectivamente. Ahora bien, de la cita de *Der Spiegel* se podría desprender que la posición de Antonio Muñoz Molina en el campo literario alemán es parecida a la de Chirbes y la de Marías.

Veamos: lo primero que llama la atención es la coherencia de la trayectoria editorial alemana de la obra de Muñoz Molina. Ya en 1989 la renombrada editorial Rowohlt publicó una versión alemana de *Beatus Ille*. Luego siguieron traducciones de las novelas *El invierno en Lisboa* (1991), *Beltenebros* (1993), *Los misterios de Madrid* (1995), *El jinete polaco* (1995), *El dueño del secreto* (1998), *Plenilunio* (2000), *Carlota Feinberg* (2002), *En ausencia de Blanca* (2003), *Sefarad* (2004) y *Luna de viento* (2010). De varias de estas novelas –publicadas, a grandes rasgos, en el mismo orden cronológico que las originales– Rowohlt publicó ediciones de bolsillo. Además, la editorial alemana lanzó al mercado traducciones de *Las otras vidas* (relatos, 1991) y *Córdoba de los omeyas* (1994).

En 2011, sin embargo, no es Rowohlt sino Deutsche Verlags-Anstalt (DVA) la que publica la siguiente novela de Muñoz Molina (*La noche de los tiempos*). ¿Por qué DVA tomó el relevo a Rowohlt? Para tantear una respuesta es importante tener en cuenta que DVA pertenece al Verlagsgruppe Random House Bertelsmann, un conglomerado mediático más comercial y poderoso que el grupo editorial Rowohlt. ¿Debería considerarse, pues, el paso de Rowohlt a DVA como una «transferencia» motivada por el poder económico de la obra del escritor español en el campo li-

terario alemán? No parece ser el caso. En un artículo de 2012, la página web LiteraturForum afirma rotundamente que en Alemania «Muñoz Molina es todavía un autor muy poco conocido, a pesar de que ya se han traducido más de diez de sus novelas». Según explica Thomas Überhoff, director editorial del Departamento de Ficción de Rowohlt, la decisión de no seguir publicando la obra de Muñoz Molina la tomó Rowohlt por «an unfortunate combination of sales failing continuously, relatively high advances, and the announcement of a lengthy project he [AMM] had written about before forced us to take that step» (email). Son palabras que merecen una explicación. En primer lugar, llama la atención la afirmación contundente e inesperada –teniendo en cuenta el rico catálogo de obras de Muñoz Molina publicadas por Rowohlt– de que las ventas «fracasaron continuamente». El segundo factor, los considerables adelantos, no sólo está vinculado a las decepcionantes ventas sino también al hecho de que en 2008 Muñoz Molina dejó la agencia literaria de Raquel de la Concha para asociarse con Andrew Wylie, el poderoso agente literario con fama de pedir considerables adelantos.

Con «the lengthy project he had written about before» Überhoff se refiere a *La noche de los tiempos*. Rowohlt tenía poca confianza en que esta novela arraigada en «the widely ploughed field of the Spanish Civil War» (email) funcionara en Alemania después de *Sefarad*, que, según el editor, «had not been adding much to what we knew about Fascism on all sides involved» (email). Es un juicio que refleja los desengaños expresados en los artículos aparecidos en la prensa alemana con motivo de la traducción de *Sefarad* que vio la luz en 2004. Al *Frankfurter Allgemeine Zeitung* le parece problemática la mezcla de personajes históricos (cuyos destinos ya de por sí difieren mucho) y personajes ficticios. Las observaciones del narrador donde se alternan las numerosas historias que constituyen el nudo de la novela indignan a Walter Haubrich, el autor de la larga reseña del *Frankfurter Allgemeine Zeitung*: «En sus noticias sobre una estancia en Göttingen uno no sólo encuentra observaciones banales sino también comentarios maliciosos sobre los alemanes y afirmaciones desdeñosas sobre la lengua alemana, que el autor no conoce» (Haubrich, 2005).¹ En términos más generales, Haubrich, sin dejar de señalar «la prosa virtuosa» del autor andaluz, critica los lugares comunes sobre los alemanes que, a su modo de ver, pululan por la novela (Ibídem). *Die Zeit* señala que en Alemania no hace falta rescatar las voces de Victor Klemperer o Jean Améry, como pretende hacer Muñoz Molina en su «novela de novelas». Además, se critican «la ligera

tendencia hacia el cliché», algunos «errores factuales» y la uniformización de destinos tan distintos como los de Jean Améry, Walter Benjamin, Primo Levi o Franz Kafka (Wilton, 2004).

Según Thomas Überhoff, con *La noche de los tiempos* habría llegado «the moment where a new publisher with fresh energy could help him [AMM] stabilize his position on the German market more than we had been able to» (email). ¿Consiguió DVA, de hecho, lo que no había conseguido Rowohlt, es decir, establecer a Muñoz Molina en el mercado alemán? Ciertamente es que la versión alemana de la nueva novela del autor español generó muchas y largas reseñas. También lo es que los juicios variaban. En el *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Paul Ingendaay caracterizó *Sefarad* como «una novela fracasada sobre el Holocausto» y *La noche de los tiempos* como «la mayor obra» del autor (Ingendaay, 2012). El importante semanario *Die Zeit* calificó la nueva obra de Muñoz Molina como «una novela monumental». El *Berliner Zeitung* alaba *La noche de los tiempos* en su calidad de «novela total» pero critica el hecho de que deje poco espacio a la fantasía del lector. Al *Kölner Stadt-Anzeiger* le parece que no todo está logrado en esta novela: es demasiado larga y una de sus protagonistas, Judith Biely, es un personaje pálido que no se desarrolla. Pero, con todo, el juicio es positivo, ya que Muñoz Molina «ha manejado de forma soberana una materia enorme» (Schwering, 2011). Según el *Hamburger Abendblatt*, sin embargo, la novela es prolija a causa de sus numerosas redundancias. El juicio de *Die Welt* tampoco es positivo cuando reprocha al autor que peca de desmesurado y a los personajes que están ocupados sobre todo consigo mismos, lo que tiene como consecuencia que la novela no da al lector la oportunidad de descubrir lo que es la guerra como en *Guerra y paz* de Tolstoi: de una manera más profunda que en los libros de historia.

A pesar de la nada desdeñable acogida de *La noche de los tiempos* en la prensa alemana, DVA tampoco logró que Muñoz Molina alcanzara una posición destacada y estable en el campo literario alemán. Es cierto que la editorial btb Verlag, que como DVA forma parte del conglomerado mediático Random House Bertelsmann, publicó una edición de bolsillo de *La noche de los tiempos* (2013) y de dos traducciones publicadas ya por Rowohlt (*Plenilunio*, 2011; *El jinete polaco*, 2015). Con la excepción de esta última, todas esas ediciones ya están descatalogadas.² Si a ello se añade que Rowohlt descatalogó todos los libros de Muñoz Molina, queda comprobado que la edición de bolsillo de *El jinete polaco* de bvb Verlag es, actualmente, su único libro cata-

logado en Alemania. Muy distintos son los casos de Rafael Chirbes y Javier Marías. Antje Kunstmann, la editorial de Chirbes, tiene diez títulos del autor en su catálogo, desde obras tempranas como *La buena letra* y *Los disparos del cazador* hasta la novela póstuma *París-Austerlitz*. Fischer, la actual editorial de Javier Marías, ofrece casi todas las novelas del autor madrileño a partir de *El hombre sentimental* (sólo falta *Negra espalda del tiempo*) mientras que Klett-Cotta, la antigua editorial alemana de Marías, sigue ofreciendo los tres volúmenes de *Tu rostro mañana*. A diferencia de Mondadori en Italia, sin embargo, DVA seguirá invirtiendo en la obra de Muñoz Molina: en 2018 esta editorial publicará la versión alemana de *Como la sombra que se va*.

ESTADOS UNIDOS: UN DEBUT TARDÍO QUE ECHÓ RAÍCES «Stop for a moment at your local bookstore and look for, say, a dozen Iberian novels –classics and commercial– on the shelf. I bet the task defeats you» (Stavans, 2001). Con estas palabras inequívocas Ilan Stavans refiere la mínima presencia de la literatura española en las librerías norteamericanas, mucho menor incluso, según el renombrado ensayista, que la de la literatura francesa o la italiana en un país que tiene fama de publicar pocas traducciones. La divulgación de la obra de Muñoz Molina es un ejemplo muy ilustrativo. Si cada uno de los países comentados más arriba divulgó la mayor parte de su obra narrativa en orden más o menos cronológico, en los Estados Unidos son sólo cuatro los títulos publicados hasta ahora y ello, además, en un orden más bien azaroso: *Sefarad* (2003), *En ausencia de Blanca* (2007), *Beatus Ille* (2008) y *La noche de los tiempos* (2013).

En los años anteriores, en Inglaterra hubo dos intentos de lanzar al mercado a nuestro autor. Ambos fracasaron: primero, en 1993, la editorial Quartet publicó una versión inglesa de *Beltenebros* y luego, en 1999, apareció sin penas ni gloria la versión inglesa de *El invierno en Lisboa* en la editorial Granta. En Inglaterra, pues, la obra de Antonio Muñoz Molina pasó poco más que desapercibida, a lo cual hace unos años el mismo autor se refirió en una entrevista: «Lo que para mí siempre es un misterio es Inglaterra, donde me han publicado alguna vez, pero no entiendo lo que ocurre en ese país. Sin embargo aquí [EE. UU.] me siento muy bien leído» (Muñoz Molina / Plata, 2012, 212). Y, en efecto, otra fue la suerte de *Sefarad*, la novela con la que en 2013 el escritor debutó en los Estados Unidos. *Sepharad*, como reza la traducción al inglés, fue recibida con largas reseñas en periódicos

prestigiosos como *The New York Times*, *The Washington Post* y el *San Francisco Chronicle*. La cantidad de artículos y su volumen muestran inequívocamente que las expectativas eran altas, a lo cual muy probablemente habrá contribuido la presencia del autor en Nueva York, ciudad en que a partir de 1990 reside con frecuencia y en cuya City University impartió clases en 2001 y 2002 y donde desde 2004 hasta 2006 sería director del Instituto Cervantes. ¿Cumplió *Sepharad* con las expectativas?

El *San Francisco Chronicle* ensalza «Molina's heartbreaking history lesson» (Roszak, 2003). *The Washington Post* habla de «an amazing book» y cierra su reseña con una contundente recomendación: «Read it» (Probst Solomon, 2004). Pero en el mismo artículo no faltan las observaciones críticas: «An American audience may find some of the Holocaust stories too familiar»; «The book's biggest problem is that the reader doesn't always know where she is in terms of time and geography»; «Muñoz Molina occasionally confuses melancholy, illness and inevitable decay with the Holocaust, but they are not the same thing» (Ibídem).

The New York Times publicó dos largos artículos: uno firmado por Richard Eder en el periódico y otro firmado por Michael Pye que vio la luz en el suplemento de libros *New York Times Book Review*. Eder compara *Sepharad* con *Los emigrantes* de W. G. Sebald en detrimento de la «novela de novelas» del escritor español: «Like Sebald, Mr. Muñoz knits history's horrors into a universal consciousness that darkens the lives and souls of individuals, not just long afterward but long before. [...] *Sepharad* lacks the German's stunning calculus of implication and association, far-ranging and centered, and the sculptured music of his writing. There is much that is loose, some that is repetitious and a little that is self-indulgent. At its best, though, it is moving and often astonishing» (Eder, 2004). Michael Pye, que caracteriza a Muñoz Molina como un autor «so far scandalously unknown in English», es más positivo calificando *Sepharad* como «a wonderfully alarming book» (Pye, 2003). Alaba la arriesgada construcción del libro sin dejar de añadir que le parece que «the honeycomb structure» no está del todo lograda y que el libro no está libre de clichés.

En un largo ensayo publicado en 2006 en *The New York Review of Books*, Daniel Mendelsohn contestó la «bemused but constrained admiration» (Mendelsohn, 2012, 261) con la que fue recibida *Sepharad*, refiriéndose en particular a los dos artículos de *The New York Times*. Mendelsohn, en cambio, alaba sin

ambages el «multiplex, honeycombed attempt to depict the very root of evil, to create a picture of mankind's impulse to exclude and oppress that goes beyond the particularities of this or that ideology» (270). En una encuesta entre 61 críticos sobre «The Best Novels You've Never Read» organizada por la *New York Magazine* en 2007, el mismo Mendelsohn privilegió *Sepharad*: «A true masterpiece of late-twentieth-century fiction, wrestling with the five centuries of Continental trauma from the Inquisition to the Holocaust in a way that is truly novel (in every sense of that word)» (Charles, 2007).

Curiosamente, Harcourt, la editorial que se había ocupado de *Sepharad*, tardó cuatro años en publicar una segunda novela de Muñoz Molina. Y, curiosamente, optó por *Beatus Ille*, la primera novela del autor (*A Manuscript of Ashes*, 2008). En 2007 la editorial Other Press publicó *In her Absence*, la versión inglesa de *En ausencia de Blanca*. Ambas novelas tuvieron una buena acogida aunque no tan extensa como la de *Sepharad* (cuya traductora, Margaret Sayers Peden, había ganado en 2004 el PEN / Book-of-the-Month Club Translation Award). Las frecuentes y positivas referencias a esta novela revelan que en el curso de los años el recuerdo o eco de la recepción del debut norteamericano de Muñoz Molina se fue alterando. Así, en su reseña de *A Manuscript of Ashes* el semanario *Newsweek*, a diferencia de Mendelsohn, no vacila en afirmar que «in 2003, the acclaimed Spanish writer and journalist Antonio Molina took the English-speaking world by storm with the translation of his work *Sepharad*» (Baker, 2008). Sostiene, asimismo, que *Sepharad* «was widely –and favorably– compared to the German-born W. G. Sebald's meta-fictions» (Ibídem; la cursiva es mía). En la misma línea están las palabras de Adam Kirsch en *The New York Sun*: «Five years ago, Antonio Muñoz Molina's novel *Sepharad* was published in English to rapturous reviews. Not since W. G. Sebald's *The Emigrants* had a new European writer so powerfully seized the imagination of American readers» (Kirsch, 2008).

Sepharad es, asimismo, una referencia importante en la recepción de *In the Night of Time*, como reza el título de la edición norteamericana de *La noche de los tiempos* publicada en 2013 por Houghton Mifflin Harcourt, la cuarta novela de Muñoz Molina aparecida en los Estados Unidos. Así como *The Washington Post* y otras publicaciones, *The New York Review of Books* difundió una larga reseña que confirma el prestigio que ha ido adquiriendo Muñoz Molina en este país. El artículo es

del renombrado novelista y ensayista irlandés Colm Tóibin, que también comenta la versión inglesa de *Los enamoramientos* de Javier Marías. Según Tóibin, *In the Night of Time* es incluso superior a *Sepharad*: «*In the Night of Time*, then, is more satisfying as a novel than Muñoz Molina's *Sepharad* (2001), which is a brilliant meditation on the legacy of history, told from many perspectives. Both novels display a passionate engagement with both history and private life. Muñoz Molina, in all his fiction, has a sense of the past as a living force, darting, shifting, haunting, impossible to pin down. Both *Sepharad* and *In the Night of Time* are filled with the strung-out cadences of fear and desire, embodied in the pacing of the prose. Even though *Sepharad* deals with events that actually took place and characters from history –for example, Jewish victims of dictatorship in Germany and Russia during the 1930s–. Muñoz Molina offers a force and a rare pity to the documentary evidence by his skill at orchestrating, playing tones and rhythms against each other. In *Sepharad* also, there is a suggestion that the characters have an intrinsic interest; they would be worthy of our attention even if there were no wars. In *In the Night of Time* he brings this perception further, allowing the most private inner moments to have greater importance than the war outside, and he approaches character with even greater tenderness, allowing for every type of weakness» (Tóibin, 2014).

CONCLUSIÓN

Después del Siglo de Oro y con la excepción de unos pocos autores (Ortega, García Lorca, Unamuno), la literatura española ocupó una posición periférica en la república mundial de las letras. En un principio, la muerte de Franco y la instauración de la democracia no marcaron un cambio significativo a este respecto. Como aseveró José María Merino en 1988, «España es actualmente una gran desconocida en el mundo si consideramos la difusión de nuestra literatura» (Merino, 1988). Pero en el mismo artículo el autor de *La orilla oscura* revela un hecho importante que matiza la afirmación citada: en 1984 se inaugura el sistema de ayudas a la traducción promovido por el Ministerio de Cultura que, entre otros factores (entre ellos la llegada de una nueva generación de autores con un perfil destacadamente internacional), ha contribuido no poco a la creciente presencia de la literatura española fuera de España y a la concomitante consolidación de su posición en el mundo durante las últimas décadas, que quebró

«la asentada imagen pasatista de la literatura española en los medios europeos» (Cabo Aseguinolaza, 2012, 238).

Antonio Muñoz Molina es uno de los autores que más se ha aprovechado de estos cambios sustanciales y que, al mismo tiempo, más ha contribuido a ellos. En el curso de las últimas décadas el autor de *El invierno en Lisboa* se ha convertido en uno de los escritores españoles más traducidos y apreciados en el mundo, junto con Javier Marías, Eduardo Mendoza, Almudena Grandes, Fernando Savater y Arturo Pérez-Reverte. Es uno de los pocos autores españoles cuya obra novelística ha sido traducida casi en su conjunto en países como Francia, Italia, Holanda, Dinamarca, Portugal y Alemania, que tiene una nada despreciable presencia en países como Finlandia, Noruega, Suecia, Grecia, Polonia, Serbia, Turquía y Corea del Sur y que, además, ha recibido importantes premios nacionales e internacionales. Es, además, uno de los pocos autores españoles que lograron entrar en el mercado norteamericano, que tiene una notoria reputación por su autocomplacencia o xenofobia literaria. A ello hay que añadir que hasta ahora Muñoz Molina, a diferencia de Javier Marías, no se ha convertido en un clásico moderno. Son ilustrativas la difusión y la recepción de su obra en Italia (donde Mondadori ha dejado de publicarlo), Alemania (donde toda su narrativa ha sido traducida sin que el autor se haya convertido en un valor consagrado) e Inglaterra (donde su obra apenas ha sido difundida). La acogida en Francia parece ser la excepción que confirma la regla. Sin embargo, no faltan motivos para concluir que la posición y la reputación de Antonio Muñoz Molina en la república mundial de las letras todavía no se han consolidado. A modo de ejemplo, se podría pensar en su tardía pero prometedora recepción en EE. UU. y la continuada fe de la editorial DVA en la obra del autor español. También cabría citar aquí las siguientes palabras del *Toronto Star*, el periódico de mayor circulación de Canadá: «Like Romania's Herta Müller, France's Jean-Marie Gustave Le Clézio, or Austria's Elfriede Jelinek, Spain's Antonio Muñoz Molina is the kind of European writer the wider world tends to hear about only after he's awarded a Nobel Prize. [...] Molina's work is now in contention to enter the top echelons of world literature» (Nasrallah, 2013).³

UNIVERSIDAD DE NIJMEGEN

NOTAS

¹ Las traducciones de las citas alemanas son mías.

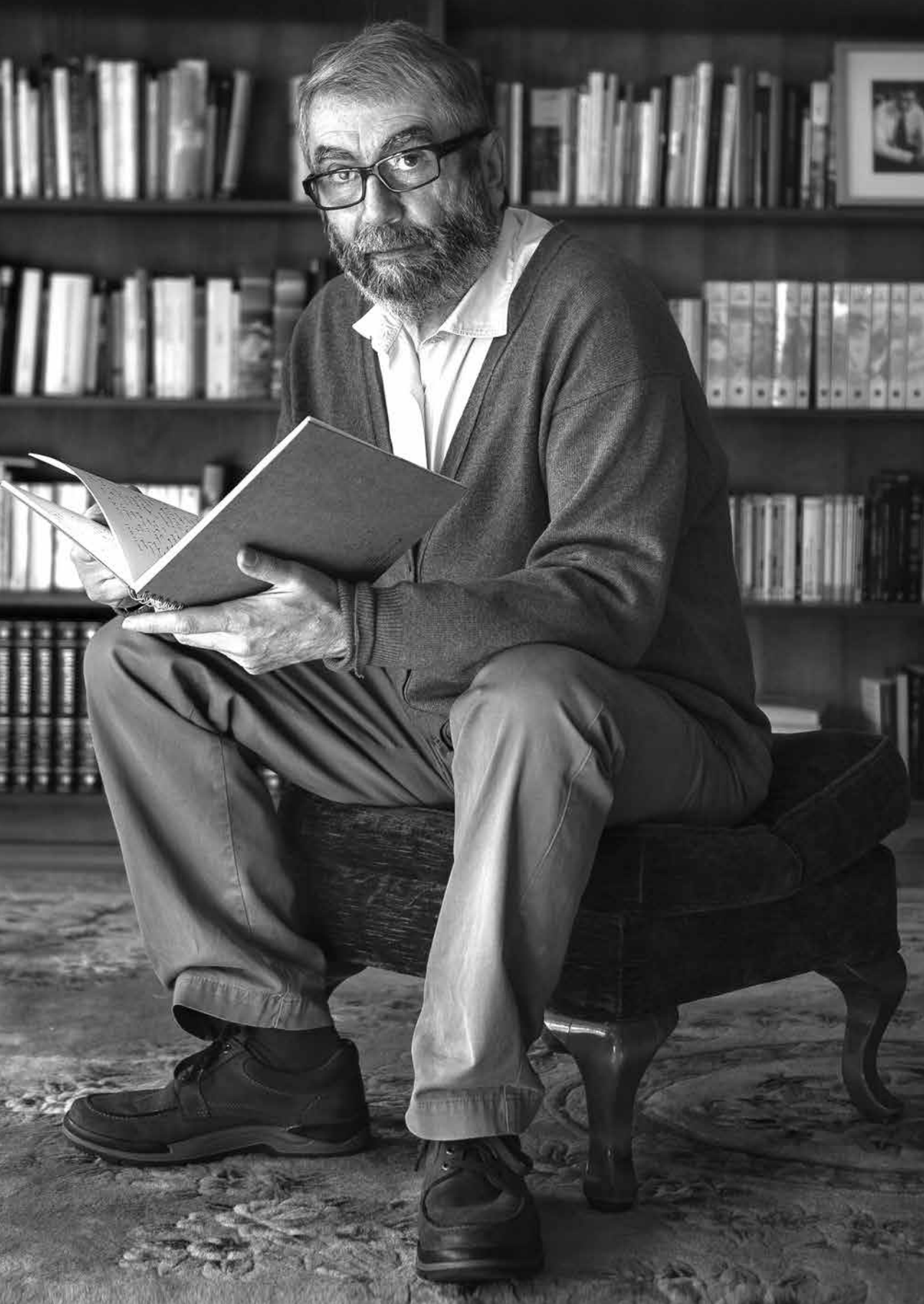
² Sin embargo, Britta Claus, editora de DVA, afirma que «*Die Nacht der Erinnerungen* was quite a success for us in sales as well as with the press. The fact that the book is out of print does not necessarily indicate anything about the success of a book any more, I'm afraid – it is just the way the markets work nowadays: a book is in the stores 3-6 months, and the backlist doesn't have the strength it used to have» (email).

³ Mis gracias sinceras a Dolores Cerdá Sureda, Geneviève y Serge Champeau, Britta Claus (DVA), Fabrizio Dall'Aglio (Passigli Editori), Paul Ingendaay (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*), Danilo Manera (Università degli Studi de Milano), Thomas Überhoff (Rowohlt) y Willi Zurbrüggen (traductor).

BIBLIOGRAFÍA

- Baker, Katie. «Andalusian Ashes», en *Newsweek*, 06/09/2008. <http://europe.newsweek.com/review-munoz-molinas-manuscript-ashes-89065?rm=eu> (consultado el 28 de febrero de 2017).
- Cabo Aseguinolaza, Fernando. *Historia de la literatura española, 9: el lugar de la literatura española*, Crítica, Barcelona, 2012.
- Charles, Katie. «The Best Novels You've Never Read», en *New York Magazine*, 04/06/2007.
- Clavel, André. «Romance madrilène», en *Lire*, 01/10/2013.
- Clermont, Thierry. «Comme l'ombre qui s'en va», en *Le Figaro*, 20/10/2016.
- Conte, Rafael. «El triunfo de una escritura», en *El País*, 09/06/1988. http://elpais.com/diario/1988/06/09/cultura/581810401_850215.html (consultado el 10/02/2017).
- Corbellini, Natalia. *Trayectoria poética de Antonio Muñoz Molina* (tesis de doctorado), Universidad Nacional de La Plata, 2010. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/3216/Documento_completo__pdf?sequence=1 (consultado el 2 de marzo de 2017).
- Corty, Bruno. «Les fantômes du siècle», en *Le Figaro*, 06/03/2003.
- Eder, Richard. «Journeys That Defined A Century», en *The New York Times*, 01/01/2004. http://www.nytimes.com/2004/01/01/books/books-of-the-times-journeys-that-defined-a-century.html?_r=0 (consultado el 28 de febrero de 2017).
- Haubrich, Walter. «Als der Präsident den Bus nahm. Antonio Muñoz Molinas Roman erzählt Flüchtlingsgeschichten», en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 02/03/2005. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/als-der-praesident-den-bus-nahm-1214645.html?GEPC=s48> (consultado el 24 de febrero de 2017).
- Ingendaay, Paul. «Die grauen Zonen von Liebe und Verrat», en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 04/09/2011. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/f-a-z-romane-der-woche-die-grauen-zonen-von-liebe-und-verrat-11130621.html> (consultado el 24 de febrero de 2017).
- Kirsch, Adam. «Tilting at Spanish History», en *The New York Sun*, 30/07/2008. <http://www.nysun.com/arts/tilting-at-spanish-history-a-manuscript-of-ashes/82838/> (consultado el 28 de febrero de 2017).
- Lepape, Pierre. «L'ombre de Cervantes», en *Le Monde*, 19/01/1990.
- —. «Visite au purgatoire», en *Le Monde*, 25/02/1994.

- Magris, Claudio. «Perdersi in una selva oscura: il destino dell'Ulisse moderno. Il viaggio di Muñoz Molina attraverso luci e ombre di Manhattan», en *Corriere della Sera*, 27/05/2013. <https://www.pressreader.com/> (consultado el 26 de febrero de 2017).
- Manguel, Alberto. «La literatura española en el mundo», en *El País*, 26/03/2017. http://elpais.com/diario/2011/03/26/babelia/1301101933_850215.html (consultado el 10/02/2017).
- Mendelsohn, Daniel. «The Spanish Tragedy», en *Waiting for the Barbarians: Essays from the Classics to Pop Culture*, New York Review Books, Nueva York, 2012, 259-274.
- Merino, José María. «El aislamiento de la literatura española», en *El País*, 29/09/2017. http://elpais.com/diario/1988/09/29/cultura/591490802_850215.html (consultado el 10/02/2017).
- Mony, Olivier. «Un enfant de Barcelona», en *Sud Ouest Dimanche*, 23/04/2004.
- Muñoz Molina, Antonio y Plata, Francisco. «Una vida de ida y vuelta: conversación con Antonio Muñoz Molina», en *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 37, n.º 1, 2012, 207-220.
- N.N., «Vor Liebe verrückt», en *Der Spiegel*, 01/03/2003. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-26495782.html> (consultado el 24/02/2017).
- Nasrallah, Dimitri. «Without balance, all we have left is our increasingly paranoid imaginations», en *The Toronto Star*, 29/12/2013. https://www.thestar.com/entertainment/books/2013/12/24/in_the_night_of_time_by_antonio_muoz_molina_review.html (consultado el 28 de febrero de 2017).
- Pérez Vicente, Nuria. *La narrativa española del siglo xx en Italia: traducción e interculturalidad*, Edizioni Studio Alfa, Pésaro, 2006.
- Pérez Vicente, Nuria y Manera, Danilo. «La percepción de la narrativa española actual en Italia», en *Quimera*, 273, julio-agosto 2006, 32-35.
- Probst Solomon, Barbara. «Displaced Persons», en *The Washington Post*, 25/01/2004. https://www.washingtonpost.com/archive/entertainment/books/2004/01/25/displaced-persons/b7fa1651-2d08-4b2e-9a40-0cb13c48bf28/?utm_term=.a6d92e46b96a (consultado el 28 de febrero de 2017).
- Pye, Michael. «I'm a Stranger Here Myself», en *New York Times Book Review*, 21/12/2003. <http://www.nytimes.com/2003/12/21/books/i-m-a-stranger-here-myself.html> (consultado el 28 de febrero de 2017).
- Roszak, Theodore. «Weary from Tyranny's Repeated Blows. Anonymity the Only Refuge», en *San Francisco Chronicle*, 21/12/2003. <http://www.sfgate.com/books/article/Weary-from-tyranny-s-repeated-blows-Anonymity-the-2525071.php> (consultado el 28 de febrero de 2017).
- Schwering, Markus. «Feuer, Blut, Angst, Hass. Antonio Muñoz Molina über den spanischen Bürgerkrieg», en *Kölner Stadt-Anzeiger*, 15/10/2011.
- Stavans, Illan. «The Spanish Mien», en *The Nation*, 19/03/2001. <https://www.thenation.com/article/spanish-mien/> (consultado el 28 de febrero de 2017).
- Töibin, Colm. «Lust and Loss in Madrid», en *The New York Review of Books*, 10/07/2017. <http://www.nybooks.com/articles/2014/07/10/lust-and-loss-madrid/> (consultado el 28 de febrero de 2017).
- Wilton, Jennifer. «Sind so viele Opfer. Der spanische Erzähler Antonio Muñoz Molina trägt dick auf», en *Die Zeit*, 07/10/2004. <http://www.zeit.de/2004/42/L-Molina> (consultado el 24/02/2017).





Antonio Muñoz Molina: «Me dan horror las abstracciones»

Por Beatriz García Ríos

Antonio Muñoz Molina (Úbeda, Jaén, 1956) es narrador y ensayista. Académico de número de la Real Academia Española (1996) y Premio Príncipe de Asturias en 2013, es autor de una dilatada obra que ha sido traducida a numerosos idiomas. Entre sus novelas, destacan *Beatus Ille* (1986); *El invierno en Lisboa* (1987), por la que recibió el Premio Nacional de Narrativa; *Plenilunio* (1997); *El jinete polaco* (1991), también galardonada con el Premio Nacional de Literatura; *El viento de la luna* (2006); *La noche de los tiempos* (2009) y *Como la sombra que se va* (2014). Ha publicado obras de género múltiple, como *Sefarad* (2001) o *Las ventanas de Manhattan* (2004). Entre sus estudios figuran *Córdoba de los omeyas* (1991), *Pura alegría* (1998, 2008), *El atrevimiento de mirar* (2012) y *Todo lo que era sólido* (2013). Sus artículos han sido recogidos en volúmenes como *El Robinson urbano* (1984), *Unas gafas de Pla* (2000) y *Travesías* (2007). La mayor parte de su obra ha sido publicada por Alfaguara y Seix Barral.

No trataré de abarcar con mis preguntas la variedad de su dilatada obra, sólo incidir en algunos puntos que me parecen centrales o muy atractivos. Hay una cuestión formal: usted es un escritor que suele mezclar los géneros, la novela o el cuento más estricto con lo documental, y, a veces, lo biográfico. Se da un deslizamiento casi jazzístico. ¿Desconfía usted de las formas cerradas? ¿Podría hablarnos de esa poética de la escritura que parece una poética de la inspiración?

Las formas cerradas me seducen y me repelen: el soneto, el misterio policial, la columna periodística, la novela corta, el cuento. Las admiro mucho, y las he intentado algunas veces porque me parecen el espacio natural de la perfección. Pero al mismo tiempo me atrae mucho el «deslizamiento jazzístico», o el principio de determinación que hay en tantas obras abiertas, incluso inacabadas, en las que se nota mucho el influjo de lo accidental,

de lo inesperado, de la mezcla. El ejemplo mayor, desde luego, es *Don Quijote*, sobre todo la primera parte, o la primera novela, como a mí me gusta pensar. Vemos el tanteo porque Cervantes no tiene un modelo que seguir, una vez que ha superado la fase en la que intentaba escribir una «novela ejemplar» más. El ejemplo máximo serían las obras maestras inacabadas, o póstumas, como el *Libro del desasosiego*, el *Spleen de París* de Baudelaire, libros que sus autores ni siquiera organizaron, o el *Poeta en Nueva York*. Eso crea un estado de fluidez que a mí me gusta mucho. Pero en mi caso, más que de una poética escogida, se trata de la aceptación de la incertidumbre. La primera vez que empleé una forma del todo abierta fue en *Sefarad*, pero no porque yo lo eligiera así, sino porque iba escribiendo y no sabía hacia dónde.

Si, como ha afirmado, «la literatura está hecha de memoria», ¿piensa que

finalmente toda literatura es autobiográfica?

Es autobiográfica porque difícilmente se puede hacer buena o gran literatura sin un elemento de compulsión, de abandono, de exploración de lo más íntimo de uno. Eso no quiere decir autobiográfico en el sentido literal, ni mucho menos. Stendhal se pone del todo a sí mismo tanto en Julien Sorel, personaje que se le parece algo, como en Fabrizio del Dongo, que es como su antípoda. Uno puede estar retratándose al retratar a quien menos se le parece. La materia prima de la literatura es la experiencia, que al ser filtrada por la memoria a lo largo del tiempo ya sufre un proceso anticipado de selección y organización narrativa. Pero no podemos olvidar que el modo en que la experiencia entra decisivamente en la ficción es inconsciente, o al menos en gran parte incontrolado: tú no decides lo que recuerdas igual que no decides lo que sueñas. La ficción da forma a los recuerdos de una manera parecida a como las manos del artista dan forma al barro, pero su procedimiento favorito me parece que es el del *collage*: fragmentos que proceden de zonas del recuerdo o la experiencia muy alejadas entre sí se organizan en una trama que los abarca, y además se mezclan con cosas modificadas o directamente inventadas. De nuevo me parece que el símil de los sueños es útil, sobre todo por su aspecto combinatorio e inconsciente. Y luego hay algo más interesante aún que es lo autobiográfico involuntario: cómo uno, al inventar, se revela a sí mismo sin darse cuenta, o escondiéndose de manera tan imperfecta que se delata más aún. Eso se nota mucho en la propensión

masculina a crear proyecciones narcisistas del propio autor, de un modo bastante adolescente. En la literatura española hay unos cuantos ejemplos muy divertidos de observar.

¿Le parece que su obra, desde *El jinete polaco* a *La noche de los tiempos*, podría leerse –entre otras lecturas que no tienen por qué negar esta– como una narrativa de formación?

Sí, cada novela es un relato de aprendizaje, una «educación sentimental». En mi caso, esa formación suele cumplirse a lo largo de un viaje. Me impaciento conmigo mismo cuando me doy cuenta de que una y otra vez invento o cuento historias centradas en un viaje: el de ida y vuelta a Mágina de Manuel, en *El jinete polaco*, o el de Ignacio Abel a lo largo del río Hudson, en *La noche de los tiempos*. Podemos ir mucho más atrás, y fijarnos en los grandes arquetipos narrativos, en las historias que revelan una poderosa universalidad al repetirse a través de los siglos y de las culturas, lo mismo en la épica que en el cuento infantil, en el melodrama, etcétera: es siempre el viaje del joven Telémaco que abandona su isla para buscar a su padre perdido y hacerse un adulto, el del héroe que baja al reino de los muertos, el que ha de volver, el que ha de cumplir una serie de tareas, etcétera. No hay cultura humana que no haya inventado variaciones de esas historias fundamentales. Una de las muchas sabidurías de Joyce en *Ulysses* es trazar los caminos diversos de los dos personajes que acaban encontrándose: Stephen Dedalus y Leopold Bloom, Telémaco y Ulises. De nuevo, uno no decide estas cosas:

están inscritas en la psique, y cada escritor se inclina en una dirección que se corresponde con su carácter. En mi caso, la educación del protagonista tiene casi siempre que ver con el amor y con la vocación, con el aprendizaje de un oficio, de un arte, y eso lleva con mucha frecuencia –son cosas de las que me doy cuenta después– a otra escena clásica que es la visita al maestro: Minaya con Jacinto Solana en *Beatus Ille*, Biralbo con Billy Swann en *El invierno en Lisboa*, Manuel con el abuelo que le hace descubrir el secreto de su origen en *El jinete polaco*. O yo mismo encontrándome con Onetti en *Como la sombra que se va*.

YO SOY BASTANTE
ANTIPLATÓNICO.
ME DAN HORROR
LAS ABSTRACCIONES
Y LAS IDEAS GENERALES

¿Su tarea, entonces, es la de inventar para recordar mejor?

O mejor recordar para inventar mejor... Depende de lo que se esté queriendo hacer. En una *memoir* la escritura es el instrumento del recuerdo. En una novela, el recuerdo es simplemente uno de los materiales de trabajo. Creo que mi tarea, mi instinto, es hacer mi oficio lo mejor posible. Mi oficio es contar el mundo, a través de las dos maneras en las que puede ser contado: unas veces mediante la ficción, y otras mediante la no ficción, o bien unas veces usando la historia, y otras la poesía, en la división que vie-

ne directamente de Aristóteles. Cervantes, que es muy aristotélico, está reflexionando siempre sobre estas dos formas de narrar a lo largo de *El Quijote*: unas veces se cuentan las cosas tal como fueron; otras, como podrían ser o haber sido. Creo que son dos necesidades cognitivas específicas. Y por eso la primera dificultad con la que se encuentra un escritor al enfrentarse a un cierto material es saber si la mejor forma de contarlos será la invención o será el testimonio.

Diría que su poética de la novela es antiplatónica: no hay formas ideales pero su idea de la memoria quizás sea socrática: si aprendemos a recordar de verdad, recordaremos la memoria de los otros. Pienso, sobre todo, en su excelente *Sefarad*, donde parece apelar a que cada uno lleva un relato implícito que usted, como autor, logra desplegar. ¿Hay algo de esto?

Yo soy bastante antiplatónico. Me dan horror las abstracciones y las ideas generales. El germen de *Sefarad* es esa conciencia del relato que cada uno lleva dentro: ese relato contiene el misterio de lo fragmentario y lo vivido. Yo soy muy aficionado a leer libros de historia, pero creo que la verdad de la experiencia humana, el secreto de lo específico de una época, está en ciertas imágenes transmitidas por los que han vivido algo o lo han visto de muy cerca. Esos fragmentos se juntan y, efectivamente, salta un gran mosaico.

Usted es un gran lector de historia, sobre todo relativa al siglo xx. ¿Qué le atrae de la tarea del historiador? ¿Por



qué el novelista que usted es no se conforma con lo que podríamos denominar el procedimiento histórico de acercamiento a la realidad?

Casi cualquier período de la historia o de la prehistoria me apasiona. El historiador es el narrador al que no le está permitido inventar nada. Tener una conciencia histórica me parece una de las herramientas intelectuales y políticas más necesarias: te enseña la variedad y la transitoriedad de las situaciones humanas, te cura de eso tan extendido ahora que un historiador británico llamó «condescendencia hacia el pasado». Pero mi mayor impulso es la curiosidad. Quiero saber qué pasó. En cuanto al siglo XX, no consigo desprenderme de él, aunque me prometí hacerlo cuando terminé *La noche de los tiempos*. La calamidad de la Primera Guerra Mundial es un campo

de conocimiento inagotable. También el estudio de la historia te enseña que no hay leyes generales, que el flujo de los hechos históricos no va en ninguna dirección. Yo creo que para estudiar historia hace falta tener nociones de teoría del caos: los procesos históricos son tan fluctuantes y tan impredecibles como los meteorológicos.

Marguerite Yourcenar afirmó que sabía más del emperador Adriano que de su propio padre porque al primero había tenido que estudiarlo con todo detalle, exhaustivamente, agotando todos los documentos sobre él, mientras que de su padre sólo tenía el recuerdo. ¿Le ha ocurrido en algún momento en alguna medida?, ¿tal vez en *Como la sombra que se va*?

Son obsesiones devoradoras que, por fortuna, al menos en mi caso, terminan

cuando termino el libro. El peligro de averiguar tanto sobre alguien es pensar que todo lo que tú sabes puede ser tan interesante para el lector como lo es para ti... Me pasó igual con otra novela en la que usé mucha documentación, *Plenilunio*. Es el asombro de todo lo que se puede saber sobre una persona y al mismo tiempo darse cuenta de que es un perfecto desconocido. Yo aprendí muchos detalles sobre la vida de James Earl Ray, pero en el centro de todo eso hay un gran espacio en blanco. Nadie sabe lo que hay detrás de todos los datos y detrás de todas las mentiras que siguió contando hasta el día de su muerte.

YO CREO QUE ES
MUY IMPORTANTE ESFORZARSE
EN VER DE VERDAD LO REAL,
EN LA MEDIDA DE LO POSIBLE

Usted es alguien realmente preocupado por la sociedad española, por el mundo europeo, por el siglo, diría que como algo activo. Y en este aspecto ha tratado de dirimir entre realidad y mito, entre la observación de lo que hay y la ficción interesada, ideológica o religiosa (a veces se parecen). Creo que eso es evidente en *Todo lo que era sólido*, su ensayo, crónica y memoria de ciertos aspectos de la política y la sociedad española desde un poco antes de la transición. ¿Inventamos mucho? ¿Por qué? Yo creo que es muy importante esforzarse en ver de verdad lo real, en la medida de lo posible, y no dejarse llevar por fantasías, por prejuicios, por simple aturdi-

miento. Mi amor por la ciencia y por la historia tiene que ver con ese deseo, esa necesidad. Mi modelo en esto, como en tantas otras cosas, es Montaigne. Su divisa era: «Que sais-je?» ¿Qué puedo decir con seguridad que sé? ¿En qué medida estoy viendo aquello que quiero ver y no me doy cuenta? ¿Qué puedo hacer para contribuir al conocimiento solvente de cosas que yo viví en primera persona y que ahora veo tergiversadas? Para tomar posturas sobre cuestiones cruciales necesitamos un máximo de información fehaciente. También necesitamos algo parecido al método experimental para saber si las políticas que nos parecen justas dan buen resultado o no. Con la misma vehemencia con que defendiendo la libertad de fabular del novelista defendiendo el rigor de la observación en el que hace una crónica.

¿Basta una profunda y continuada educación democrática para ser un buen ciudadano o es necesario el ejercicio de la crítica, que no excluye la autocrítica sino que la exige? Si el novelista ha de tener por meta hacer verosímil lo que cuenta, ¿la tarea del ciudadano es la de saber la verdad, como un científico? ¿Es posible? No me daba cuenta de que ya había empezado a responder esta pregunta. Más que saber la verdad, completa, irrefutable, la tarea del ciudadano es el ejercicio continuo de la observación, el debate y el sentido crítico. Creo que al ciudadano lo que más le corresponde es estar en guardia: contra los propios prejuicios, sobre todo, contra la posibilidad del embuste, contra el impulso de la irracionalidad, contra la tentación de sumarse al grupo. Sí, es el método experimental, aunque también hay que desconfiar de él porque

muchas veces se encuentra aquello que uno quería encontrar –eso que llaman el *confirmation bias*– y porque muchas veces los científicos también han pensado y predicado cosas deleznable, como la eugenesia o el racismo.

¿Hemos confundido la pasión de opinar, no sin cierto narcisismo, a pesar de los clichés, con un verdadero ejercicio de pensar y hacerlo con responsabilidad?

Hay una inflación del opinar, incluso en la lectura, una prisa por emitir juicios terminantes. Yo una cosa que les decía siempre a los estudiantes al encargarles la lectura de un texto era: «Préstale atención, palabra por palabra; dale la oportunidad de que se explique a sí mismo».

Afirma usted: «Tantas tradiciones como se han recuperado o inventado en este tiempo, y no hemos sabido construir la que más falta nos hacía, una tradición democrática». No hemos logrado imaginarnos democráticamente, es cierto. Creo que su obra nos ayuda en ese camino, pero ¿qué más necesitamos?

Ay. Necesitamos otro sistema educativo, necesitamos medios de comunicación que no sean chapuceros ni serviles, necesitamos leyes de transparencia que funcionen de verdad, necesitamos educarnos en el debate civilizado, desde la escuela.

Me parece que usted apela a una moral crítica heredera de la Ilustración, de la crítica y de la responsabilidad individual, y nuestra tradición es, con aspectos sin duda muy valiosos, católica, y de un catolicismo que quiso oponerse a la renovación protestante.

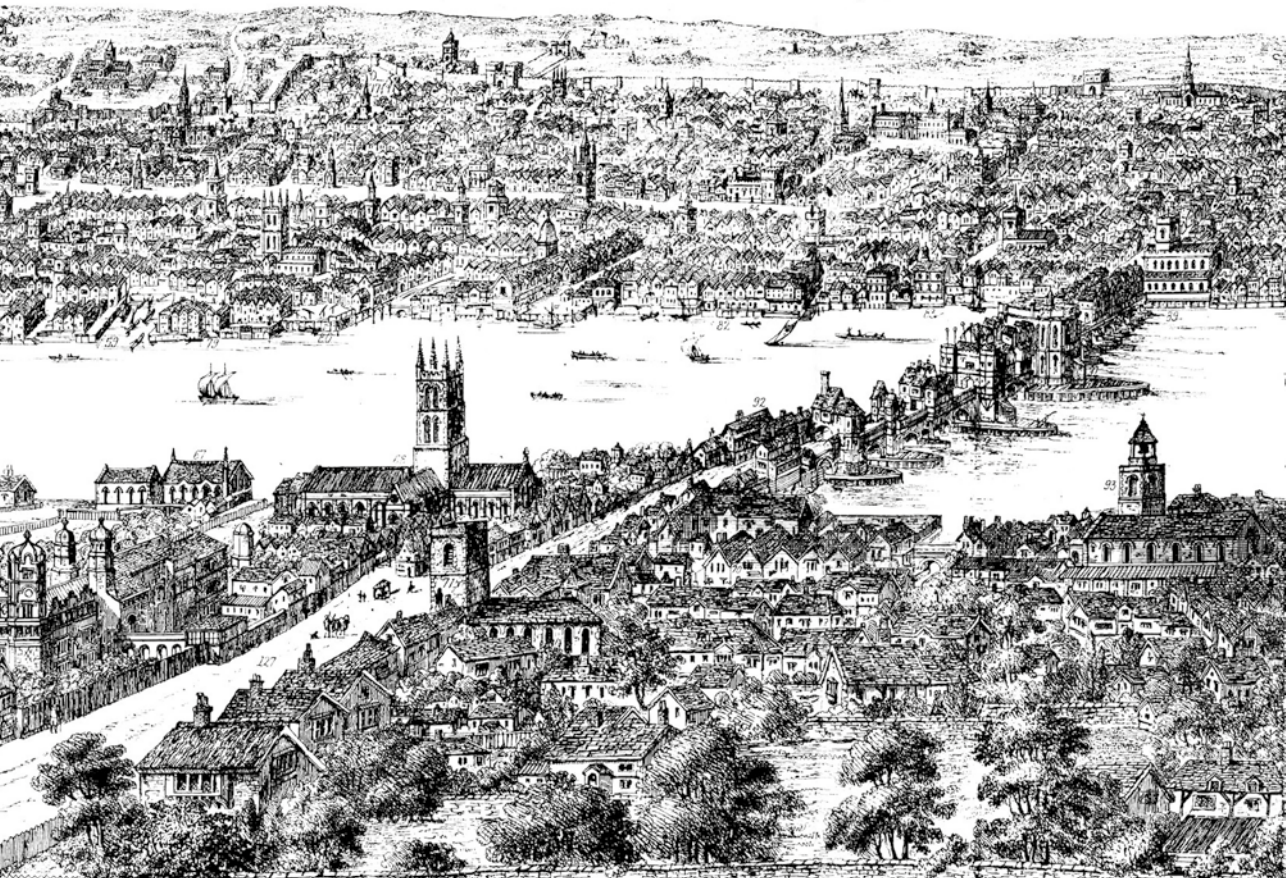
Y la Iglesia sigue pesando, más de lo que creemos, en la mentalidad española. Antonio Machado reivindicó la cordialidad cristiana, pero criticó fuertemente al clero. Las leyes sin sentimiento no funcionan bien, pero los sentimientos sin diálogo crítico pueden volverse en tiranos. ¿Cómo ve esta tensión que usted observó en su libro *Todo lo que era sólido*?

Es que los sentimientos por sí mismos no van a ninguna parte en el ámbito de lo público. Decía Martin Luther King: «Yo no quiero que un vecino racista cambie y sienta amor por mí. Lo que quiero es que no me linche». La sinceridad o la efusividad del sentimiento, ahora tan celebrados, no significan nada, o pueden significar cosas terribles. Para ser un buen ciudadano español no hace falta «sentirse español». Aquí parece que hay que inventar barómetros o termómetros de identidades. Cada vez que llego a un aeropuerto y puedo pasar por la ventanilla marcada para ciudadanos de la Unión Europea me pongo contento. Ahora lo que se piden son entusiasmos futbolísticos. Suele tratarse siempre de sentimientos egocéntricos, o narcisistas, de burricie tribal. Otra cosa es el valor de la bondad, que es a lo que yo creo que se refiere Machado. O ese personaje de Vasilí Grossman que dice que sólo cree en «la democracia de Chéjov». La bondad, la buena educación, las buenas maneras, el decoro en la presencia pública, el lenguaje respetuoso me parecen fundamentales. Una cosa que me da bastante asco en España es el prestigio del matonismo y de la grosería. Yo creo que se puede ser de verdad radical e inconformista sin perder las formas, sin pegar gritos.



Londres, capital originaria del hispanoamericanismo

Por Pedro Bermejo



LIBERALES ESPAÑOLES EN LONDRES

En los años que van de 1823 a 1833, calificados en la historiografía española como la Década Ominosa, Gran Bretaña era la primera potencia mundial y Londres, que contaba ya con un millón de habitantes, era, sin duda, la capital del mundo, un mundo signado por la aparición de los Estados Unidos de América y por la Revolución francesa. Antes de Londres, la capital había sido París, lustros más tarde lo sería Nueva York. Por razones políticas, Londres era también refugio obligado y casi único para los liberales europeos. Por lo que a los españoles respecta, unas mil familias, según Vicente Llorens en su indispensable libro *Liberales y románticos*, Londres ofrecía un doble atractivo: era, por una parte, sede de un Gobierno totalmente ajeno a las intervenciones militares del tipo de los Cien Mil Hijos de san Luis, enviados a España por la Santa Alianza, y era, por otra, la capital de un país cuyo ejército, aliado con el español, había luchado contra las tropas de Napoleón. Los liberales españoles contaron así con una buena acogida, tanto del Gobierno como de la sociedad inglesa. Esta última, comprando sus productos, les permitió ganarse la vida ejerciendo los mismos oficios que habían desempeñado en España. En *Ocios de los españoles emigrados*, periódico primero mensual y luego trimestral, publicado durante tres años, de 1824 a 1827, por un pequeño grupo de compatriotas, se recoge con elogio la noticia de los libros que publicaron en la capital inglesa los hombres de letras españoles especialmente afortunados y, respecto a los demás, se dice cuáles eran sus ocupaciones: «Hacer zapatos, ser sastres, hacer cajas de lata, esculpir en barro y recortar papeles, tejer pañuelos de seda, dar lecciones de español y francés, curar callos...». Un español más avisado, el señor Calero, estableció una fábrica de chocolates con una máquina de su invención y fundó, además, una exitosa imprenta.

Los menos afortunados, incapaces de valerse por sí mismos, recibían subvenciones y ayudas del Gobierno inglés (los incluidos en la llamada lista de Wellington) o de la buena sociedad inglesa. En un número del citado *Ocios de los españoles emigrados* se da cuenta de un gran baile organizado por lo más ilustre de la aristocracia inglesa en beneficio de los refugiados españoles e italianos, y en otro, de un bazar destinado a vender los objetos producidos por esos mismos refugiados.

DIPLOMÁTICOS HISPANOAMERICANOS

Los hispanoamericanos que se trasladaron a Londres no eran exiliados propiamente dichos ni eran tampoco fugitivos de las gue-

rras de liberación que se libraban o se habían librado en varios de sus países. Eran políticos metidos a diplomáticos en búsqueda afanosa del reconocimiento inglés de sus territorios como estados independientes. Otros reconocimientos, como el de los Estados Unidos o el de Portugal, se habían producido ya, pero el que importaba sobre todas las cosas era el inglés. Este era, a efectos prácticos, el que les aseguraría personalidad jurídica internacional concretada principalmente en la plena libertad de comercio y en la posibilidad de acceder al mayor mercado de capitales. Para los hispanoamericanos que estaban en trance de crear estados, Inglaterra se ofrecía, además, como «la mejor escuela de política y legislación de la Europa continental. A ella acudían de todos los pueblos cultos y civilizados los hombres que querían estudiar el equilibrio de los poderes, las formas populares y la administración recta e imparcial de la justicia» (carta de José Joaquín de Mora en *Cartas sobre Inglaterra dirigidas a don Alberto Lista por don José Blanco-White y continuadas por don José Joaquín de Mora*). Los nuevos estados para los que se procuraba el reconocimiento inglés se crearían sobre las divisiones administrativas del desfalleciente imperio español. No sobre una supuesta existencia previa de naciones que aspiraran a la estatalidad. Nadie la afirmaba. La aspiración a la independencia se justificaba alegando la llegada de los americanos a la mayoría de edad política y, por tanto, a la capacidad de autogobierno y la legítima ambición de explotar los recursos propios.

La identidad prevalente entre los americanos instalados en Londres era una identidad basada sobre todo en la unidad del idioma y tenía en consecuencia un alcance casi continental. No existían todavía identidades nacionales como la peruana, chilena o mexicana. Los problemas políticos surgidos con las declaraciones de independencia se convertían, dice Pedro Grases en *Tiempo de Bello en Londres y otros ensayos*, en cuestiones de ámbito continental. América era considerada como unidad de conjunto. Ello explicaría que los diplomáticos hispanoamericanos pudieran representar ante el Gobierno inglés a países que no eran los suyos o que, a lo largo de su vida pública, pudieran ejercer cargos políticos en países que les eran ajenos. El caso más significativo fue el de don Juan García Martín (1794-1856), nacido en Cartagena de Indias, que fue inicialmente representante de Colombia en Londres, pero que, años más tarde, sería ministro en los Gobiernos de Chile, Perú, Ecuador, Bolivia e incluso México. Menos llamativos pero igualmente significativos fueron los casos de

Vicente Rocafuerte, ecuatoriano que estuvo al servicio de México en la capital inglesa, o del venezolano don Andrés Bello, que empezó siendo secretario de la misión colombiana, que actuó luego en nombre de Chile y que en Chile terminó sus días haciendo una gran labor jurídica y lingüística.

Para los representantes de las nuevas repúblicas, Londres sirvió igualmente como «caladero» donde contratar talentos en diferentes materias que pudieran ser de utilidad en los respectivos países. Fue así como el expresidente Rivadavia se llevó a Buenos Aires a don José Joaquín de Mora y el plenipotenciario chileno don Mariano Egaña atrajo a Santiago al caraqueño Bello y a los españoles José Passamán (médico) y Andrés Antonio Gorbea (ingeniero y matemático).

ENCUENTRO EN LONDRES DE ESPAÑOLES E HISPANOAMERICANOS

Don Pedro Grases, el escritor catalán exiliado en Venezuela y asentado allí desde 1937 hasta su muerte en 2004, ha dejado escrito en el citado *Tiempo de Bello en Londres...* que «la sociedad de políticos hispanoamericanos y españoles en Londres es uno de los momentos más hermosos de la historia del mundo hispanohablante». Y si ese encuentro hubiera tenido un inicio concreto y puntual, añado yo, Stefan Zweig quizás lo hubiera calificado como uno de los momentos estelares de la humanidad.

Sin estos lirismos, pero contando con mucha mayor documentación y mejores fuentes informativas, la historiadora María Teresa Berruezo León, en su documentadísima obra *La lucha de Hispanoamérica por su independencia en Inglaterra (1820-1830)*, ha estudiado con todo detalle ese momento histórico tan exaltado por el escritor catalán. Según ella, que sigue en esto la monografía de John Ford *Rudolph Ackermann, publisher to Latin America*, el proceso se inició a finales de 1822, cuando el multifacético Ackermann entró en contacto con el español José María Blanco White para encargarle la redacción en español de una revista ilustrada que se titularía *Variedades o mensajero de Londres*.

El calificativo de multifacético –aplicado a Ackermann– no es arbitrario ni caprichoso: la consulta obligada a la *Enciclopedia Espasa* revela que Ackermann fue un admirado dibujante en un diario de modas, marchante de obras de arte en su *Repository of Arts*, inventor de unos muelles móviles para que los carruajes no volcasen, introductor en Inglaterra de las técnicas litográficas como medio de reproducción y del uso del gas para el alumbrado

y la calefacción en Londres. De la labor editorial de Ackermann en español poco dice el Espasa. Solamente esto: que tradujo para su venta en América del Sur un conocido calendario de bolsillo que estaba inspirado en el almanaque Gotha. Se titulaba en inglés *Forget me not* y fue traducido por *No me olvides*. Publicó también, igualmente traducidas, algunas novelas inglesas de éxito popular y buenos libros de arte. De los casi cien títulos de carácter histórico, literario, educativo y moralizante que salieron de las imprentas de Ackermann con destino a las nuevas repúblicas hispanoamericanas, ni una palabra.

¿Por qué Ackermann, alemán de Sajonia, naturalizado inglés en 1809, que no hablaba ni leía español, se lanzó a tamaña aventura cuando tenía casi sesenta años? Ford apunta dos razones igualmente verosímiles. La primera puede resumirse diciendo que actuó movido por un acusado espíritu comercial y empresarial; la segunda, que fue influido por la francmasonería. Con respecto a la primera, preciso es señalar que Ackermann estableció muy pronto sucursales en México, Colombia, Buenos Aires, Chile, Perú y Guatemala, países que habían de ofrecérsele como buenos mercados para libros no sometidos a la censura española. Por lo demás, en dichas sucursales se vendía también material para la agricultura, equipos de química y astronomía e instrumentos musicales. En cuanto a la segunda, Ford afirma que Ackermann, masón o francmasón –como lo habían sido Miranda, Bolívar y San Martín–, tenía como patrocinador al duque de Sussex, gran maestro de la Logia inglesa, el cual delegaría en Ackermann para que prestara ayuda a masones que la necesitaran. De paso, se beneficiarían los intereses ingleses.

RESULTADOS DEL ENCUENTRO:

VARIEDADES... Y OCIOS DE LOS ESPAÑOLES...

La primera publicación de Ackermann en español fue, como ya se ha dicho, la revista *Varietades o mensajero de Londres*, cuyo primer número, dirigido y escrito en solitario, como todos los demás, por José María Blanco White, vio la luz el 1 de enero de 1823. Blanco, elegido y contratado por Ackermann con ese fin, era elección casi obligada, pues llevaba ya cerca de diez años en Inglaterra y se había dado a conocer prestigiosamente con la publicación de *El Español* (1810-1814). Por lo demás, él no quiso ser autor único de la revista, pero intentó compartir la autoría con don Leandro Fernández de Moratín y con don Juan Antonio Llorente, y ambos rehusaron.

El primer número de *Varietades...* ofrece en su página inicial un retrato del «Presidente General Bolívar» y va seguido de una noticia biográfica del mismo, sacada –según una nota a pie de página– de un manuscrito en inglés comunicado a Ackermann por alguien vinculado a Colombia. Ford, el estudioso de la vida y de la obra de Ackermann, al cual Blanco se refiere siempre como el propietario del periódico, supone que el autor de aquella biografía bien pudiera ser Andrés Bello, llegado a Londres en 1810 como secretario y traductor de una misión diplomática formada por Bolívar y López Méndez como principales figuras. Buscaban el reconocimiento de la Junta de Caracas por el Gobierno inglés. Fracasada dicha Junta como expresión de gobierno independiente, Bello se quedó sin empleo y hay constancia de que en una ocasión, al menos, su amigo Blanco le proporcionó eficaz ayuda en forma de clases de español dadas a los hijos del subsecretario de la Foreign Office, William Richard Hamilton.

La imagen de Bolívar no fue la única aparecida en *Varietades...* En números posteriores aparecen las de Francisco Javier Mina, el militar español que luchó por la independencia de México y fue capturado y fusilado por sus compatriotas, y las de varios héroes militares y civiles de la independencia mexicana: los generales Prado y Victoria, los señores José María Morelos y Miguel Ramos Arizpe. Todas ellas impuestas, probablemente, por Vicente Rocafuerte, el ecuatoriano llegado a Londres el 24 de junio de 1824 como miembro de la misión diplomática de México. A las imágenes de los personajes citados acompañaba una biografía altamente laudatoria en la que Rocafuerte, sin duda, trataba de convertirlos en héroes epónimos del país que representaba.

Varietades... duró unos tres años: de enero de 1823 a octubre de 1825. Aunque se titulaba *Periódico Trimestre*, no siempre lo fue. En 1823 se publicó un solo número. En 1824 y 1825 aparecieron ocho. La nacionalidad inglesa del propietario y el hecho de que Londres fuera el lugar de la edición están representados en *Varietades...* por magníficas reproducciones en color de monumentos ingleses, de grandes edificios públicos y de mansiones rurales, así como por las «Cartas sobre Inglaterra» en las que Blanco daba a conocer a su amigo don Alberto Lista («mi amado L.») las excelencias del país y de sus gentes.

La literatura española, por otra parte, se hace presente en *Varietades...* en forma de ediciones corregidas y mejoradas de obras clásicas, tales como las *Coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre* o los *Romances antiguos castellanos*. En otros casos,

tales como *La Celestina*, *El conde Lucanor* o *El testimonio vengado* de Lope de Vega, se recogen amplios extractos acompañados de jugosos juicios críticos. Ahora bien, dado que la nueva revista estaba dirigida preferentemente a lectores hispanoamericanos, a ellos, como es natural, iba dirigido, en su mayor parte, el espacio informativo. En uno de los primeros números pueden leerse unas supuestas memorias de Cristóbal Colón aparecidas en Génova. En otros números posteriores se publica el convenio firmado tras la batalla de Ayacucho entre los generales Sucre y Canterac (9 de diciembre de 1824), o el primer tratado de comercio estipulado entre Inglaterra y las Provincias Unidas del Río de la Plata. Igualmente están reproducidas las Constituciones recién promulgadas entonces de Chile (1823) y México (1824). De los discursos pronunciados en el Parlamento inglés se recogían aquellos que tenían que ver con el reconocimiento deseado por los hispanoamericanos, y en ellos queda muy claro que el principal objetivo de la política inglesa era asegurarse y acaparar el comercio con los nuevos Estados, y con ese objeto, se nombraron cónsules en los principales puertos americanos sin que hubiera mediado reconocimiento alguno. El reconocimiento en cuestión se demoraba a la espera de que se aclarara la gobernabilidad de las recién proclamadas repúblicas y de que pudiera llevarse a cabo sin que originara indeseados conflictos con España o con las potencias de la Santa Alianza.

La llegada a Londres a través de Gibraltar –y en algunos casos también de Tánger–, a partir del otoño de 1823, de un puñado de hombres de letras o de ciencia españoles que, a fuer de liberales, huían de la represión desencadenada por el absolutismo de Fernando VII, reinstaurado y reforzado por los Cien Mil Hijos de San Luis, fue una bendición impagable para los proyectos editoriales de don Rodolfo Ackermann. Ya no estaría solo don José María Blanco White, a quien el tono medio frívolo de las láminas de modas femeninas que imponía Ackermann a su revista no satisfacía en modo alguno. Entre los recién llegados bien podría encontrarse un sustituto. Los recién llegados, no en tropel, supongo, sino individualmente o en pequeños grupos, fueron, por citar a los más importantes, José Joaquín de Mora, Pablo Mendivil, los hermanos Jaime y Joaquín Lorenzo Villanueva, José Canga Argüelles, José Urcullo, Evaristo San Miguel y José Núñez de Arenas. En la estimación personal y profesional del editor Ackermann fue seguramente Mora el preferido. A él, en efecto, se le encomendó nada más llegar la dirección de una nueva revista,

Museo Universal de Ciencias y Artes, y él fue quien asumió, aunque cambiándole el nombre, la redacción de *Variedades...* cuando Blanco quiso dejarla alegando motivos de salud. *Variedades...* pasó a llamarse *Correo Literario y Político de Londres* (1826) y duró tanto como la estancia de José Joaquín de Mora en aquella capital; estancia, sin duda, muy bien aprovechada, pues según se dice en *Ocios de los españoles emigrados*, periódico-revista ya citado, y del que enseguida se hablará, Mora publicó en la primera mitad de 1824 siete u ocho obras. Todas bajo los auspicios de Ackermann. Los miembros de más edad del grupo español recién llegado a Londres, los hermanos Jaime y Joaquín Lorenzo Villanueva, así como José Canga Argüelles, todos con más de cincuenta años, empezaron bien pronto la edición del citado periódico o revista titulado *Ocios de españoles emigrados*. Periódico lo llamaban ellos. Revista, por su formato, lo llamaríamos nosotros. Fue primero mensual y luego trimestral. Duró desde abril de 1824 hasta octubre de 1827, es decir, más de tres años, y esa duración relativamente larga se explica por el patrocinio de Rocafuerte, el representante mexicano del que antes se habló.

Ocios..., en la intención de sus autores, estaba destinado a los españoles que vivían en Inglaterra y a los ingleses que se interesaban por las cosas de nuestro país. La influencia de Rocafuerte, que disponía de importantes medios económicos y que conocía a Joaquín Lorenzo Villanueva y a Canga Argüelles por haber participado con ellos, como representante de Guayaquil, en las Cortes españolas de 1814, modificó esa orientación introduciendo temas americanos en el contenido de la revista. Así, en el número 3 de junio de 1824, apareció ya una nota dedicada a Iturbide, el malhadado emperador mexicano, y desde entonces no dejaron de publicarse estudios o comentarios relacionados con las nuevas repúblicas. Por ejemplo: «¿En dónde reside la anarquía, en la Península o en las Américas?» O rápidas ojeadas sobre las repúblicas de Colombia, México y Chile. La influencia del político guayaquileño, metido a diplomático al servicio de México, se basaba no sólo en sus buenas relaciones personales con los redactores de *Ocios...*, sino también en razones más prosaicas: Rocafuerte compraba todos los meses doscientos ejemplares de la revista, es decir, la quinta parte de toda la edición, que era de mil ejemplares.

LOS CATECISMOS Y OTRAS OBRAS INSTRUCTIVAS

La publicación más exitosa de Ackermann y probablemente la más positiva para los jóvenes escolares de América fue también

una feliz iniciativa de Rocafuerte. Él fue, en efecto, quien puso en práctica una idea que también a Blanco White se le había pasado por la cabeza: la publicación de los famosos catecismos, pequeños libros de texto en los que de manera breve y sencilla, y en forma de preguntas y respuestas, se exponía lo que había que saber de aritmética, geometría, geografía, historia griega y romana, literatura, lengua española, mitología, economía política, química, industria rural y doméstica, música, etcétera. John Ford calcula que fueron editados unos treinta y en su redacción encontraron trabajo casi todos los liberales españoles de la «escudería» de Ackermann. Mora escribió los de economía política y los de gramática castellana y latina. Núñez de Arena, los de álgebra y trigonometría. Esteban Pastor, el de agricultura; Urcullo, los de astronomía, historia natural, mitología y retórica; Joaquín Lorenzo Villanueva fue autor del catecismo de moral. A Pablo de Olavide no se le atribuye ninguno, pero seguramente fue autor de algunos de los varios cuyos autores se desconocen. Son éstos los de geografía, historias de Grecia y de Roma, música, química... Como se ve, los catecismos comprendían todos los campos del saber y estaban destinados a dar a sus lectores una completísima educación. Para los liberales decimonónicos, la educación y la ilustración general eran base indispensable para el buen gobierno de los pueblos.

Rocafuerte, por lo demás, en su fervor americanista, promovió también una serie de obras destinadas a las élites hispanoamericanas para que crearan instituciones y organismos de gobierno tan buenos como los mejores de Europa. A este respecto hay que citar los *Elementos de la Ciencia de Hacienda* y el *Diccionario de Hacienda* preparados por don José Canga Argüelles; *Los elementos del arte de la guerra*, que escribió el general español don Evaristo San Miguel, y *Las cartas de un americano sobre las ventajas de los gobiernos federativos*, obra iniciada por el propio Rocafuerte y completada por su amigo Canga Argüelles. Blanco, por su parte, contribuyó a los fines antes indicados con la traducción de la obra de Cottu, *De la administración de la justicia criminal en Inglaterra y del espíritu del sistema gubernativo inglés*.

Como diplomático al servicio de México, Rocafuerte se ocupó también de alimentar el orgullo histórico de los mexicanos, promoviendo primero la traducción de una obra en la que se exponían las raíces prehispánicas del país y sus riquezas naturales, y dando después a conocer en otra sus luchas por la independencia. La obra traducida era la *Historia antigua de México*, escrita

en italiano por el jesuita Francisco Javier Clavigero, expulsado de la Nueva España en 1767 y refugiado en Bolonia, al igual que algunos otros correligionarios suyos. El traductor fue José Joaquín de Mora, y Rocafuerte, en agradecimiento, le facilitó a través del editor Ackermann la publicación de unos «Cuadros de la historia de los árabes desde Mahoma hasta la conquista de Granada». Mora se la dedicó a Rocafuerte por el «celo incansable [...] con que favorece y promueve [...] cuanto pueda contribuir a la historia de las nuevas repúblicas americanas». Ese celo «le da derechos eternos a la gratitud de aquellos pueblos». El relato abreviado de la lucha de México por su independencia, Rocafuerte se lo confió a Pablo de Olavide, encargándole un «Resumen histórico de la revolución de los Estados Unidos Mexicanos», sacándolo del «cuadro histórico» que en forma de cartas había escrito don Carlos María Bustamante.

Todo lo dicho hasta aquí sobre Rocafuerte justifica, creo, a más no poder, la consideración que merece al profesor Jaime E. Rodríguez como el más grande de los hispanoamericanistas (véase *El nacimiento de Hispanoamérica*). Sin duda tiene razón; en lo que quizá se pueda discrepar, como más adelante se verá, es en su concepción algo restrictiva del hispanoamericanismo. No sólo Rocafuerte fue un grande, inmenso hispanoamericanista, también lo fue don Andrés Bello, el caraqueño llegado a Londres en 1810 al tiempo que don José María Blanco White, y convertido con los años en insigne chileno tras ser captado para Chile por don Mariano Egaña.

EL REPERTORIO AMERICANO

Casi al mismo tiempo que veía la luz *Variedades o mensajero de Londres*, la revista de Blanco White, Bello, con un pequeño grupo de colegas, agrupados en una autodenominada Sociedad de Americanos, editaba la *Biblioteca Americana*. Fue un fracaso sin paliativos. La revista tuvo una vida muy corta. Salió un solo número porque le fallaron las finanzas. Pocos años más tarde, concretamente en octubre de 1826, apareció *El repertorio americano*, editado por Bossange, firma poderosa con sedes en París y Londres. Tuvo carácter trimestral y aparecieron cuatro tomos, el último en agosto de 1827. El cuerpo de redacción lo componían dos escritores americanos, Bello y García del Río, y dos españoles, Pablo de Olavide y don Vicente Salvá. La revista se articulaba en torno a cuatro secciones: humanidades y artes liberales; ciencias, matemáticas y físicas en sus aplicaciones; ciencias intelectuales y

morales, y boletín bibliográfico. Los artículos aparecían firmados con las iniciales de sus autores y ello permite darse cuenta de que la inmensa mayoría estaban escritos por don Andrés Bello.

Bello, en el Tomo III, dedicó un largo artículo a comentar la obra de don Martín Fernández de Navarrete, titulada *Colección de viajes y descubrimientos que hicieron por mar los españoles desde finales del siglo XV...* Lo traigo a colación porque, en él, Bello hace afirmaciones sin duda muy interesantes: «No tenemos la menor inclinación, dice Bello, a vituperar la Conquista. Atroz o no atroz, a ella debemos el origen de nuestros derechos y de nuestra existencia, y mediante ella vino a nuestro suelo aquella parte de la civilización europea que pudo pasar por el tamiz de las preocupaciones y la tiranía de España». Cuando se produjo el exilio de los liberales españoles a la capital británica y, gracias a ellos, podía haber añadido Bello, la civilización europea empezó a pasar a suelo americano en toda su integridad y pureza sin ser filtrada por «las preocupaciones y la tiranía de España».

El vehículo para el trasiego de la civilización y el derecho europeos fue siempre la lengua española y a la conservación de su identidad, en las nuevas repúblicas, dedicó Bello a lo largo de su vida la mayor parte de sus trabajos. El primero de ellos, titulado «Indicaciones sobre la conveniencia de simplificar y uniformar la ortografía en América», apareció en el número 1 de *El Repertorio*. Y, sin embargo, Jaime E. Rodríguez, en el ya citado libro *El nacimiento de Hispanoamérica* no incluye a Bello entre los que él llama hispanoamericanistas. Además de a Vicente Rocafuerte, hispanoamericanista por excelencia, Rodríguez nombra sólo a tres: el peruano Manuel Lorenzo Vidaurre, el argentino José Antonio Miralla y el mexicano José Miguel Ramos Arizpe. ¿Por qué? Veamos.

A VUELTAS CON EL HISPANOAMERICANISMO: ¿QUÉ ES?

Según Rodríguez, estos hispanoamericanistas se diferenciaban de los otros hispanoamericanos de tres maneras: 1) asumían la tradición liberal hispánica; 2) deseaban la creación de una comunidad constitucional de naciones hispánicas en la que se incluyera España; 3) consideraban siempre a la América española como una sola unidad.

Bello no cumpliría la segunda de las condiciones enumeradas, porque, que yo sepa, nunca se pronunció a favor de una nueva comunidad política con la antigua metrópoli. Pero tampoco la cumpliría Rocafuerte, cuando, al final de su vida (1847) acudía

a Lima con el fin de participar en un congreso convocado para oponerse a los proyectos de invasión de Ecuador tramados por el general Flores con un ejército de mercenarios españoles. España no actuaba entonces como polo de atracción sino como enemigo exterior común.

También se podría descalificar a Bello, si se escogiese como concepto de hispanoamericanismo el que formula otro autor, el profesor de la UNED don Isidro Sepúlveda, en el libro *El sueño de la Madre Patria*. Para él, el movimiento hispanoamericanista fue una especie de ideología de sustitución de tipo nacionalista en la que confluían una acción oficial que buscaba prestigio para España en el exterior y una iniciativa privada que trataba de encontrar en América buenas oportunidades comerciales. Se basaba, por supuesto, en la existencia indiscutible de los consabidos vínculos identitarios entre España y sus antiguas colonias: el idioma, la religión, la historia y las costumbres o usos sociales. Todos ellos generaban una comunidad cultural que este hispanoamericanismo trataría de potenciar con vistas a la constitución de alguna forma de comunidad política transnacional lo más cohesionada posible.

Este acercamiento interesado de España hacia sus antiguas colonias, iniciado en la segunda mitad del siglo XIX, cuando ya se habían producido los principales reconocimientos de independencias, fue promovido por revistas tales como *La América: Crónica Hispano-Americana*, de los hermanos Eduardo y Eusebio Asquerino; *La Ilustración Española y Americana*, fundada por Abelardo de Carlos, o la *Revista Hispano-Americana*, dirigida por Antonio Angulo Heredia y Rafael María de Labra.

La aproximación buscada no tuvo sin embargo un progreso lineal. Sufrió altibajos: a veces negativos y a veces positivos. De los primeros, acaso el más grave fuera la ocupación de las islas Chinchas, peruanas, por una escuadra española, ocupación que dio lugar a una guerra contra Chile y Perú cuyos episodios más condenables fueron los bombardeos de Valparaíso y El Callao. De los segundos, hay que evocar la celebración en 1892 del IV Centenario del Descubrimiento y, sobre todo, la guerra hispano-norteamericana de 1898: la pérdida de Cuba y Puerto Rico removió, en primer lugar, los obstáculos que todavía nos malquistaban con los hispanoamericanos y, por otra parte, les alertó del peligro que podía suponer para ellos el imperialismo yanqui.

De entonces acá y con distintos nombres: hispanoamericanismo, hispanidad, panhispanoamericanismo, Fiesta de la Raza y,

con distinta efusión según las afinidades o discrepancias ideológicas, la conciencia de formar una comunidad cultural que reclamaría una relación especial entre España y sus antiguas colonias ha estado siempre viva y, al menos, en el plano retórico, nunca se ha dejado de reconocer y afirmar. La última manifestación de esta mentalidad ha sido, según Sepúlveda, la proclamación en 1991 de la existencia de una Comunidad Iberoamericana de Naciones que se expresaba, antes, anualmente y, ahora, cada dos años, en la cumbre de sus jefes de Estado y de Gobierno.

El párrafo que antecede creo que merece un comentario crítico: la Comunidad Iberoamericana de Naciones no es expresión de hispanoamericanismo alguno; más bien lo es de iberoamericanismo. Precisamente por eso se usó este segundo calificativo y no el primero. En las citadas conferencias se unen o se relacionan, por pura voluntad política, dos comunidades culturales y no una sola. Cada una tiene su propio y principal vínculo identitario: el español en un caso y el portugués en otro.

Por su parte, el chileno Miguel Rojas Mix, en el libro titulado *Los cien nombres de América* (1992) critica el concepto de hispanoamericanismo de Jaime E. Rodríguez y, en su lugar, propone otro que él considera más apropiado. El concepto de hispanoamericanismo de Rodríguez, dice Rojas, es reduccionista al identificarse con la ideología liberal. Si esto fuera así, el hispanoamericanismo habría desaparecido en los años 1830 y con él toda esperanza de constituir una confederación hispánica. Para el autor de *Los cien nombres de América*, que toma la definición de una nota del ministro de Relaciones Exteriores chileno Álvaro Covarrubias dirigida al representante español en Santiago, don Salvador Tavira, el hispanoamericanismo es el reconocimiento y la afirmación de que «las repúblicas americanas de origen español forman, en la gran comunidad de las naciones, un grupo de estados unidos por vínculos estrechos y peculiares», de los cuales, tanto para Rojas como para Bello o para Neruda, es la lengua común el más importante, con gran diferencia.

La relación de esas repúblicas con España no la especifica Covarrubias, pero la verdad es que mal podía hacerlo porque cuando escribía a Tavira (1864) su país estaba casi en guerra contra el nuestro: la guerra de los bombardeos de Valparaíso y de El Callao antes aludida. De ahí, pues, que por lo que respecta a la conexión con la antigua metrópoli, Rojas Mix distinga entre un primer y un segundo hispanoamericanismo. El primero se caracteriza por su crítica despiadada a la colonización y por

la hostilidad hacia España. En el segundo, iniciado en el último tercio del siglo XIX, va abriéndose camino una relación de mutuo conocimiento y amistad. Este segundo hispanoamericanismo de Rojas es muy parecido al que contempla Sepúlveda, si bien deformándolo y presentándolo como interesada creación española.

De las varias concepciones del hispanoamericanismo anteriormente expuestas, ¿con cuál quedarse? Para Rodríguez era un fenómeno puramente hispanoamericano que aspiraba a la creación de una comunidad de naciones hispánicas en la que se incluiría España. Para Sepúlveda, por el contrario, era un invento español; no desinteresado, sino destinado a sustituir la pérdida de prestigio internacional inherente a la descomposición del Imperio. Para Rojas Mix es, ante todo, una clara y decidida afirmación de la comunidad cultural que forma España con las repúblicas americanas, y que está constituida por una serie de vínculos identitarios de los cuales el idioma español es el más importante. Esto es lo permanente, lo fundamental. De cómo sea la relación política entre los miembros de la comunidad y particularmente con España, sólo me atrevo a decir que será especial; es decir, distinta a la de los miembros de esa comunidad con los de otra comunidad cultural: más o menos próxima o distante según las circunstancias históricas de cada momento.

En Londres, capital del mundo y de Gran Bretaña, primera potencia mundial, dos puñados de hombres de letras y de ciencia –españoles unos, hispanoamericanos otros–, unidos por las ideas liberales de la época y por el hecho de tener a Fernando VII como feroz enemigo común, realizaron en diez años (1823-1833) una doble tarea: por una parte, consolidaron los vínculos identitarios que compartían entre ellos y, por otra, con las informaciones bibliográficas contenidas en las revistas que publicaban, con los catecismos y con las obras doctrinales destinadas a ofrecer modelos de instituciones, contribuyeron a crear estados sustentables y no fallidos, dicho sea con terminología actual.

¿Será entonces aventurado afirmar que Londres, en una década extraordinaria, fue la capital originaria del hispanoamericanismo y que los hombres de letras de habla española que allí se encontraron fueron los primeros hispanoamericanistas?

Poesía comparada, poesía traducida

Por Álvaro García



Si regresamos oxigenados a la idea y al sentimiento de las culturas, aunque sea para traducirlas, para hacerlas viajar, será un gusto volver a cómo han sentido esto tus seres culturales preferidos: los poetas, desertores por arraigados en la cultura como «segunda naturaleza» (Lezama, enigmático ante Pound, en 1952). En unas famosas *Notas* que le valieron que otro poeta (Juan Ramón Jiménez) lo llamara extrañamente «payaso definidor de la cultura», Eliot se adelanta en décadas a teorías antropológicas que –tras ver, como él, en las religiones una «fuente de concepciones generales»– definen la cultura como «esquema históricamente transmitido de significaciones representadas», «sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas» y medios con que los humanos «comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida» (Geertz). Tanto Eliot (1948) como Geertz (1973) cifran el origen de esto en las religiones, aunque sea como fuentes de concepciones generales. El propio Eliot, como poeta, hace actuar la definición: lleva precisamente la significación a representación, la expresa en formas: el sentido vital prufrockiano es «payaso», quizá porque duda sobre si molestar al universo con preocupaciones ontológicas en medio de nuestra ocupación real de vivir culturas, compararlas y traducirlas, convertirlas –requiere Eliot– en particularizables.

El concepto de cultura es desde luego distinto, o al menos más general, que el concepto de «una» cultura. Existe la cultura, primero, como configuración de intereses humanos que hacen vivible la vida, ya que «la cultura puede incluso ser descrita simplemente como aquello que hace que la vida merezca la pena ser vivida» (Eliot). Y luego está la cultura como concreción de esos intereses en un ámbito, o en varios. Ambos estados (concepto general de cultura y concepto de culturas) interesan al eje de mi reflexión, el eje del comparatismo cultural previo al comparatismo literario y a la traducción. Me interesa sobre todo una matización en la que también coinciden Eliot y Geertz, a propósito de la cultura(s) como «significaciones representadas». Antes de que cuajen en representación, en símbolos, hay unas significaciones. Los conceptos o estados de «cultura» tienen en común la necesidad de trascendencia. Necesitamos trascender nuestra fatalidad de seres automatizados por la física, la química, la supervivencia y la convivencia. Diré, pues, cuanto antes que la materia final de mi reflexión –la poesía– basa, como el amor, su grandeza en depender y a la vez liberarse de un sustrato cultu-

ral con su acarreo de tics y de emociones. La cultura como una segunda naturaleza, dice Lezama. La poesía como una tercera, diríamos nosotros. El texto poético tiene la complicación y la gracia de ser el que más depende y a la vez más se desentiende de la espuma profunda de una cultura o de varias; más que ningún otro lenguaje, depende y huye de esquemas culturales que ayudan a representar el sentimiento humano. Cómo intentar traducir poesía sin antes considerar suelo y vuelo.

Ya el impulso trascendente, de búsqueda de sentido y que da origen a toda cultura, es amoroso: tanto el amor como la fecundante y conservada o no espiritualidad religiosa ayudan a comprender sin pensar, a inteligir en un grado de inteligencia no necesariamente consciente, «toda ciencia trascendiendo» según el san Juan de la Cruz retomado no en vano por Eliot como poeta. Un eliotiano como Octavio Paz (1971) resume con contundencia este impulso en común entre los dos fundamentos de la cultura: religión y amor en tanto que necesidad de olvido y fusión en lo Otro (un yoga elemental): «Erotismo y religiosidad, ya se sabe, son experiencias afines y que tal vez brotan de la misma fuente. Ambas son un deslumbramiento y una revelación, así sea instantánea, de una realidad total». En el intento de comprender y explicar la aspiración humana a la mayor totalidad posible no es raro que la primera afirmación importante del Eliot definidor de la cultura –que poco antes ha hecho decir a su voz poética «I do not know much about gods» pero que ve la divinidad «no ya en los pucheros, como santa Teresa... sino... en los ratones, en el cigarrillo, en el radio, el hipopótamo, en la saliva, en el abanico, en el llamado vicio y en la llamada virtud» (Juan Ramón Jiménez alterable ante Eliot)– sea la afirmación de que «una cultura nunca ha surgido o se ha desarrollado sin una religión». Max Weber ya demostró la relación entre la ética del protestantismo y la formación del estado capitalista moderno. Modestamente observamos la diferente presencia pública –en los colegios, en las gradas de los estadios de fútbol, en el himno soportado en la hierba con letra o sin letra– de la música según culturas desarrolladas o no gracias a ideas de Lutero, quien explícitamente en sus tesis habló de la música como vehículo de conexión directa del creyente con Dios. La música, esa espuma. Sin ser antropólogos, podemos indagar al hilo de la propia experiencia cultural de la vida cómo el catolicismo –con su doctrina resumida en forma de eslogan publicitario de tarjetas de crédito por un personaje de Woody Allen como «Pe-

que ahora, pague luego», y con la omnipresencia de Dios como requisito para cualquier paso histórico, incluida la Inquisición, que no olvidemos que dura hasta el siglo XIX— da lugar a una cultura impune en política y sociedad y poco emprendedora en investigación o en economía y en la que, mientras las culturas nórdicas admiran al emprendedor que se enriquece honradamente con su trabajo, enaltecemos sureñamente la cultura del fracaso y como rúbrica se raya la chapa del coche nuevo del emprendedor. Parece indiscutible cierta cercanía entre cultura y religión. Por algo a la religión la llamamos «culto» y vivimos la cultura con fervor, con devoción, como si la cultura nos salvase de la vida y con frecuencia pudiéramos sospechar que un poco también nos salva de la muerte. Sustituimos, en cuanto podemos o no tenemos más remedio, el culto religioso de nuestra infancia por el cultivo de la cultura, sea ésta en forma de poemas, de procesiones anuales, de esoterismo o de lo que el dios perdido nos va dando a entender tornado ya en quimera que actúa por ausencia. En esto vale tanto la pervivencia de ritos explícitamente religiosos (en mi pueblo las procesiones de Semana Santa) como la estructuración de la vida en ritos laicos fervorosos y anuales (el cumpleaños, el torneo de Wimbledon) o fórmulas mixtas entre lo religioso y lo laico (el día de nuestro santo, el aniversario de boda, etcétera). Se puede ser religioso por creencia abierta o por comportamiento. No es raro que el trasfondo de ese «comportamiento» lingüístico que es la poesía resulte vagamente de origen religioso. Quizá la poesía, al buscar la potencia o eternidad de fondo o de forma hacia el pasado para ir hacia el futuro, deba mucho a un sustrato religioso en el que acaba faltando la estricta religión. Acaba siendo, en todo caso, un acto de fe y de búsqueda de la trascendencia.

Sólo esta conexión, tan atenta a una unidad original como susceptible de modulación personal, hace posible la valía que un contexto puede dar a nuestro comportamiento, a nuestras conversaciones o a nuestros monólogos. Esto, lógicamente, no es hablar sólo de culturas nacionales. Cuando las culturas avanzan es porque se encuentran entre sí. No se estancan (ni se uniformizan). Avances tan notables en distintos terrenos de lenguaje como la música pop nacida del rock nacido del blues, o la poesía del ginecólogo W. C. Williams, nacida «de la boca de las madres polacas», o antes la de Pound, nacida del intento de adaptar a Occidente el ideograma chino, no necesitan ya tanto la pervivencia espiritual o cultural de base como sin duda un

origen en ella. La fe en lo que quizá no existe es el sustrato valioso de las culturas que son el valioso sustrato de la poesía. Todo el objeto de esta reflexión mía se basa remota o cercanamente en la fe humana, en la apelación cotidiana durante siglos o milenios a lo que no hay. Por eso, consolándonos, hablamos de creación.

Sólo a partir de la fe en lo no verificable, en lo inexistente en principio, podemos construir, desear construir, necesitar construir. Se conserve o no la espuma de lo estrictamente cultural (y afortunadamente a un humano, como a un país o al mundo, lo pueden acunar varias culturas o runrunes de credos parecidos y varios entre sí con sus estimulantes zonas comunes y sus estimulantes zonas vacías), sólo en momentos de debilidad o de inercia o añoranza de lo doctrinal hablaremos de los popes de la cultura, del papa del surrealismo, de «películas de culto». El rasgo que más me interesa del proceso atomizador, necesario para el viaje intercultural, para la traducción, es quizá el del relativismo. Se puede ser escéptico con respecto a la traducción, pero no existiría traducción sin una especie de gran escepticismo lingüístico originario que duda, en principio, de la primacía o necesidad de una sola lengua. Con el escepticismo, con la mirada crítica hacia la propia base religiosa o cultural, se pone en marcha el motor de más cultura, de cultura como «actitud ante la vida» fruto del contraste entre las viejas creencias y el anhelo nuevamente espiritual. En esa fisura surge una poesía compleja, rica y rota como la de Eliot. ¿No es *The Waste Land* un ejercer en poesía el contraste entre un viejo orden cultural y comprobación vital, personal (conyugal), de la fractura de ese orden? *La tierra baldía* consigue ser uno de los textos fundacionales de lo contemporáneo gracias a *ejercer* en la página una insatisfacción. Paz ha explicado cómo, en un regreso a la ciudad de México tras una larga estancia en Europa, se encuentra con lo que ya otro mexicano, Ramón López Velarde, había llamado «el edén subvertido». «Después de muchos años de vivir fuera de mi país –escribe Paz– regresé a la Ciudad de México y me encontré con otra ciudad..., una ciudad destruida por una concepción errónea de lo que es el progreso». Escribe entonces el poema «Vuelta», que, como aclara el autor, habla de México pero «un poco también sobre la realidad del mundo amenazado en sus fuentes más puras por el progreso... La historia, la historia tal como la concibieron nuestros padres, nuestros abuelos, como una vía hacia el progreso, parece que no tiene salida, pero en cada uno de nosotros hay una salida».

Esa salida, ese pasadizo hacia la huida tiene uno de sus expedientes más nítidos en la transfiguración del mundo práctico y su lenguaje práctico en cultura, y de la cultura en voz particular mediante la poesía. La poesía, que, como la cultura, empieza cuando la vida es consciente de su propia intensidad y habla en el espacio, para crear otro espacio. Los renovadores en poesía lo han sido por una especie rara de arraigo y desarraigo cultural o pluricultural. Ejercen en poesía el caos que detectan y detestan con respecto a la armonía de sentido que fueron logrando los antepasados. Pound, en su canto de la «Usura», reconoce ser un detective privado que entra en casas, en estudios, en iglesias, a por pistas en su pesquisa contra la corrupción. Eliot como poeta es renovador a base de aplicar a su poesía el universo de una frustración cultural, resultado lo mismo de la guerra mundial que del conflicto matrimonial. Toda decadencia puede mover a más personalización, a más personalidad cultural. No hay mejor ni más constante deserción que el lenguaje vivido así, casi diríamos que el viaje a la palabra en sí, su sedimento no desganado o corrompido. ¿Hace falta que recordemos, con Coseriu, que la poesía no es derivación del habla común, sino que ocurre lo contrario, que hablamos desmigajando pobremente el habla total que es o era la poesía? Por eso «sobrevivimos» tanto en las lenguas como en los lenguajes que de este modo podemos llamar creadores, poéticos arraigables en la necesidad de fijar o aceptar el misterio en contrapunto, en combinación imprevista de elementos potentes robados a la existencia, como al lenguaje práctico, en combinación *necesaria* –que por eso se potencia con la repetición, con la relectura frente a la pesadez reiterativa de los comunicados–.

Entre las «concepciones generales» eliotianas, geertzianas o steinerianas de la cultura como «marcapasos de la conciencia», con su origen en la mirada trascendente del mundo, no puedo pensar en comparatismo y traducción de poesía sin destacar algo que no es evidente en la práctica de nuestra existencia cotidiana: la necesidad de una concepción poética del mundo. En el germen y en el proceso hay una gramática espiritual: la poesía empieza a emanciparse de la cultura que, a su vez, se ha emancipado de la religión. Es el momento de la creación o recreación literarias: el momento del poema y por tanto el de la traducción en busca de música vana dentro del juego de los idiomas.

De entre la infinidad de aportaciones que acotan y definen las relaciones entre cultura, poesía y traducción, me interesa la idea de la traducción como «creadora de literaturas» (García Yebra). En los ejes de toda transfusión cultural suele estar la tarea de traducir. Ya la traducción de una obra literaria puede ser en sí –o es directamente– literatura. Esta literatura puede influir en la del traductor en su faceta de creador, o en la del creador en su faceta de traductor. El problema es el juego de los parecidos y lo que Álvaro Pombo llamaría «los tocamientos». Prefiere Pombo un «reconocimiento sin parecido». Me gusta hablar no de la influencia en mí de lo traducido, sino de lo aprendido en el proceso, en el juego entre presencia del original, descubrimiento de lo literariamente extraño y vigor lingüístico de la traducción.

Con certeza se ha señalado que la traducción, históricamente, ha hecho avanzar culturas y que esto es verificable incluso en los momentos en que una cultura receptora ha necesitado, en el proceso de recibir la transfusión, «la creación de alfabetos para lenguas que nunca se habían escrito» (García Yebra). Valga la consignación de este hecho para extenderlo a un fenómeno de *alfabetización* intercultural. Cada vez que la cultura española se ha abierto como resultado o no de una política institucional, con embajadores culturales como los renacentistas capaces de infundir un nuevo aire a toda una tradición castiza de lírica octosilábica –pero los ejemplos serían inacabables, y entre ellos el de la filosofía krausista que genera una renovación pedagógica que pudo tener alcance modernizador–, España ha dado un Garcilaso de la Vega o un Federico García Lorca. El primero supo absorber hasta la médula versal de su obra los modos italianos del Renacimiento. El segundo, García Lorca, hizo reventar la poesía tradicionalista al verse inmerso en culturas ajenas. No es baladí que en un momento de parón cultural de muchos de los parámetros pedagógicos y literarios y científicos puestos a funcionar por la Segunda República, un poeta y traductor como José Antonio Muñoz Rojas, un poco por libre y por mor de una «lejána atracción» que califica de «inexplicable», realice su estancia profesoral en Cambridge y, católico interesado en los angloconversos al catolicismo, verifique que una religión en común por parte de pueblos con carácter cultural propio promueve un intercambio de influencias ventajoso para todos. Según nuestros más elementales manuales escolares, *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, contribuye a sacar a la cultura española de una amenaza

de letargo en que se había sumido con sus poetas en el exilio, asesinados o en el exilio interior sonetista, nacional, blando o pintoresco. Ya Crashaw, antes de influir en Muñoz Rojas o en Dámaso Alonso gracias a las traducciones de Muñoz Rojas, había sido influido él mismo por santa Teresa. También al evitar el efecto del dominio incuestionable de un único culto literario, se evita el letargo cultural o incluso el caos.

Por más que los poetas suelen resignarse –según tres versos que vienen casi automáticamente a la memoria– a que «poetry does not matter» (Eliot), a que «poetry makes nothing happen» (Auden) o a que «el arte es largo y, además, no importa» (Antonio Machado), todo el progreso en que el anhelo de trascendencia del lenguaje y de la vida da sentido a la poesía, así como el trabajo de trascender mediante la traducción los límites entre idiomas y culturas, que trasciende finalmente en transfusión cultural, que enriquece nada menos que las posibilidades de la vida de un país y de su cultura, está en condiciones de lograr el objetivo de la cultura en general: mejorar el mundo y mejorar, todo lo modestamente que se quiera, nuestra vida. Así ocurre con la cultura que no necesita traducción, sino en todo caso interpretación (la música o la pintura o la danza) y ocurre con la cultura en que la traducción es parte inexcusable y honda de una ética del lenguaje, es decir, una ética del conocimiento y la comunicación entre seres humanos con el objetivo en común de que la vida sea interesante, realmente vivible. A este progreso contribuyen la libertad, la intuición y el rigor en la traducción de uno de los géneros literarios más aparentemente desterrados del discurso práctico de nuestra existencia. La acción poética, y por tanto el cometido de la traducción de poesía, operan al final, para mí, una de las pocas revoluciones posibles y no sangrientas: la de hacernos creíble la trascendencia y la plenitud en un estado *tercero* en el que ya no hay dogma sino respiración culta individual, energía de –si volvemos a Coseriu– lenguaje llevado a sus máximas consecuencias, y a partir de ahí la traducción: poesía llevada a sus máximas consecuencias de, precisamente, lenguaje: no sólo lengua, no sólo idioma.

¿Cómo se puede hacer esto? Los antropólogos dicen que una traducción sin comentario no transmite del todo contenidos culturales. Malinowsky, como resaltan Hatim y Mason, basa en la traducción su teoría del contexto. Y todavía hoy o sobre todo hoy son los *cultural studies* modos investigadores crecientes en el mundo universitario más avanzado. «Une traduction est tra-

duction-introduction, avant que soit produit, s'il peut l'être, le moment d'une traduction-texte» (Meschonnic). El conocimiento de literaturas extranjeras, y más en el caso de la poesía, está siempre expuesto en principio al malentendido cultural. Hasta que el poema encuentra la solvencia de traducciones comentadas, ensayadas mejor que «anotadas», todo eso añadido al embebido entusiasmo de diccionario y lámpara, puede sufrir la mala fortuna de algo peor que el desconocimiento: el conocimiento viciado por la costumbre de la importación, la apropiación cultural, el obligar a una cultura a respirar en los parámetros de otra. No digamos ya si en el texto de origen hay guiño superficial a esa otra: W. H. Auden fue durante décadas, en España, el poeta de «Spain», un poema de guerra que él mismo repudió una vez publicado y que no incluyó en sus *Collected Poems*, en cuyo prólogo permite suponer que considera ese texto «poco honrado», o bien «maleducado», o bien «aburrido». Suerte que un mal poema de Auden no coincide exactamente en ser lo que entendemos como un mal poema; pero muchos lectores españoles, durante décadas, tuvieron que aplazar el trato con una poética mucho menos de visitante visceral que la que ese poema ofrecía. Incluso otros poemas de denuncia social como las baladas del propio Auden sobre las armas químicas son más sutiles por responder más a la cultura del autor que a su «información» y ser menos un guiño superficial a la nuestra, un guiño histórico, de lector de guías o de Historia. Auden tuvo en España un terreno mal preparado por su poema sobre España. Aparte de las dos o tres versiones de «Spain» recogidas, más que nada, en antologías y estudios sobre la Guerra Civil (yo mismo he traducido ese poema en un monográfico de revista sobre la Guerra Civil), llegó a existir un libro, *Poemas escogidos*, en el que no se acertó a traducir correctamente ni siquiera la ficha biográfica y se nos decía en el prólogo que Auden nació en Wystan Hugh, que es como decir que Borges nació en Jorge Luis. Como traductor, hace ya veinticinco años, de *Otro tiempo* (*Another Time*, 1940) nunca pude agradecer lo bastante la perplejidad que, como lector, me produjo el estado en que la poética audeniana había llegado a España previamente, con el embalaje maltratado en las estafetas.

Todavía ahora en España hay quien considera menor, incluso menor dentro de la obra de Auden, un libro como *Otro tiempo*, supongo que por cómo mantiene a raya los fantasmas del *yo*, entre otras disciplinas sin duda de origen cultural que remiten a una sola: el absoluto desengaño sobre la poesía como medio *natural* de expresión personal, cultural, filosófica o política. La poesía se filtra

con frecuencia de ese modo que exageradamente llamo natural en casi todo menos en la poesía de los escritores muy convencidos (como a veces el propio Auden posterior) de tener cosas que decir y un modo seguro de decirlas. Con esto seguimos hablando de una cuestión cultural: los rótulos de secciones de *Otro tiempo* podrían suponer una escala descendente en lo que a gravedad de tono y argumentos se refiere. Que esos rótulos fuesen «People and Places», «Lighter Poems» y «Occasional Poems» no significa que la obra transcurriera de lo hondo a lo ocasional pasando por lo ligero. Le molestaba a Ortega un detonante precisamente cultural: el practicismo pedagógico de la estética inglesa que según él «envaina» la literatura acomodándola al confort vital, lo que Ortega llama beber agua en vasos bellos, decorativos, de ingleses «que no han sentido nunca sed, lo que se llama sed, verdadera sed», sed como en la sequía española, quizá mística enjuta. Pero lo mismo podría haberse fijado Ortega en las canciones populares de casi cualquier pueblo del mundo: lo hondo, lo sediento no es siempre lo solemne; igual que lo ligero no es siempre lo insignificante y que lo de ocasión no es siempre ganga. Me atrevería a decir que la gradación de rótulos, en el libro de Auden, no es ya que sea engañosa, sino que es contradictoria. Culturalmente, si es en efecto cultural inglés no acudir al verso con demasiada sed, exhaustos, Auden gana en intensidad –incluso de denuncia política o social, insisto– conforme se acerca a lo acotado como menor o circunstancial. Creo que algo parecido les ocurre a sedientos españoles, de Lope a Bergamín, cuando, saciados, ponen bombas de frescura versal jugosa en templos de su cultura.

En el ámbito español (lo hispanoamericano, desde Rubén, es diferente) no se ha entendido lo ligero sino como peor. Que yo sepa, no existen ni es, en cierto modo, posible hacer volúmenes de poesía castellana «ligera» al modo en el que el propio Auden hizo con la inglesa en su *Oxford Book of Light Verse*. Ya el grueso de la poesía infantil española, con pocas excepciones, niega esta posibilidad al dejar de ser poesía con tal de achicar la voz y las cosas, todo lo contrario que Eliot en sus poemas infantiles, que son pura voz del misterio tras las cosas concretas. Determinar premisas que afectan a toda una cultura es tarea que desde luego escapa a los límites de mi reflexión. Baste con decir que, en España, la rima categorial no tiene el estatus que en Inglaterra tiene el *doggerel*, cuyo equivalente más exacto, lo cual es todo un síntoma, es el ripio. Por eso hace veinticinco años el rótulo de «Lighter Poems» de Auden lo traduje, no sin cier-

ta resignación, como «Poemas menores»; y el de «Occasional Poems», bajo el que hay un alto poema a Freud, como «Poemas de homenaje». Con un «Poemas de circunstancias» el lector en español habría visto mermadas sus expectativas de encontrar lo mejor, como creo que ocurre, al final del volumen.

Si toda traducción es un viaje más que una importación, merece la pena hacer por encontrar aspectos precisamente extraños a la tradición poética propia; en mi caso ante la inglesa, ante todo, uno cuyo fundamento cultural se reparte entre el léxico, el tono y la métrica: la hondura de fondo y la ligereza coloquial de forma. Esta dualidad legisla formalmente toda una tradición de *light verse* que no deja fuera a casi ningún poeta inglés. En William Blake, en Shakespeare, en John Donne, en T. S. Eliot, respira una cultura en la que lo ligero tiene prestigio y la trascendencia tiene flexión conversacional. La poesía ligera castellana cae, con demasiada frecuencia, del lado de lo mordaz o lo zafio, o ambas fatalidades a la vez. Es difícil hallar, entre nosotros, una poesía que no tenga más pretensiones que una delicadeza a medias entre el pensamiento melancólico y la canción sin moralina, sin moraleja y sin burla. Perfecto conocedor y antólogo de esta tradición suave sólo en la forma, Auden dedica buena parte de su obra a estar en ella con la finura de un conocedor de la condición humana que quisiera ponerle a ese conocimiento música y hasta letra de canción despreocupada.

El contrapunto hondo de las cosas agilizado o potenciado por lo supuestamente ligero no es un recurso asociable a la tradición lírica hispánica (salvo quizá, por cierto, en algunos cantes y retahílas enloquecidos y populares). A finales del siglo xx la poesía española, a la vez que quería compartir la base «angloelegante» del sentido común, creyó también relajarse hacia un hablar en voz baja que el propio Auden consideraba el signo de la poesía contemporánea. No se improvisa una opinión así. Auden habla desde un bagaje, una herencia. Mucho ha costado que nuestros paisanos comprendan la flexión del verso de un Cernuda o un Moreno Villa, poetas *anglicistas* cada uno a su modo. (Juan Ramón Jiménez elogiaba por coloquial la «lírica de los nortes», pero a él en el fondo no le salía.) Aquella antología en español de Auden fue un estímulo involuntario para el aspirante a traductor de Auden. Contenía momentos tan inquietantes como el del preciso verso «the diver's brilliant bow» («el hermoso arquearse del que salta») convertido en «el brillante arco iris del somormujo». Discutible o no, la idea del propio Auden sobre la necesidad apega-

da a lo práctico, inglesa, de una base de sentido común incluso para el poema más salvaje («Even the wildest of poems / must, like prose, have a firm basis in staid common-sense») es un resumen de una poética que al final, en la España de finales del siglo xx, mal ayudó a crear una cultura poética algo seca, algo empírica, neoclásica (recuerdo que a Auden le encantaba Pope) de discurso moral y vivencial en verso. Esa declaración sobre el «common-sense» rige como un principio toda la producción poética de Auden, y a la España que digo llegó más que nada a través del mal entendido Gil de Biedma y del mal comprendido Ferrater, poetas doctos como Auden y que, ya que estábamos en España, propugnaron una poesía que, incluso en el momento más febril, tuviera una base en el sentido común. Pero una base. Como estábamos en España, muy pronto se entendió que el sentido común era todo, o lo era ante todo. Nosotros no veníamos de Shakespeare. Veníamos de Lope, en el mejor de los casos. Lo programático inglés de Auden pertenece a una serie de «Shorts» en la que está inmediatamente precedido de otra convicción sobre lo que un poema debe tener como presupuesto básico, la huida de reacciones automáticas que nos libera de los grilletes del Yo («To have second thoughts, free from the fetters of Self»): la alabanza de la prisión liberadora, el elogio a la jaula que permite la diafanidad del canto. Otra base. Quizá porque, como dice Harvey Gross en su *Sound and Form in Modern Poetry*, la métrica es a la poesía lo que la perspectiva a la pintura: con breve tiempo o espacio material, se sugieren grandes tiempos o espacios subjetivos. Esta flexión, que debe, como apuntamos, mucho a la elección de los temas, el léxico, la rima no virtuosa, etcétera, tiene también base indiscutible en la operatividad de fondo de una cultura a la que le aterra aventurar demasiada distancia entre el arte y el lenguaje práctico, la pintura y lo decorativo, la filosofía y la moral. En España se aprovechó eso para regresar al sustrato de los comunicados morales, sentimentales y aun políticos, como si la poesía no se hubiera independizado de la finalidad práctica, sacionomotécnica o meramente expresiva del yo, hacía siglos. Si volvemos a lo formal, uno de los poemas más citados no ya de Auden sino tal vez de la poesía del siglo xx en general, es el titulado «Musée des Beaux Arts». Se da en él cierta correlación entre forma y argumento. Y el argumento, muy audeniano, no es otro que el de la vida general que fluye ajena a los grandes sucesos íntimos o externos. No es la de este poema una métrica de manual, y haberlo encajonado en eso habría sido un error por cuanto habría

disociado su naturaleza, en la que es imprescindible la aleación entre lo que se dice y cómo se dice. El poema arranca con tres versos decasilábicos, aproximadamente yámbicos, y se remansa luego en cuatro versos libres, libertad a la que en el muy medidor Auden hay que dar un valor de excepción nada gratuita: la casi prosa de esos versos concretos está adecuándose justamente a la tranquila enumeración de hechos cotidianos. Grandes acontecimientos como la caída de Ícaro ocurren «while someone else is eating or opening a window or just walking dully along». Es decir, mientras no pasa nada. Mientras no pasa ni siquiera una métrica. Después el poema irá recuperando una tensión musical reconocible, y no ha faltado el crítico que ha creído ver en sus dáctilos finales la sugerencia física de la caída del muchacho al agua. Lo cierto es que la traducción del poema no podía limitarse a un traslado literal de palabras. Traducir es un modo último, fijo, fijado, de recepción literaria y, según vengo pensando aquí, de comparatismo previo. El efecto en poesía –y, quizá especialmente, en traducción de poesía– requiere la comprensión de un sustrato y trascenderlo, recrear algo de una cultura en otra. Hoy, en tiempos de globalización a la velocidad de la ciberluz, esto nos resulta más incuestionable que cuando los románticos españoles traducían a Byron sin su fondo de resignada autoironía. La poesía suele ser de menor voltaje cuando está más apegada a una cultura nacional o local. La traducción suele fracasar cuando obliga a otra cultura a cantar en el registro o tonalidad o tesitura de la propia. Por eso es tan difícil, aunque los modernistas creyeran en principio que era fácil, el multiculturalismo o interculturalismo del haiku hispanizado, y siempre la emulación un tanto ridícula del arabismo de cuyo erotismo queda exotismo, por no hablar de la importación de poesía mística oriental o de hinduismo sapiencial tomado por el forro (y no por el fondo, como admirablemente ocurre en la poesía de Jesús Aguado).

Una de las ventajas de la poesía, frente al periodismo, por ejemplo, es de la verse potenciada por la relectura. En el regreso al poema se potencia el andamiaje imaginativo, en el que es imposible –yo sí lo creo– distinguir entre fondo y forma, imposible distinguir, en mi poesía inglesa preferida –y Pound, a diferencia de Whitman, me parece inglés–, entre contrapunto argumental terrible por su poner a rozar entre sí y como si nada hechos dramáticos conjugados en música inocente, y narratividad en síncopa capaz de poner un dejo de fatalidad ironizada, como de baile popular sobre viejas tumbas de antepasados muertos

en guerras olvidadas. Pero si Pound me parece en esto inglés más que norteamericano, es obvio que Pound es chino: recrea, con mayor o menor éxito, la cultura del ideograma: el simultaneísmo del signo en que conviven elementos tomados de la realidad no en secuencia sino a la vez, en convivencia de golpe para tortura inicial del lector occidental apegado a la linealidad del transcurso narrativo.

Si en poesía la información es lo de menos y el lenguaje en cambio es parte del «argumento», se argumenta con música, que late en la memoria como diapasón hondo del sentido mientras se aleja la superstición documental, la ansiedad superficial del «significado». Claro que hay «significado», claro que unos signos de primera instancia pueden y deben equivaler a otros en lo estrictamente semántico y a sople de diccionario. Pero si hoy por hoy no existe un diccionario perfecto para el traductor de poesía (no lo hay, cabe temer o agradecer, para el traductor en general), esto se debe a que en poesía los signos saben funcionar no sólo por su presencia inmediata. Quizá pueda compararse, si hablamos de traducción y más aún de traducción literaria y más aún de traducción poética, el diccionario con los recetarios de cocina internacional. Hoy todos tenemos al alcance las mejores recetas de los mejores platos de las culturas gastronómicas más avanzadas o más sugerentemente arcaicas del mundo, bien pautadas en libros con sus tiempos fijados en relojes que goteaban su tiempo cuando el tiempo era el de frutas o verduras que habían madurado al sol lento y sin fertilizantes químicos, y cuando en las cocinas se trabajaba a fuego lento y sin estrés, o por necesidad el arroz era un conservante del pescado camino de las montañas lejanas de las costas. El plato, incluso si obedecemos con fidelidad la receta, no resultará culturalmente el mismo, porque a veces ni la historia es la misma, ni la humanidad es la misma. En traducción, como en alta cocina multicultural, hay que resignarse al esfuerzo crítico añadido. Un crítico dijo en una reseña que mi Auden en ciertos poemas –los del *doggerel*, claro– «abusaba de las rimas fáciles». «Hell is neither here nor there, / Hell is not anywhere, / Hell is hard to bear». («El infierno es un caso aparte, / el infierno no está en ninguna parte, / lo normal del infierno es que es te harte»). Cómo defenderse –cómo defender a Auden– sino mediante el ensayo, y aquí me veo y aquí me tiene aquel crítico, sólo que veinticinco años después, porque en 1992 estaba yo en otras cosas más intuitivas, más ensimismadas (bonita paradoja creíble en un joven traductor).

Se trata siempre de un viaje mental a un territorio cultural que puede resultar arduo por el peso de circunstancias de tiempo o de espacio. Por eso la traducción es filología en acción: fijación del signo y de su efecto por encima de algunas circunstancias y también por arriba de alguna que otra nota del traductor. Éstas, idealmente, no tendrían por qué existir de un modo explícito. Idealmente, debieran quedar siempre disueltas o resueltas en el texto de llegada, o aclaradas en el ensayo. Es bien conocido el caso de *The Waste Land*, texto cuyas propias notas son parte del artificio cultural extremo –o extrema naturalidad compositiva, según se quiera– del poema simultaneísta. Puede que, por eso, entre otras razones, Eliot haya alcanzado más éxito que su maestro Pound. Pero anotar al pie una *ballad* es ponerle una zancadilla erudita al baile. Si el ritmo, decíamos, es parte del «argumento», sustancia elemental del discurso, en el que no podemos o al menos la memoria no querrá distinguir demasiado entre fondo y forma, el pie de página, que niega el ritmo visual de la página clara como un poso, rompe también el ritmo del viaje absoluto y obliga a los pasajeros del avión a ir leyendo, en vez de una revista, los últimos avances en ciencia aeronáutica. Mejor antes del viaje. Se comprende que la edición académica de una traducción es un estudio capaz de dejar el texto y su doble en manos de científicos futuros y dispuestos a seguir la tarea. Ese tipo de edición académica, tan necesaria para los que se pasan el testigo investigador, puede identificar perfectamente entre sus destinatarios a sabios que deben resignarse a «no leer». Es curioso en este sentido que el ya citado Juan Ramón Jiménez, traductor de Blake, de Tagore y de Poe, entre otros, haya preferido siempre hacer la traducción del verso en prosa, lo cual revela una extraña indiferencia ante la disposición de la visión poética en renglones como unidades de canto o como frases que se avienen a frases musicales. Si algo hemos aprendido entre los radicalmente académicos y los radicalmente espiritualistas es, como siempre, a quedarnos con el término medio: una traducción que no ignore que la poesía, más que «decir» algo, se propone «hacer» algo con lo que dice. Hacer sonar de un modo, hacer bailar o bullir los signos, o hacer, con su presencia incontestable en la memoria, las veces de «marcapasos de la conciencia», cualidad que Steiner atribuye a la poesía que nos trabaja en la memoria mientras nosotros de memoria la trabajamos a ella, la modificamos, la adaptamos, la interiorizamos, la exteriorizamos con los años y a base de acordarnos de ella en una borrachera, en un funeral o en un pelar la pava. Que acaso dejaría

de ser resultón si el viaje intercultural fuese sumamente trabajoso o requiriese notas al pie.

Es un hecho que, al menos en mi país, las traducciones de poesía en edición universitaria suelen estar reñidas con la precisión y la justeza y el vigor, por no hablar del rigor. En traducción poética no puede haber rigor si no hay vigor, si no hay comprensión profunda del sentido cultural más allá del significado y del sentido poético más allá del cultural. Durante un tiempo se ha creído que era mejor la poesía menos apegada a una cultura. Hoy creo que la mejor es la que está tan apegada que es capaz de crear cultura en otra. Lo entendemos mejor si nos fijamos en productos como el vals o el flamenco o el *blues* (o el *sushi*). La cultura popular –quedémonos con el vals– baja de la aldea alpina al salón sofisticado, crea cultura europea que impregna un poema de Lorca y de ahí pasa a la canción de Leonard Cohen. Todo esto, tan vital, tan imparabile en el fondo, todo esto se complica cuando el traductor lo cifra todo en el contenido estricto o bien lo cifra todo en la forma estricta. Agustín García Calvo, por citar un caso de poeta-traductor admirable y reconocido, al final de su versión arqueológicamente métrica del soneto 17 de Shakespeare, tiene que olvidar que *rhyme* en los tiempos y en el país y en la cultura de Shakespeare equivale sencillamente para un poeta a poesía, y que poesía para un poeta en aquel tiempo y lugar equivale a escritura. Ya en la primera línea del soneto el yo del poema revela que su «hacer» algo a partir de la belleza de la persona amada se llama «my verse» («Who will believe my verse in time to come....»), la traducción del verso final («You should live twice in it and in my rhyme»), mejor que complicarse con lo de «mi rimado archivo» y, para que rime en español con «vivo» («alive»), podía haber quedado sencillamente –he creído yo, dado que en español no hay diferencia fonética entre la b y la v– en «vivirías en él y en lo que escribo». «Lo que escribo», no ya en el contexto de la poesía inglesa del siglo xvii, sino en el pequeño y prodigioso orbe del texto de catorce líneas que firma Shakespeare, equivale directamente a «my verse», en el verso que abre el soneto, y a «my rhyme» en el que lo cierra. No equivale, en todo caso, a archivo alguno, porque de entrada no sabemos si la voz poética contempla una colección más o menos ordenada de poemas, ni si el destino del poema es exactamente el archivo o es más bien la proyección directa sobre un «tú» («if ... your graces», «child of yours»). No nos conviene, en definitiva, ni la traducción del verso en prosa que prefería Juan Ramón Jiménez, ni la obsesión métrica que nos puede distraer

de un hecho como el poético en que el noventa por ciento de las veces las cosas son más sencillas de lo que cree el lector o cree el traductor.

Ejemplos de traducciones que «mejoran» el original –que son más «poéticas» que el poema original– los hay en todo trasvase internacional. Un poema de principiante suele ser un documento sentimental o cultural. Un poeta que quiera hacer respirar de nuevo y de verdad a la poesía y a la cultura sabe que hay un trabajo lingüístico que hacer, de lenguaje entendido como algo amplio. Qué menos que pedirle algo parecido al traductor. Que sepa distinguir cuándo la espuma profunda –sí– de una cultura es parte del «argumento», como cuando, para sorpresa de un español de España, se interrumpe de pronto la perfección porque el verso se pone a deambular sin más y sin miedo a que eso resulte anodino y sin trascendencia. Si nos vamos a mucho antes, cómo no traducir con sencillez métrica y de rima y de fondo un verso que identifica culturalmente (a diferencia de los modelos clásicos, latinos, en que se amparaba Shakespeare y en los que no había rima) lo que escribo en poesía en Inglaterra y 1600 con «my rhyme». El texto poético tiene la complicación y la gracia, decíamos, de ser el que más depende y a la vez más se desentiende de una cultura o de varias. Por eso la traducción de poesía es a un tiempo la más fácil y la imposible.

BIBLIOGRAFÍA

- Auden, W. H. *Otro tiempo*, traducción de Á. García, Pre-Textos, Valencia, 1993.
- . «España 1937», traducción de Á. García, *Debats* 54, pp. 75-77, 1995.
- Eliot, T. S. *Notas para la definición de la cultura* [1948], traducción de F. de Azúa, Bruguera, Barcelona, 1984.
- García Yebra, V. *Traducción: historia y teoría*, Gredos, Madrid, 1994.
- Geertz, C. *La interpretación de las culturas* [1973], traducción de A. L. Bixio, Gedisa, Barcelona, 1995.
- Gross, H. *Sound and Form in Modern Poetry*, The University of Michigan Press, 1964.
- Hatim, B. y Mason, I. *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, traducción de S. Peña, Ariel, Barcelona, 1995.
- Jiménez, J.R. *Prosas críticas*, edición de P. Gómez Bedate, Taurus, Madrid, 1981.
- Lezama Lima, J. «Torpezas contra la letra», en *Tratados en La Habana*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1969.
- Meschonnic, H. «Propositions pour une poétique de la traduction», en *Pour la poétique II*, Gallimard, Paris, 1973.
- Muñoz Rojas, J.A. *La gran musaraña*, Pre-Textos, Valencia, 1994.
- Ortega y Gasset, J. «Ensayo de estética a manera de prólogo», en *Obras completas* (VI), Alianza y Revista de Occidente, Madrid, 1983.
- Paz, O. *Traducción: literatura y literalidad*, Tusquets, Barcelona, 1971.
- . *La voz de...*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 1999.
- Pombo, Á. «T. S. Eliot», en *Alrededores*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- Steiner, G. *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, traducción de J.G. López Guix, Destino, Barcelona, 1991.

Paisajes de arena en la costa peruana

Por David Lorente Fernández



LUZ AZUL DE AMANECER

En Perú existe una fascinación por los desiertos costeros. Cada quien tiene sus santuarios personales. El pintor Fernando de Szyszlo describe en sus memorias su pulsión por huir de Lima para admirar las arenas de Paracas.¹ Ribeyro emprende un viaje interminable en pos de «La casa en la playa», explorando todos los recodos imaginables de la costa peruana.² Vargas Llosa capta este paisaje blanco y terroso durante su fuga con la tía Julia³ y en el ambiente de Palomino Molero.⁴

Los desiertos costeros inspiran una experiencia trascendente y liviana en Perú; a veces se ve el mar y otras no; a menudo la sucesión de tierras luminosas define una ondulación de tonalidades tizas, cremas y ocres... Hay algo palpitante en ese paisaje. El viaje permite captar en movimiento el dinamismo callado de las arenas.

Hacia el sur del Perú, el tramo de unos pocos kilómetros entre la ciudad de Nasca y la casa de María Reich es uno de mis santuarios personales. Ideal si se camina solo y a pie. Uno es un punto aislado en la gran ruta Panamericana que atraviesa, cortando de tajo, las líneas de Nasca. La cruzan a intervalos camiones de carga, llenos de verduras y frutas que van a Lima. Succión de aire levantado. Hay algo de peregrinación en esta ruta desolada. En Fiestas Patrias vi tirada en la cuneta una banderita roja y blanca sobre el polvo de las líneas. Volada de un camión, el viento hizo su ofrenda tendiéndola sobre el perfil de las líneas con una precisión sospechosa. Los fragmentos cerámicos que tachonan la cuneta despiertan en uno la inspiración de la infancia en la playa, recorriendo la interminable línea de varado: conchas, caracoles, carcasas de erizos, en ocasiones troncos con percebes, garrafas rajadas que fueron boyas, amontonamientos de algas... Hermosa imagen ésa de *línea de varado*, que puede trasladarse a otros entornos: «La línea de varado es la marca de restos de arribazón que, sobre la arena de la playa, ha dejado la pleamar. Esos restos nos dan información sobre los organismos que viven en la zona litoral, en las áreas batidas por el oleaje y sometidas a las mareas, así como los bentónicos de agua poco profundas o incluso los pelágicos que fueron arrastrados tras una tormenta».⁵ Tesoros a veces insustanciales, ¡pero qué placer infantil el de encontrarlos! Vestigios de un mundo invisible, atisbado en sus residuos. La cuneta muestra fragmentos cerámicos y uno recuerda en el acto la costumbre extendida en el Perú precolombino de ofrendar vasijas a las deidades quebrándolas contra el suelo (aunque muy probablemente, no obstante, estos vestigios de la carretera son contemporáneos). ¿Dónde leí que se hallaron en las líneas fragmentos disseminados de la cerámica policroma de Nasca rota al ofrendarse vasijas a los dioses locales y que había conchas del rojo y erizado espóndilus *-mullu*

asociado con la lluvia- enterradas en pequeños montículos cercanos? La mezcla del polvo blanquecino con el color de las ofrendas excita la imaginación. En la ruta dominan el blanco y los ocre, distinguiéndose cerros bajos en la distancia. Las sendas de pies en ellos sugieren que ciertas actividades contemporáneas justifican el ascenso a sus cimas: ¿pastoreo de ovejas o cabras?, ¿huaqueros furtivos buscando ajuares funerarios?⁶ Hay en Nasca pampas de arena huaqueadas con retazos de textiles, cráneos y trozos de vasijas diseminados bajo el ardiente sol.

La casa de María Reich, la matemática alemana que residía a las afueras de Nasca y estudiaba las líneas, se alza sobre la carretera a la derecha, a pocos kilómetros de allí. Baja, blanca, aislada. Con varias dependencias austeras, una furgoneta VW desleída por el clima, un jardincito con las lápidas de la matemática y su hermana. Con respeto más que insolencia, las cosas siguieron su vida y muestran su existencia gastada en el presente. Algunos turistas perdidos caen siempre por allí. Hay mapas de las líneas afectados por el deterioro, vitrinas con huacos, que tal vez desaparezcan con el tiempo, y un dormitorio que recuerda el de los santos: un catre, una jarra para lavarse, planos fijados en las paredes. Adobe marrón sin revestir. Uno se pregunta si el único modo de que un espíritu perviva en sus dominios es inhibiendo la obsesión restauradora tan cara a ciertas ciudades, que terminan aniquilando el ambiente inasible. ¿Deberíamos respetar la muerte natural de los objetos, asumir que su vida también está regida por la finitud? You Tube consigna una de las últimas entrevistas a María Reich. Ella habla del paisaje de las líneas al amanecer. La matemática ha cedido. Hay una experiencia trascendente: inflexiones de color azul y sonidos prolijamente descritos, vislumbres sin descifrar. Sinestesia. Un paisaje que es un azul inefable y la clave es ese azul. . . Había alcanzado un conocimiento del paisaje sutil. Era ya una anciana, murió poco después.

ICA, CACHICHE

Me viene a la memoria un pueblo de Ica, Cachiche, de nombre evocador como muchos enclaves de la costa peruana. Ca-chi-che. Ligereza, blancura, casas de quincha –otra palabra revestida de sugestivas connotaciones–: esas paredes de cañas recubiertas de barro que se emplean para construir cercas, corrales y chozas. Cachiche es una suerte de caserío tachonado de árboles de huarango –ese árbol emblemático de la costa revestido de ramas en filigrana y espinas; aún quedan algunos en Nasca de gruesos troncos–,⁷ casas bajas, tierra polvorienta. Hay una belleza ascética en estos árboles de madera dura, supervivientes a la sequedad extrema. Los de Nasca, gruesos y retorcidos, llegaron a tener proporciones y formas desconcertantes.

Hay un lugar en Cachiche al que uno accede en mototaxi a través de un dédalo de viviendas de fachadas descascaradas, recorriendo calles sin pavimento. Al llegar, se abre una explanada semicontorneada por muros de adobe y viviendas dispersas que no llegan a delinear un espacio homogéneo. Allí, a modo de rizoma serpentiforme, aflora una palmera ondulante de seis troncos. Los troncos no ascienden ni se yerguen al cielo, sino que arrastran sus anillos y escamas por el suelo como plantas rastreras. Hundidos en tierra a intervalos, descentrados, surgen como serpientes petrificadas. Inquietud de la anormalidad vegetal, la extrañeza del crecimiento persuade de que algo ajeno al curso ordinario de las cosas intervino en su configuración. Uno ve la palmera asistiendo tácitamente a la oscura fuerza que la produjo; la palmera es sólo su expresión. Incomodidad. Otra idea de lo sagrado reverencial no como algo bello, sino como *mysterium tremendum et fascinans*, atisbo de lo numinoso terrorífico que remueve dentro ecos extraños.⁸

«Extraño palmero», cantan los niños-juglares que salen de las viviendas próximas a narrar las gestas del lugar. «La palmera de siete cabezas y la bruja de Cachiche», gritan. «De cómo surgieron estas serpientes o los tentáculos del pulpo que son sus troncos petrificados», dicen. «Cada cierto tiempo surge la séptima cabeza», anuncian. Provisitas las cabezas de una misma raíz, emergen del subsuelo de diferentes troncos. Cada vez que crece, aquí o allá, la séptima es cercenada. La palmera de siete cabezas habla de una completitud que se debe evitar. Mantener inexacto el número de la leyenda. Si prosperase, la séptima cabeza generaría una inundación mitológica que devastaría la ciudad de Ica. Lluvias torrenciales y crecidas de los cauces fluviales se vinculan tácitamente con la potencia y proximidad de las aguas marinas. Hay una asociación irreductible entre las palmeras-serpientes y el agua marina, el océano desbocado, la fuerza torrentosa del peligro en la costa peruana. ¿Serpientes acuáticas gigantes? ¿Turbulencia de las mareas? La figura del pulpo tentacular no es ajena a este complejo mitológico: ser del mundo marino fuerte, nocturno, con apéndices serpentiformes. Según la leyenda, el origen de la palmera se remonta a una competición entre brujas en la que una de ellas, en un tiempo mítico pero que se sitúa hace alrededor de un siglo, fue atacada por las demás. Ésta, en un acto desesperado, maldijo el lugar donde se celebró la reunión haciendo crecer las palmeras. Después, como venganza, proclamó la profecía de la séptima cabeza.⁹ En 1998, los pobladores de Cachiche dejaron prosperar sin advertirlo el séptimo tallo y padecieron una inundación desenfrenada procedente del fenómeno de El Niño que devastó gran parte de la región. Es interesante notar la elaboración popular de un imaginario costeño que explica las causas y consecuencias de las des-

gracias ocasionadas por los excesos de lluvia y las crecidas marinas. La coincidencia de la crisis climática con el peligro mitológico se tradujo en una atención más sostenida en las germinaciones futuras de la palmera. Hoy ciertos tocones decapitados atestiguan la previsión ritual contra los desastres climáticos producidos por el fenómeno de El Niño.

La «bruja de Cachiche», responsable de maldecir el lugar y originar el peligro recurrente del retoño de la séptima cabeza, se llamó Julia Nasaria Hernández Pecho. Fue una vecina del pueblo. Como prestigiosa curandera, realizaba amarres y hechizos de magia amorosa, emplastos vegetales, terapias para el tratamiento de enfermedades y baños de florecimiento para invocar la prosperidad. No se le atribuyen explícitamente actos de hechicería o brujería destinados a causar el daño por encargo de sus clientes. Quizá la leyenda lo omitió y se trasluce en el término *bruja* con el que se la designaba. Su clientela confluía a Cachiche desde la región circundante. Los niños cuentan que murió a los 106 años de edad en 1987. Hoy, los exvotos y ofrendas en sitios cercanos traslucen que es objeto de un culto popular.

La palmera mitológica, terrosa y polvoriento, detenida en sus movimientos ondulantes, bajo un sol de desierto, en apariencia petrificada, bebe de las aguas subterráneas y crece entre huarangos ostentando una obscena hierofanía con su desmesura vegetal.

EL PEZ RAYA: EL MAR ENTRA EN LA LAGUNA SAGRADA
Eufonía de los nombres costeños. Túcume, en Chiclayo, departamento de Lambayeque, tiene arenales y tierras blanquecinas. Arbustos espinosos, claror abrumadoramente seco, chacras de algodón que perfilan los caminos. La costa del norte peruano adquiere allí un cariz particular.

Túcume es un sitio arqueológico hecho de numerosas pirámides o huacas de adobe. El paisaje es el de un conjunto de montículos arenosos como termiteros carcomidos de superficie rugosa, un entorno vistosamente árido, devastado y libre de vegetación, con estribaciones, poblado en sus límites por árboles de huarango que, en esta región desértica de la costa norte peruana, no reciben este nombre sino el de algarrobos. En el centro de Túcume se yergue una estructura rocosa y baja llamada cerro Purgatorio o cerro Raya. Estriado, ajado, de un marrón claro polvoriento, pareciera una excrecencia de la propia tierra y trasluce una impresión extraña en el observador, como un temor o cierto atisbo de vida latente. En la época precolombina, al cerro lo rodeaba el asentamiento de Túcume, que era uno de los centros ceremoniales y administrativos de la cultura sicán o lambayeque, del siglo XI de nues-

tra era. Túcume fue anexionado sucesivamente por el reino chimú y el Imperio incaico, manteniéndose vigente hasta la época de la Conquista española. Hoy, el áspero cerro parece ser un sitio ceremonial al que ascienden los maestros ceremoniales de la región.

Durante el fenómeno de El Niño de 1997-1998, el antropólogo e historiador peruano Luis Millones tuvo la oportunidad de visitar el lugar. Describe: «Nos llamó la atención la frecuencia con que recibía visitas nocturnas el cerro Purgatorio, que también se denomina La Raya. Descubrimos, entonces, que este último nombre se refiere al pez marino, cuya figura aparece muchas veces en los murales de Chan Chan, y en la mayoría de espacios decorados de los monumentos precolombinos de la región, aparte de ser motivo de fantásticas piezas cerámicas». ¹⁰ El pez raya constituye todavía hoy en la región una de las advocaciones o formas de objetivación animal de las deidades precolombinas vinculadas con el océano –con las corrientes, la fuerza y la fertilidad de la costa peruana–, que por efecto de la evangelización ha sido progresivamente revestida de ciertos atributos del diablo cristiano. Los maestros ceremoniales le explicaron a Millones que «cada vez que hay un Niño, [estos seres] aprovechan para trasladarse con las aguas saladas a un lugar (y el cerro Purgatorio o cerro Raya es el lugar favorito) para instruir y dar indicaciones a sus subordinados». Explica: «Consultamos a uno de los maestros ceremoniales que frecuentábamos en Túcume, y nos explicó que el pez raya (*Malacoraja niguerrima*, *Manta birostris*, *Manta hamiltoni*) es el disfraz habitual del diablo para conversar con los “maleros”, especialistas religiosos que se dedican a hacer el daño para beneficio de sus clientes o para aumentar su prestigio». La deidad se desplaza desde el medio marino hasta la tierra instigada por el fenómeno de El Niño para transmitir su conocimiento iniciático a los maestros aprendices y guiarlos en su desempeño.

Pero, según los testimonios, el pez raya arribaba a una zona específica del cerro. Millones documentó que El Niño de 1997-1998 había afectado el paisaje desértico circundante, alterando la insidiosa aridez: «Las lluvias y desbordes marinos habían formado pequeñas lagunas en torno a las construcciones precolombinas», ¹¹ y una laguna mayor en las proximidades del cerro Purgatorio. Se decía que la raya arribaba a esta laguna como un «demonio», en realidad, deidad oceánica de la mitología local. Encarnación en sí misma del agua marina en las condiciones devastadoras del fenómeno de El Niño, se afirma que allí «conversa e instruye a los curanderos que tienen relación con él». ¹² La deidad del agua destructora transmite secretos para ejercer el «daño» a los maleros. Una suerte de pulsión del mar en la tierra, desbocado.

Significativamente, Túcume pareciera mantener cierto vínculo con el fenómeno de El Niño. Millones señala que uno de los primeros fenómenos de El Niño de magnitud catastrófica que se registra en los archivos –el del año de 1578– pudo ser precisamente aquel que destruyó el antiguo asentamiento de Túcume.¹³ Hoy el pez raya mitológico, que arriba desde el mar impelido por las fuerzas devastadoras, cargado de conocimientos esotéricos, se alberga en la laguna del cerro como hospedado en un santuario de arena. La asociación de Túcume con las consecuencias devastadoras de la temida aparición de la contracorriente de El Niño en la costa norte peruana pareciera ser bastante antigua.

La costa peruana actual parece contener una fuerza soterrada que se manifiesta periódicamente en las inundaciones y lluvias torrenciales, suscitando resonancias mitológicas y rituales, sacando a flote un discurso latente que incluye en su concreción a «brujos», «diablos» y «maleros», «serpientes» y «peces ponzoñosos». Esa costa soleada de amplios arenales, de una quietud prístina, armoniosa y edificante para el espíritu, como canta muchas veces la narrativa peruana, ¿sacaría su estático embrujo de lo que no es evidente, suerte de pulsión dionisiaca albergada en sus raíces?

DESLUMBRES DE SOL

Hay novelas peruanas que presentan la costa en agudo contraste con el ambiente atribuido a los Andes. Esta oposición entre Sierra –opresiva, asfixiante, claustrofóbica– y Costa –risueña, soleada, abierta... liberadora– se aprecia tal vez de forma paradigmática en la novela *Lituma en los Andes*, de Mario Vargas Llosa. Allí la estructura narrativa se construye a partir de la contraposición de dos mundos: serrano y costeño. Surgen en contrapunto, y la aparición periódica del ambiente soleado de Piura, como escape a la aspereza serrana donde oscilan la presión mitológica y el terrorismo, abre una liberación en el lector antes de devolverlo, refrescado pero de golpe, a los Andes.¹⁴ Cabría plantearse si refleja aquí Vargas Llosa una inquietud o sensibilidad más extendida y latente en la concepción creadora de ciertos escritores peruanos.

Distinta de *Lituma en los Andes* surge *Crónica de San Gabriel*, donde Ribeyro plasma este contraste como una suerte de eclosión psíquica –la Costa– que irrumpe como fuerza liberadora en el párrafo final, de tres líneas, de la novela: «Sólo cuando pasamos por las minas de Quiruvilca y el camión comenzó a descender –escribe–, me di cuenta de que nos acercábamos a la costa. Entonces ya no pensé en otra cosa que en el mar, en sus vastas playas desiertas que las aguas mordían a dentelladas lentas y espumosas».¹⁵ Significativa manera

de cerrar una novela cuyos personajes andinos son rubricados con la siguiente sentencia: «Eran muy pocos los que hablaban español y ninguno había visto jamás el mar».¹⁶

¿El mar, la costa, el sol? ¿Hay un deslumbramiento ahí, un llenarse de la fuerza reverberante de la Costa-Sol? Un día perdido en el diario de Ribeyro, el 13 de abril del 58, aparece éste terminando de copiar en la ciudad alemana de Fráncfort uno de sus cuentos de ambientación claramente costeña: «Los huaqueros». De manera quizá inconsciente pero con fuerza reveladora, Ribeyro está en ese momento embriagado o cegado por ese sol de la costa, metonimia no sólo de los reverberantes desiertos peruanos sino de su propia autoconciencia de extranjero y de lo que es para él su país visto en la distancia: «Yo me pregunto: ¿qué relación hay entre mi cuento “Los huaqueros” que acabo de copiar y esta espléndida mañana primaveral de Fráncfort? Por la ventana veo a mujeres que no hablan mi lengua, que no comprenden mis reclusiones y que sacuden, apoyados en los alféizares, alfombras y colchones. Espiritualmente nos separan miles de kilómetros. Yo mismo me siento ausente, animal americano y extraño, recibiendo un sol ajeno, mi memoria muy lejos, allá, sobre las arenas peruanas».¹⁷

NOTAS

- ¹ Szyszlo (2016).
- ² Ribeyro (2010, 871-899).
- ³ Vargas Llosa (1977).
- ⁴ Vargas Llosa (1986).
- ⁵ Tomado de *Acta Naturalis Scientia*, <https://actanaturalisscientia.blogspot.com.es/2014/08/muestras-marinas-de-linea-de-varado.html> (Consulta del 24-12-2016)
- ⁶ Gündüz (2001).
- ⁷ Beresford-Jones (2011).
- ⁸ Otto (1980 [1917]).
- ⁹ Divergen los detalles dependiendo de las versiones: en unas interviene el demonio como conocedor del futuro secreto del Perú, que quieren saber las brujas; en otras la bruja de Cachiche es perseguida para ser sacrificada y se encarama en el tallo matriz de la palmera desde donde profiere la maldición...
- ¹⁰ Millones (2013, 72).
- ¹¹ Millones (2013, 72).
- ¹² Millones (2010, 170).
- ¹³ Millones (2010, 170).
- ¹⁴ Vargas Llosa (2010 [1993]).
- ¹⁵ Ribeyro (2014, 210).
- ¹⁶ Ribeyro (2014, 86).
- ¹⁷ Ribeyro (2015 [2003], 180-181).

BIBLIOGRAFÍA

- Beresford-Jones, David. *The Lost Woodlands of Ancient Nasca: a Case-Study in Ecological and Cultural Collapse*, Oxford University Press, Nueva York, 2011.
- Gündüz, Réna. *El mundo ceremonial de los huaqueros*, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, Lima, 2001.
- Millones, Luis. «Al Infierno en mototaxi», en Luis Millones, *Voces del limbo y del infierno en territorio andino*, Editora de Gobierno del Estado de Veracruz, México, 2010, 168-170.
- Millones, Luis. *Divinidades bajo las aguas*, Apus Graph, Lima, 2013.
- Otto, Rudolf. *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Alianza, Madrid, 1980 [1917].
- Ribeyro, Julio Ramón. *La tentación del fracaso: diario personal (1950-1978)*, Seix Barral, Lima, 2015 [2003].
–. *Crónica de San Gabriel*, Editorial Pesopluma, Lima, 2014 [1960].
–. «La casa en la playa», en *La palabra del mudo*, Seix Barral, Barcelona, 2010 [1992], 871-899.
- Szyszlo, Fernando de. *La vida sin dueño*, Alfaguara, Lima, 2016.
- Vargas Llosa, Mario. *La tía Julia y el escribidor*, Seix Barral, Barcelona, 1977.
–. *¿Quién mató a Palomino Molero?*, Seix Barral, Barcelona, 1986.
–. *Lituma en los Andes*, Planeta, México, 2010 [1993].

A black and white portrait of Blasco Ibáñez, a man with a mustache, wearing a textured suit jacket, a white shirt, and a dark tie. He is seated and looking slightly to the right. The background is dark and indistinct.

Blasco Ibáñez y la generación del 98

Por Francisco Fuster García

Una generación es una variedad humana, en el sentido riguroso que dan a este término los naturalistas. Los miembros de ella vienen al mundo dotados de ciertos caracteres típicos, que les prestan fisonomía común, diferenciándolos de la generación anterior. Dentro de ese marco de identidad pueden ser los individuos del más diverso temple, hasta el punto de que, habiendo de vivir los unos junto a los otros, a fuer de contemporáneos, se sienten a veces como antagonistas.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET,
El tema de nuestro tiempo (1923)

Desde el punto de vista estrictamente cronológico, resulta difícil negar la pertenencia de Vicente Blasco Ibáñez (Valencia, 29 de enero de 1867 – Menton, Francia, 28 de enero de 1928) a ese grupo de escritores e intelectuales españoles al que la historiografía ha dado en llamar generación del 98, empleando una fórmula acuñada por Azorín y fundada, de forma tan discutible como eficaz, en el poder evocador de una fecha marcada a fuego en la historia contemporánea de España. Blasco tenía tres años menos que Miguel de Unamuno, dos menos que Ángel Ganivet, uno menos que Ramón del Valle-Inclán, cinco más que Pío Baroja, seis más que Azorín, siete más que Ramiro de Maeztu y ocho más que Antonio Machado. Fue, por tanto, coetáneo de los autores citados (a la mayoría de los cuales, además, conoció personalmente) y compartió con todos ellos ese complejo periodo del pasado de nuestro país que cubre, más o menos, las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX. No obstante estos datos objetivos, lo cierto es que son escasos los manuales de historia de la literatura en los que se le considere un miembro de pleno derecho de esa generación; y en aquellos pocos en los que sí se le nombra, siempre se añade un matiz para justificar que, en pureza, la obra blasquista no forma parte del canon porque es algo distinto que conviene valorar aparte, como separado de lo que sería el núcleo duro del 98, integrado por Baroja, Azorín, Unamuno, Valle-Inclán, Maeztu y Machado.

Para entender esta especie de marginación o aislamiento, que no es en absoluto caprichoso, sino que obedece a una serie de razones, hay que remontarse hasta la época del cambio de siglo y situarnos en el momento histórico en el cual se produjo la aparición de los miembros de la generación del 98 en el «campo literario» del fin de siglo español, por usar la categoría teorizada

por el sociólogo francés Pierre Bourdieu. Desde esta perspectiva, lo primero que hay que tener en cuenta es que la irrupción de esta generación de escritores coincide en el tiempo y en el espacio de la España finisecular con el periodo de máximo reconocimiento de escritores realistas ya consagrados como Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Armando Palacio Valdés, Juan Valera o Pedro Antonio de Alarcón; autores que lograron vivir con cierta solvencia gracias a lo generado por la venta de sus libros. Por otro lado, no hay que olvidar tampoco que muchos de estos escritores fueron jóvenes de provincias que emigraron a Madrid buscando hacerse un hueco en el mundillo literario de la capital, donde intuían mayores oportunidades. Como ha señalado José-Carlos Mainer, la conquista del público se convirtió en el asunto clave en esos primeros años del siglo durante los cuales «se ha incrementado copiosamente la nómina de pretendientes al Parnaso» (2010: 46). En ese contexto de choque generacional, las relaciones entre los aspirantes a escritores profesionales y aquellos que ya habían logrado ese objetivo no siempre fueron fáciles ni cordiales, entre otras cosas porque los más jóvenes (la autodenominada «gente nueva») consideraban a los mayores (la llamada «gente vieja») como «representantes de los odiados valores de la Restauración y les reprochan sobre todo que ocupen posiciones morales e intelectuales dominantes que se oponen (o ponen freno) al pleno reconocimiento de su talento» (Lissorgues y Salaün, 1991: 164).

Como explicó en su día Rafael Pérez de la Dehesa, el público lector de Galdós y de la novela realista, formado por las clases medias y los grupos de artesanos y obreros ilustrados, siguió leyendo a los continuadores del realismo como Blasco Ibáñez, mientras que los escritores jóvenes «pasaron a crear un tipo de obra que solo podía ser apreciado por medios de nivel cultural relativamente alto» (1969: 225-226), lo cual propició la formación de un nuevo público burgués más culto e incluso la aparición de nuevos editores que centraron su trabajo en este tipo de literatura, quizá más exigente con el lector. En términos de mercado editorial, lo cierto es que «ninguna de las primeras firmas de nuestro siglo, con la excepción de Blasco Ibáñez, logró superar, y en muchos casos ni siquiera igualar los ingresos de sus antecesores literarios» (1969: 225). Frente al fracaso que, a nivel de ventas, fueron los primeros libros publicados por Azorín, Baroja, Valle-Inclán o Unamuno, sabemos que, a la altura de 1905, Blasco Ibáñez era, después de Galdós, «el novelista que

más vendía en España, alcanzando tiradas que, como hemos visto, eran superiores a los 15.000 ejemplares» (Varela, 2015: 521). Por otra parte, se da la circunstancia de que este extraordinario y prematuro éxito coincidió con el periodo en el que más frecuentó Madrid y más relación mantuvo con los intelectuales que allí se movían. Cerrado su ciclo de novelas valencianas con la publicación de *Cañas y barro* (1902), redujo su interés por la política local e inició su ciclo de novelas sociales (*La catedral*, *El intruso*, *La bodega*, *La horda*) con el inequívoco objetivo de ampliar su campo de visión y de hacerse un hueco en ese complejo campo literario de la capital, donde cualquier escritor que quisiera merecer ese título debía jugar sus cartas. Por desgracia para él, y pese a lo incontestable de su triunfo comercial, sus novelas fueron tan bien recibidas por el público como minusvaloradas por la crítica, que puso reparos a su estilo, al que juzgó de precipitado o poco elaborado, e incluso al uso de un castellano que, al estar influido por su bilingüismo, también fue tildado de incorrecto.

Como ha argumentado Peter Vickers, Blasco era un hombre de acción, con una clara vocación política, que chocaba frontalmente con el modelo de escritor de la época y que sentía un claro rechazo tanto por los modernistas, a quienes censuraba su actitud impostada e hipersensible, defensora de una concepción elitista del arte por el arte, como por los intelectuales «de tertulia» que se pasaban la vida en el café, a los que afeaba su nula predisposición a implicarse en la vida pública y en los problemas reales de la sociedad. Frente a la falta de compromiso de los modernistas y al pesimismo abúlico de los noventayochistas, Blasco ejerció como un agitador político y cultural al que ni siquiera le gustaba considerarse un escritor profesional, justo por su deseo de distanciarse de quienes sí presumían de serlo: «Yo me enorgullezco de ser un escritor lo menos literario posible; quiero decir, lo menos profesional. Aborrezco a los que hablan a todas horas de su profesión y se juntan siempre con sus colegas, y no pueden vivir sin ellos, tal vez porque sustentan su vida mordiéndoles» (León Roca, 1967: 574). En el caso concreto de su relación con el 98, la diferencia entre Blasco y los miembros canónicos de esa generación es que fueron estos los que, por distintas razones, le lanzaron ataques personales o, en el mejor de los casos, mantuvieron con él una relación cordial que, sin embargo, jamás llegó al grado de la amistad. Por su parte, y ante las distintas muestras de desconsideración que recibió de todos ellos, Blasco optó, casi siempre, por un elegante silencio: rara vez respondió a las ofensas

personales y nunca entró a valorar las críticas generadas por su literatura. Por eso, más que de un enfrentamiento directo, que jamás existió, lo justo sería hablar de la imagen negativa que se desprende del repaso a las opiniones que los noventayochistas vertieron sobre la persona y la obra de Blasco.

TODOS CONTRA UNO

La relación entre Ramón del Valle-Inclán y Vicente Blasco Ibáñez es paradigmática del tipo de vínculo que unió al escritor valenciano con quienes componían la generación de la que, en teoría, él mismo formaba parte. Como ha argumentado Antonio Espejo (2005: 87-89), vistas sus trayectorias de forma global y con cierta perspectiva, a Valle-Inclán y a Blasco, nacidos en 1866 y 1867, respectivamente, les unieron más cosas de las que les separaron: ambos sentían la misma admiración por Italia y por la cultura clásica; se sintieron muy atraídos por América Latina y visitaron aquel continente en diferentes ocasiones (Valle-Inclán hizo numerosas estancias allí y Blasco no sólo visitó Buenos Aires, sino que incluso llegó a fundar dos colonias en la Patagonia); se declararon antimilitaristas, ya a finales del siglo XIX y, cuando estalló la Gran Guerra, los dos se pusieron ideológicamente de parte del bando aliado; por último, ambos se posicionaron en contra de la dictadura de Primo de Rivera, participando de la oposición intelectual antifascista, en el caso del primero, y actuando en contra de la Monarquía y en favor de la República desde su exilio en París, en el caso del segundo. En este sentido, no había ninguna razón objetiva que hiciese pensar en un futuro enfrentamiento. De hecho, durante esos años de mayor presencia de Blasco en la capital, a los que ya me he referido, éste acudió –junto con Azorín y Galdós, que también estuvieron presentes– a un banquete en honor de Valle-Inclán que se celebró en el Café Inglés de Madrid, en 1904, con motivo de la publicación de su novela *Flor de santidad*. En ese mismo banquete, tanto Valle-Inclán como Blasco participaron en una entrevista conjunta que el escritor argentino José León Pagano les hizo a ambos, en un tono cordial y bastante distendido, hasta el punto de que Blasco llegó incluso a invitar a Valle-Inclán a que escribiese una serie de artículos –que jamás se materializó– sobre el idioma castellano para el periódico republicano *El Pueblo*, que él mismo dirigía. En definitiva, una relación que, sin llegar a ser íntima, ni de trato cercano, sí evidenciaba un respeto intelectual y personal que, por desgracia, no se mantuvo durante mucho tiempo, al menos por parte del escritor gallego.

El inicio del conflicto, como ha señalado Espejo, debe situarse en 1910, cuando Valle-Inclán, que se encontraba de estancia en Argentina, envió una carta a Azorín en la que se quejaba del mal trato que había recibido por parte de la colonia española en Buenos Aires y atribuía ese comportamiento, entre otras cosas, a la impresión que Blasco había dejado tras su paso por aquel país: «Para estos ataques hay otras razones: mi significación tradicionalista y el fracaso de Blasco, que habiendo venido jaleado por ellos, tuvo peor acogida por el elemento intelectual, y finalmente que no los quise por intermediarios en el negocio de las conferencias, ni darles un tanto por cien como pretendían» (1989: 503). Tras este primer reproche, realizado en privado, Valle-Inclán siguió lanzando nuevas críticas, ya abiertamente en público, a la obra de un Blasco al que consideraba un imitador de los novelistas franceses y a quien acusaba, conforme al argumento más común en los ataques al escritor valenciano, de sacrificar la calidad de su obra en beneficio de la rentabilidad económica. El único reconocimiento, si se le puede llamar así, que el autor de *Lucas de bohemia* tuvo para con él, fue el hecho de admitir, en su respuesta a una encuesta de 1927, que –al igual que se podía decir de él mismo– Blasco era un autor cuya rebeldía natural le alejaba completamente de la ortodoxia y el academicismo, cosa que el gallego sí consideraba como un mérito: «Hay un tipo de escritor que nunca será académico: Unamuno, Baroja, Blasco Ibáñez; yo desde luego... Este tipo de escritor no será académico, en primer término, porque no lo busca. Luego porque la Academia, con su espíritu, con sus normas, con su vida quieta, ata, apaga en el escritor lo que en él haya de independencia, de rebeldía, de libertad» (1995: 339).

No obstante este moderado elogio, todavía quedaba por llegar el último ataque de Valle-Inclán a Blasco Ibáñez, que fue también el más duro, no tanto por su contenido, que no revelaba ninguna sorpresa, sino por el momento en que se produjo: a las pocas horas de la muerte del escritor valenciano, y por lo poco elegantes que fueron sus palabras. El desagradable episodio, que ya fue reconstruido en su día por J.-M. Lavaud (1974), arranca con el fallecimiento de Blasco el 28 de enero de 1928 en Fontana Rosa, su mansión de Menton, en la costa azul francesa. Un día antes de confirmarse el óbito, cuando llegaron a España las primeras noticias sobre el delicadísimo estado de salud por el que atravesaba Blasco, el periódico *Informaciones* realizó una encuesta en la que, bajo el título «Opiniones de varias persona-

lidades sobre el maestro», se pidió a varios escritores una breve valoración sobre la obra blasquista. Valle-Inclán respondió a dicho cuestionario afirmando que ni había leído nunca a Blasco ni se creía la noticia de su muerte, que él interpretaba como un «reclamo» propagandístico más de los que, según él, tan bien se le daban al valenciano. Palabras que, si bien pueden considerarse sinceras, resultaban claramente imprudentes y, sobre todo, muy poco elegantes para referirse a una persona que ya agonizaba.

Las declaraciones de Baroja, que también fue entrevistado para esa encuesta y, fundamentalmente, las del propio Valle-Inclán, provocaron una notable indignación en Valencia que se tradujo, en primera instancia, en la publicación al día siguiente de un suelto en *El Pueblo* en el que se censuraba la reacción de ambos escritores, y dos días después, en la reproducción en el mismo periódico de un telegrama que un grupo de artistas valencianos había enviado a Valle-Inclán, en el que se le acusaba de ser una «víbora» que había pretendido envenenar la obra blasquista. Ese mismo día, el 30 de enero, *El Pueblo* incluía también, además del citado telegrama, un durísimo artículo, elocuentemente titulado «Gritos de alcantarilla», en el que tanto Baroja como Valle-Inclán eran atacados e insultados por la redacción del periódico, dolido por la reciente muerte de quien lo había fundado en 1894: «El señor Baroja, hipocondríaco panadero que cuando deja la tahona escribe sus libros, con el mismo desgaire que si se tratara de confeccionar un pan de Viena o “una pataqueta de huerta”, ha hecho objeto a Valencia y a sus hombres, en su ya larga existencia de escritor, de insultos y vituperios, a granel. [...] En cuanto al señor Valle-Inclán, que piadosamente pone en duda la muerte de Blasco, por creerla un “bluf” más, le vemos de poco tiempo a esta parte muy neoyorquizado, muy siglo “Ollywood”, en materia de llamar la atención. [...] Sería cosa de ver a este nuevo “barba de estopa”, con su brazo hueco (lo del segundo “manco ilustre”, decididamente ofende a los mancos auténticos y a la gloria), su voz campanuda y su aspecto de “covachuolista”, dislocando las piernas y “esperpenteando” posturas...» (30-I-1928).

Aunque con este artículo parecía darse por zanjada la polémica, ésta todavía se alargó durante varios días más. La razón es que, una semana después de la publicación de este «contraataque», *El Pueblo* volvió a la carga con una información con la que pretendía demostrar que Valle-Inclán había mentado en aquella encuesta al decir que nunca había leído la obra de Blasco. Como prueba, el

periódico reproducía la portadilla de un ejemplar de la primera edición de *Sonata de otoño* (1902) con una cariñosa dedicatoria del escritor gallego a su colega valenciano. La noticia del supuesto renuncio en el que se le había pillado llegó rápidamente a oídos de Valle-Inclán, que negó la autenticidad de su firma y la atribuyó a su amigo periodista, Manuel Bueno, quien, según su testimonio, la habría falsificado con la noble intención de granjearse la simpatía de Blasco para después pedirle un favor. Desde *El Pueblo* no sólo no se dio ninguna credibilidad a la palabra de Valle-Inclán, sino que se publicaron nuevas reproducciones de más dedicatorias de libros que habían pertenecido a Blasco; dedicatorias cuya autenticidad, huelga decirlo, fue una y otra vez negada por su supuesto autor. Aunque pueda parecer anecdótico, lo cierto es que el asunto de los libros y las dedicatorias, que contó incluso con una prueba pericial que confirmó la autenticidad de todas las firmas, desató un cruce de acusaciones que ocupó páginas y páginas de periódico, tanto en Valencia como en Madrid. Al final, la polémica dejó en bastante mal lugar la palabra del escritor gallego, que cometió el error de atacar a alguien que ya no se podía defender y de hacerlo, además, tratando de demostrar hacia su persona y su obra una indiferencia que, como luego se constató, no siempre había sentido.

La relación entre Miguel de Unamuno y Blasco Ibáñez nunca fue mala; no hubo enfrentamientos entre ellos, ni tampoco acusaciones o críticas tan duras como las que otros miembros de la generación del 98 sí hicieron al valenciano. De hecho, la realidad es que tuvieron un trato bastante cordial e incluso colaboraron en algún proyecto, lo cual ya es mucho decir tratándose de dos individuos cuyas personalidades no podían ser más opuestas. En este sentido, Ramiro Reig recoge en su biografía de Blasco una impagable anécdota que, a mi juicio, resume a la perfección ese choque entre el cosmopolitismo de Blasco, hombre de acción y de mentalidad hedonista, siempre abierta a nuevas experiencias y a nuevos placeres, y el casticismo de Unamuno, hombre de reflexión y carácter estoico, mucho más introvertido y ligado a ese sentimiento trágico de la vida: «En la época en que conspiraban contra la dictadura de Primo de Rivera, Blasco y Unamuno contemplan desde un balcón los Campos Elíseos: “Ah, París, París”, exclama soñadoramente el valenciano. “¡Gredos!” responde tajante el bilbaíno. Para el joven Blasco, cuyos ídolos eran Víctor Hugo y Danton, París era la capital de la cultura, la patria de la Revolución francesa, y terminará siendo su hogar. Al pisar por primera vez la tierra prometida se sintió fascinado y predestinado» (2002: 32).

Aunque es probable que ya se conocieran de antes, quizá de esos años de principios del siglo xx en los que Blasco tuvo mayor presencia en Madrid, lo cierto es que la relación entre Unamuno y Blasco se intensificó durante el año 1924, cuando a ambos les unió un mismo objetivo: acabar con la dictadura del general Miguel Primo de Rivera. El golpe de Estado con el que había empezado todo, ocurrido el 23 de septiembre de 1923, y recibido con cierta pasividad, provocó únicamente el rechazo de un grupo de políticos e intelectuales de signo liberal, a la cabeza de los cuales se puso Unamuno, quien pronto fue expulsado del país y obligado a exiliarse en la isla de Fuerteventura, de donde se escapó para instalarse en París, junto al resto de enemigos del nuevo régimen. En el caso de Blasco, el golpe le pilló prácticamente con las maletas hechas, justo en los días previos a embarcar en un largo viaje que llevaba mucho tiempo preparando y que debía llevarle nada menos que a dar la vuelta al mundo, cosa que hizo y que él mismo narró en los tres tomos del libro-reportaje *La vuelta al mundo de un novelista* (1924-1925). Fue al volver de ese periplo, en la primavera de 1924, cuando Blasco se enteró de que Unamuno y otros prohombres estaban exiliados en París y «se percató enseguida de que tenía que aprestarse a actuar y que debía hacerlo utilizando toda la reputación de que gozaba en el extranjero para hacer una campaña de desprestigio del rey y, de ese modo, contribuir a su caída y a que, roto ese eslabón y con él la cadena borbónica, fuera proclamada nuevamente la República» (Caudet, 2013: 25).

Una vez instalado en París, una de las primeras cosas que hizo fue redactar, editar y distribuir su famoso folleto *Una nación secuestrada (el terror militarista en España)* (1924), al que siguieron otros dos igual de beligerantes con la monarquía alfonsina y la dictadura primorriverista: *Lo que será la República española (al país y al ejército)* (1925) y *Por España y contra el rey (Alfonso XIII desenmascarado)* (1925). En la capital francesa Blasco se encontró con un nutrido grupo de paisanos y viejos conocidos suyos, la mayoría de ellos de tendencia republicana. Allí estaban, además de Unamuno, los abogados y políticos Santiago Alba y Eduardo Ortega y Gasset, o los periodistas Carlos Esplá y Francisco Madrid, entre otros exiliados que acostumbran a juntarse en el café La Rotonde, en pleno Barrio Latino, donde mantenían una tertulia que se convirtió en una «especie de cuartel general de la resistencia a la dictadura, donde se reúnen los españoles desterrados y particularmente el Comité Revolucionario de París, calificación solemne atribuida por Primo de Rivera» (Juaristi, 2012: 478).

Indudablemente, la llegada de Blasco Ibáñez a París dio un nuevo impulso a ese improvisado Comité Revolucionario, no sólo por el ímpetu que imprimía a todas sus acciones, sino también por la inversión económica que el valenciano hizo a la hora de publicar sus folletos y, en general, de financiar una campaña de prensa contra el nuevo régimen. Desde que llegó, Blasco empezó a conceder entrevistas en medios franceses y a escribir en distintos periódicos parisinos, con el objetivo de hacerse notar y de que la voz de los exiliados llegase al mayor público posible. Como líder de los exiliados, asumió el protagonismo y financió con su propio dinero la publicación del semanario *España con honra* (cuyo primer número apareció el 20 de diciembre de 1924), que pronto se convirtió en el órgano de difusión de esa tertulia de políticos e intelectuales, con una notable presencia tanto de Eduardo Ortega y Gasset como de Unamuno, quienes –junto con el propio Blasco– ejercieron como colaboradores fijos de una revista de cuatro páginas que se imprimía todos los sábados. Fue un momento de gran esplendor para ese Blasco más combativo que, siendo ya un escritor mundialmente famoso, y tras haber alcanzado un enorme éxito de ventas con sus libros, recordó sus años jóvenes como agitador de masas.

Al morir Blasco, Unamuno le dedicó una necrológica de homenaje, publicada en el número 11 de la revista *Hojas Libres*, en la que, pese a ponderar positivamente su valentía y la enorme labor de lucha en pro de la libertad que hizo durante ese exilio en París que ambos compartieron, no dedicó una sola palabra a la obra de Blasco como escritor, ni a toda su actividad política anterior a la dictadura de Primo de Rivera: «Ha muerto Blasco Ibáñez (q. d. D. g.) y ha muerto en la brecha. Su muerte ha sido un acto; un acto civil, político: un acto de vida. Ha muerto como desterrado activo de su patria –su destierro era acto– y al ir a morir se declaró que ni vivo ni muerto quería volver a su patria mientras deshonrara y encadenara a ésta la tiranía. Por eso no se llevó su cadáver a su Valencia, a su España. Se llevará cuando Valencia, cuando España, se haga, rompiendo sus cadenas, digna de recibirlo» (Juaristi, 2012: 534). Aunque esta ausencia de referencias al Blasco republicano de su juventud y al Blasco escritor pueda sorprender, es hasta cierto punto lógica porque, por poco que se conozca el carácter y las obras de ambos escritores, se comprende que ni el ideal de vida de Blasco, ni las características de su obra literaria se parecen en nada al modelo de intelectual encarnado por Unamuno y a sus gustos literarios. Como han señalado Colette y Jean-Claude Rabaté, tal y como está redactado el obituario, elogiando el patriotismo y la generosidad de Blasco, pero silenciando otras etapas de su

vida, Unamuno «parece estar hablando de sí mismo, como resignado a morir él también en Francia, pues el régimen, tal como cree que van las cosas (España vuelve a ser admitida en la Sociedad de Naciones, a pesar del carácter dictatorial de su Gobierno), tiende a perpetuarse» (2009: 378).

La relación de Azorín con Blasco Ibáñez es, tal vez, la más larga y extraña de las que el autor de *La barraca* tuvo con los miembros de la generación del 98. Al igual que le sucedía con Valle-Inclán, a Blasco le unían muchas cosas con Azorín, empezando por su procedencia geográfica. Blasco era valenciano, de Valencia capital; Azorín, alicantino, de Monóvar. Ambos eran, además, castellanoparlantes y, aunque conocían y podían hablar el valenciano, siempre prefirieron emplear el castellano como lengua literaria. Los dos fueron grandes bibliófilos y compartían también un intenso amor por Francia y por la cultura francesa. Por otra parte, los dos tenían una estrecha vinculación con el mundo del periodismo: Azorín desarrolló lo mejor de su obra en las hojas de los periódicos, donde llegó a publicar más de cinco mil artículos, mientras que Blasco llegó a fundar su propio diario, *El Pueblo*, del que fue director y firma principal durante muchos años. Salvando las distancias, porque Azorín fue más un hombre de pensamiento que de acción, los dos fueron también grandes aficionados a viajar y a conocer gentes, uno por las tierras mesetarias de Castilla y otro por el mundo entero.

El primer contacto de Azorín con Blasco Ibáñez debió producirse durante los años finales del siglo XIX. José Martínez Ruiz (por entonces todavía no había adoptado el nombre de Azorín como seudónimo), que se había trasladado a Valencia en 1888 para cursar la carrera de Derecho, apareció un día en la redacción del periódico *El Pueblo*, donde Blasco, que ya era un autor muy conocido en Valencia, accedió a incorporarle como colaborador de un diario en el que el monovero llegó a publicar diecisiete artículos (firmados con seudónimo) de contenido subversivo y tono revolucionario, en la línea de lo que escribió durante aquellos efervescentes años de estancia en la capital del Turia que coincidieron con su etapa de juventud anarquista y regeneracionista. A partir de ese momento, y como ha reconstruido con detalle Manuel Bas Carbonell (2000: 575-581), los dos mantuvieron una relación relativamente cordial, con detalles cariñosos por ambas partes (reseñas de libros elogiosas, intercambio de ejemplares con dedicatorias, etcétera) y con algún que otro puyazo por parte de Azorín, que de vez en cuando aprovechaba la ocasión para lanzar un ataque al estilo narrativo de Blasco (como hizo en un pasaje de su novela *La voluntad* donde

reprodujo una página de *Entre naranjos* para demostrar al lector cómo no había que escribir), totalmente distinto al suyo, o para soslayar la importancia de su obra, como hizo en 1913 cuando, al publicar su famosa serie de artículos sobre la generación del 98 en el diario *ABC*, excluyó voluntariamente a Blasco de la nómina de quienes, según él, formaban ese grupo de autores llamados a renovar la literatura española.

En definitiva, años de tira y afloja en los que Azorín dio una de cal y otra de arena, sin que esto alterara lo más mínimo a un Blasco que, como ya he señalado, no tenía por costumbre responder a los ataques que recibía constantemente por parte de otros miembros del gremio. Sin embargo, en febrero de 1915 se desató una fuerte polémica en la que, en contra de lo que era habitual en él, Blasco sí se sintió obligado a terciar, no por iniciativa propia, sino en respuesta a un duro ataque lanzado por su viejo amigo. El motivo de la disputa fue que el día 12 de ese mes, la Universidad de la Sorbona había organizado un acto solemne con el objetivo de escenificar la confraternidad de las naciones latinas, en pleno inicio de la Gran Guerra. Como representante de la nación española, las autoridades académicas francesas habían invitado a Blasco, que pronunció un encendido discurso en favor de Francia y en defensa de los valores representados por el bando aliado y puestos en peligro por Alemania y el Imperio austrohúngaro. Pocos días después, Azorín publicó un artículo en *ABC* en el que arremetía duramente contra Blasco, a quien negaba cualquier legitimidad para representarle a él y al resto de españoles; contra su obra literaria, por la que decía no sentir ni frío ni calor; y contra su discurso, donde el autor de *Castilla* quiso ver una ofensa de Blasco a los monárquicos españoles y, más concretamente, a los miembros de la corriente maurista: «¿En virtud de qué mandato se ha arrogado el Sr. Blasco Ibáñez la representación de España? ¿Pretendía representar este señor las letras españolas? El autor de estas líneas es bien modesto en la república de las letras españolas; mas no se siente representado, ni en París ni en ninguna parte, por el Sr. Blasco Ibáñez. Y no precisamente, como podría suponerse, por razones políticas, sino por motivos literarios. La obra literaria del Sr. Blasco Ibáñez nos inspira escaso interés» (Azorín, 1915).

Aunque en el momento en que se publicó el artículo Blasco estaba en París y no se enteró, un par de semanas después debió de recibir el aviso de alguien y, por primera vez, no pudo resistir la tentación de responder al periodista alicantino, a quien conocía desde hacía prácticamente veinte años y con quien hasta entonces

había mantenido una relación si no de amistad personal, que no existió nunca, sí de mutuo respeto intelectual, a pesar de que sus estilos literarios eran muy distintos y sus ideas políticas eran netamente opuestas. Lo hizo a través de una carta manuscrita que envió directamente a Torcuato Luca de Tena, fundador y director de *ABC*, quien la publicó pocos días después en su periódico, acompañada de una contrarréplica de Azorín. En su carta, lo primero que decía Blasco es que él había acudido a la Sorbona invitado y jamás había sido su intención la de representar a los españoles y, mucho menos, a Azorín. Sobre el asunto de su ataque a los mauristas, negaba la mayor al afirmar que las acusaciones vertidas por Charles Maurras, y aceptadas como válidas por Azorín, eran totalmente falsas y se debían a que el escritor y político francés, ideólogo de la extrema derecha y monárquico acérrimo, no aceptaba su republicanismo y, como tenía otro argumento con el que atacarle, se había inventado esa supuesta falta de respeto, que no era tal. Por su parte, Azorín rebajaba el tono de su escrito con respecto al artículo que había generado la polémica, inusualmente agresivo para lo que era su estilo, siempre comedido, pero seguía insistiendo en que el contenido del discurso blasquista en París había sido inapropiado, si no por esa alusión a los mauristas que, en realidad, no existió, por otras cosas. Aun así, parecía reconocer que se había excedido porque, en un gesto que le honra, terminaba su segunda y última intervención en la polémica pidiendo disculpas a Blasco y retirando las palabras que le hubiesen podido ofender. Y en verdad que debió de ser así porque, hasta donde yo sé, es la única vez que Blasco rompió su silencio y respondió a un ataque lanzado contra él, de lo que se deduce que le debió molestar mucho el contenido del artículo de Azorín, a pesar de que, como él mismo decía en el texto, no era la primera vez que el monovero aprovechaba cualquier excusa para censurarle: «Al Sr. Azorín “le inspira escaso interés mi literatura”; pero no mi persona, pues ha aprovechado todas las ocasiones para hablar de ella, hasta cuando yo vivía en el interior de América. Su falta de interés por mi obra no me ofende ni me emociona. [...] Declara el Sr. Azorín que yo no le puedo representar a él en París ni en ninguna parte. Es lo más cierto que lleva dicho en las repetidas veces que ha hablado de mí. Aparte de que yo no quiero representar a nadie, me sería imposible aceptar el mandato de su representación, aunque me lo ofreciese. Somos de ideas completamente distintas; tenemos un concepto diverso de la sinceridad; nuestros caracteres están separados por grandes diferencias» (Blasco Ibáñez, 1915).

Lo más curioso de la polémica es la interpretación que le dio Azorín cuando, muchos años después, en un capítulo dedicado a Blasco de su libro de memorias *Valencia* (1941), recordó su relación con nuestro protagonista y atribuyó el desencuentro entre ambos a una simple incompatibilidad de estilos literarios: «Nuestras estéticas se oponían. Como manifestara yo, años adelante, esta discrepancia, las relaciones cordiales que nos ligaban se enfriaron» (1998: 847). Como ha señalado Reig, es verdad que la relación entre Azorín y Blasco se enfrió a partir de ese encontronazo verbal, pero, como se deduce de la lectura de los textos citados, «no fue la estética, sino la política lo que provocó el distanciamiento» (2002: 175). Varios años tarde, en 1956, Azorín concedió una entrevista al biógrafo de Blasco, Emilio Gascó Contell, en la que, quizá por querer demostrar que guardaba un buen recuerdo de quien ya llevaba muerto más de veinticinco años, describió su relación de una forma más matizada, aunque tampoco totalmente ajustada a la realidad, pues había sido mucho más compleja: «Al principio, Blasco y yo no fuimos muy buenos amigos. [...] Él era un hombre de tumulto, se sentía feliz entre las masas, a las que adoraba y que le devolvían centuplicada su pasión. Yo, como siempre, tímido y retraído, limitado a las únicas exuberancias de lenguaje que me permitían unas cuartillas escritas en la soledad y sin impacencias. Como siempre... Pero con los años, aquella vieja amistad se fue estrechando, hasta que en los últimos tiempos de Blasco llegué a mantener con él una correspondencia asidua y copiosa» (1996: 243).

De todos los autores de la generación del 98, Pío Baroja fue, sin ninguna duda, el que menos congenió con Blasco y el que más duramente le atacó, en parte por la incompatibilidad manifiesta entre sus respectivas formas de ser y, en parte, también por la franqueza y la mordacidad con que solía emplearse el autor de *El árbol de la ciencia* a la hora de formular juicios adversos contra sus compañeros de gremio. Como ya señaló Joan Fuster en su día, el talante poco o nada diplomático de Baroja le convirtió en el azote más conocido de Blasco, no porque otros no pensaran lo mismo que él, sino porque no se atrevían a expresarlo con la misma crudeza: «La forma irritablemente despectiva con que Pío Baroja se refirió, una vez y otra, a don Vicente será, tal vez, un caso extremo, pero lo que Baroja decía con palabra destemplada, otros lo insinuaban mediante reticencias o silencios» (1967 [II]: 33). Así como ya he dicho que Valle-Inclán y Azorín compartieron con Blasco algunos gustos y tuvieron puntos en común que les podrían haber acercado, en el caso de Baroja, como en el de Unamuno, no había nada

que emparentara a dos hombres con una actitud vital claramente opuesta: «Baroja y Blasco son hipersensibles de signo contrario, el uno para el asco y el dolor, el otro para el goce. El uno entra en la realidad con guantes y mascarilla, el otro palpa la vida sin miedo a ensuciarse» (Corella Lacasa, 2000: 90).

En la extensa semblanza que escribió durante su exilio en París (*La Nación*, 3-III-1940), y que luego recogió en su libro misceláneo *El diablo a bajo precio y otros ensayos* (1942), el novelista vasco empieza diciendo que se atreve a opinar sobre Blasco porque, pese a haberle leído muy poco y haber coincidido personalmente con él apenas cuatro o cinco veces en toda su vida, cree conocerle bien. Por lo que cuenta Baroja en ese texto, la primera vez que vio a Blasco en persona fue en torno al año 1892 o 1893, cuando ambos coincidieron en un teatro de Valencia. Baroja era por entonces estudiante de Medicina y residía en la ciudad levantina, donde Blasco ya era un personaje conocido. Lo que más le chocó de aquel primer encuentro fue que la presencia física del valenciano no se correspondía en absoluto con la imagen que él se había formado de un hombre al que imaginaba de otra manera: «Yo me figuraba a Blasco, por lo que me decían sus entusiastas, como un tipo mediterráneo, flaco, moreno, aguileno, con una barba negra, algo como el Giaur, de Byron. Yo no iba al teatro casi nunca, pero una vez que fui con un condiscípulo, me mostró a Blasco en el patio de butacas. Era un hombre grueso, un poco adiposo, de barba media rubia y con una voz aguda» (1999: 148). Más o menos diez años después de ese primer contacto visual, los dos volvieron a coincidir, en esta ocasión en Madrid, una noche de verano en la que Baroja paseaba con dos amigos periodistas por los jardines del Retiro y, de pronto, apareció Blasco para entrometerse en la charla. Por lo visto, y siempre según el testimonio barojiano, Blasco se burló del nombre de una colección literaria en la que acababa de publicar Baroja una de sus primeras novelas y después quiso hacer una broma, a propósito de lo mal que comían –por los escasos ingresos que obtenían– los escritores de la capital, que, naturalmente, no sentó nada bien al donostiarra: «Como si no supiera decir más que impertinencias aun queriendo hacer favores, nos indicó que nos iba a convidar a comer hasta hartarnos, porque los escritores de Madrid estábamos acostumbrados al hambre, y en España no se comía. De aquí venía nuestra decadencia» (1999: 149).

Dos años después se produjo un tercer encuentro en la madrileña Carrera de San Jerónimo; Baroja estaba frente al escaparate de la famosa librería de Fernando Fé, mirando unos libros suyos,

cuando notó que una mano se posaba sobre su hombro y, al girarse para comprobar quién era, se encontró de nuevo con Blasco. En esa ocasión, la charla tuvo como tema el ciclo de novelas barojianas *La lucha por la vida* (1904), en el que Baroja había retratado los bajos fondos de Madrid a través de las peripecias de Manuel, personaje protagonista de la trilogía. Por lo visto, Blasco le quiso convencer de que a esas novelas les faltaba algo, cosa que a Baroja le molestó especialmente porque, según él, el valenciano había escrito su novela *La horda* (1905) a partir de esos libros suyos, como explicó años después en sus memorias: «*La horda*, de Blasco Ibáñez, pensada a base de una idea falsa, es algo como imitación de estos libros míos, fabricada en frío. Quiere ser un copo de lo pintoresco de los alrededores madrileños, pero tiene el aire industrial y un tanto vulgar de casi todo lo escrito por el novelista valenciano» (1997 [II]: 870).

En 1913, Baroja se encontraba de viaje en París. Cuando anunció su regreso a España, varios amigos españoles e hispanoamericanos decidieron darle un banquete de homenaje que tuvo lugar en el entresuelo del restaurante La Closerie des Lilas, en la parisina Avenue de l'Observatoire. Entre veinte y treinta personas se reunieron en una cena que transcurrió con total normalidad hasta que, en el momento de la sobremesa, Blasco –a quien Baroja se había encontrado a la entrada del café y había invitado a unirse a la velada– pronunció un discurso en el que, al parecer, habló mal de América y de la Argentina, donde acababa de fracasar en su experiencia como fundador de dos colonias de valencianos. Para evitar que varios comensales hispanoamericanos se sintieran ofendidos, Baroja intentó calmar la verborrea de Blasco, pero este hizo caso omiso y siguió con su alocución, provocando la respuesta de uno de los presentes, que le acusó poco menos que de ser un «negrero» y de haber dejado abandonados a sus compatriotas en tierras argentinas, así como la natural contrarréplica de Blasco, ya en tono claramente violento, según el testimonio barojiano. Por si eso fuese poco, en sus memorias contó Baroja que, en ese mismo banquete, Blasco le había dicho una cosa que, conociendo al autor de *Zalacaín el aventurero*, quien siempre se quejó de no haber tenido mucho éxito con la venta de sus libros, le debió molestar especialmente: «Diez años más tarde me aseguraba [Blasco Ibáñez] en París, en el café La Closerie des Lilas: “Que digan que yo soy un autor bueno o malo, me tiene sin cuidado. Lo que es evidente es que yo soy el escritor mundial que gana más dinero de la época”» (1997 [II]: 15).

Si no me equivoco, esas fueron las cuatro únicas ocasiones en las que Baroja se cruzó con Blasco y, como se deduce de sus palabras, el recuerdo que le quedó de él fue bastante malo. Tampoco fue mucho mejor la opinión que el escritor vasco tuvo de otras facetas del valenciano. Aunque admitía que era un buen novelista, como escritor le parecía un creador vulgar, autor de un tipo de literatura previsible y poco original que a él no le convencía: «Blasco Ibáñez, evidentemente, es un buen novelista; sabe componer, escribe claro; pero, para mí, es aburrido, es un conjunto de perfecciones vulgares y mostrencas, que a mí me ahoga. Tiene las opiniones de todo el mundo, los gustos de todo el mundo. Yo, a la larga, no le puedo soportar» (1997 [I]: 800). Como político, también le parecía mediocre y, a pesar de que como editor le consideraba «un águila», porque entendía el negocio como nadie y sabía muy bien qué había que hacer para vender libros, la imagen que nos trasmite en sus memorias de Blasco como persona es, en conjunto, muy peyorativa: «Blasco era un *Tartarín* valenciano. Yo, antes de conocerle, creía que era un tipo moreno, seco, con aire de pirata berberisco y una voz tonante; pero no había tal; era un medio rubio, gordo, con una voz casi atiplada. Creo que en él todo era aparato. Mucha apariencia y poca consistencia, como dicen los italianos. Alguna gente creía que él, como hombre, valía más que como novelista; pero no había tal. Como novelista valía mucho más que como hombre» (1997 [I]: 899).

Frente a esta actitud hostil que los miembros de la generación del 98 mostraron hacia él, Blasco optó siempre por evitar cualquier tipo de enfrentamiento. Como han señalado sus más recientes biógrafos, no sólo no respondió a los continuos ataques que sufrió, sino que ayudó a sus compañeros de gremio y trató con mucho respeto a quienes también se lo tuvieron a él: «Blasco siempre fue generoso con sus colegas porque su carácter, seguro de sí mismo, extrovertido y de hombre de acción, le impedía entretenerse con las mezquindades del mundo literario. [...] Sabía que le criticaban, pero nunca entró en polémicas personales» (Reig, 2002: 174). La prueba más evidente de que no concedió mayor importancia a estos episodios es que, en 1924, cuando concibió la idea de crear una especie de Academia de la Novela (a imitación de la Academia Española de la Lengua), íntegramente financiada por él y formada por cinco novelistas de renombre, que se debían encargar de premiar a la mejor novela publicada durante el año y que iban a cobrar por ese «trabajo» la nada despreciable cantidad de 6000 pesetas, el valenciano propuso que los académicos fuesen, precisamente, Valle-Inclán, Unamuno, Azorín, Baroja y Pérez de Ayala. Aunque al final el proyecto no se

llevó a la práctica (como tantos otros de los imaginados por Blasco), con el consiguiente enfado de alguno de los implicados, el simple gesto de proponer sus nombres denota que Blasco jamás guardó ningún rencor hacia los miembros de la generación del 98.

UN ESCRITOR INCLASIFICABLE

En la excelente semblanza de Blasco publicada –en una serie de tres entregas– en el semanario *Destino* en 1967, con motivo del centenario de su nacimiento, Joan Fuster trató de explicar cuáles eran los motivos por los cuales los miembros de la generación del 98 habían mostrado esa animadversión hacia Blasco de la que acabo de dar varios ejemplos. El hecho de que el autor valenciano hubiese ganado más dinero como escritor que sus colegas, y que esto hubiese generado la natural envidia de ellos, era una razón objetiva y de peso que, sin embargo, y según su criterio, no explicaba la falta de sintonía de Blasco no sólo con los noventayochistas, sino, en general, con todo el gremio. Por eso, convenía buscar algún aspecto más que complementara el manido argumento de la envidia y que Fuster encontraba en «la resistencia o en la incapacidad de don Vicente para adaptarse a la “vida literaria” madrileña» (1967 [III]: 33). El problema de Blasco, concluía el intelectual valenciano, es que el ambiente de la capital le aburría y que, a pesar de que hizo buenos amigos entre los escritores y críticos madrileños, que le profesaron su admiración, jamás consiguió conquistar el campo literario de la Villa y Corte de la misma manera que lo había hecho en Valencia. Por otra parte, el autor de *Nosaltres, els valencians* añadía, como cosecha propia, la interesante teoría de que el momento en el que Blasco había aparecido en el panorama literario nacional, justo entre dos generaciones, le había perjudicado mucho a la hora de que la crítica le concediera y le reconociera un espacio propio: «A Blasco le ocurrió que, por una circunstancia cronológica clara, no fue ni carne ni pescado: ni del siglo XIX ni del siglo XX. Su mismo naturalismo resultaba “anacrónico”: tardó respecto de doña Emilia Pardo-Bazán, por ejemplo, y demodé cuando Azorín, Valle-Inclán y Baroja ganaban terreno. Ese desfasamiento taró toda su obra, incluso sus ideas» (1967 [III]: 37).

Como muy bien anticipaba Fuster, ese lugar intermedio de Blasco hizo que historiadores y críticos de la segunda mitad del siglo XX no le consideraran jamás como miembro ni de la generación realista, en la que, por edad, no encajaba, ni de la del 98, de la que, por razones estéticas o políticas, siempre era marginado.

Uno de los pocos historiadores que habló de Blasco como un autor del 98 fue Carlos Blanco Aguinaga, quien en su clásico *Juventud del 98* (1970) aceptó incluirle en la nómina de autores de esa generación, poniendo, eso sí, una serie de matices. En opinión de este profesor afincado en Estados Unidos, Blasco habría formado parte de la juventud del 98 porque había compartido con los jóvenes de esa generación un mismo ideario de rebelión contra los valores establecidos en la sociedad española del cambio de siglo. No obstante, fue en el momento en que todos ellos maduraron cuando Blasco dejó de pertenecer al grupo por distintas razones. En primer lugar, porque su estilo literario quedó «rezagado» en comparación con el del resto de noventayochistas; en segundo término, porque mientras sus antiguos compañeros de generación practicaron el apoliticismo y no se implicaron en la vida pública, Blasco sí fue un hombre comprometido con la política y con los problemas de la sociedad de su época. El problema del planteamiento de Blanco Aguinaga, como él mismo reconocía, es que, pese a mantener esa actitud contestataria a lo largo de su vida, Blasco fue el autor que mejor supo adaptarse a las demandas de la sociedad capitalista y que, en consecuencia, más beneficio económico sacó de su obra literaria. Al pasar de «hombre de acción» en su juventud a empresario de éxito en su madurez, Blasco dejó de ser un literato o un intelectual puro, lo que tuvo como consecuencia que sus compañeros de gremio no le aceptasen como uno de los suyos y, posteriormente, que la crítica le ninguneara porque no encajaba en el molde que la historiografía había construido para la etiqueta del 98. Ante la dificultad de atribuirle un lugar concreto en la historia de la literatura española del periodo, Blanco Aguinaga optó por una solución intermedia que consistía en decir que sí, pero no; esto es, que Blasco sí era «juventud del 98», pero no era «madurez del 98», o no la misma madurez que habían representado el resto de miembros de esa generación: «La ruta de Blasco Ibáñez fue muy contraria según pasó de la crítica revolucionaria de la sociedad dominante a la entrega de su talento a las necesidades de consumo de esa misma sociedad. De ahí que fuese rechazado por los que habiendo, como él, abandonado la lucha, se encastillaron en profundas soledades desde las que no aceptaban ni lo uno ni lo otro. Pero en rigor [...] no es sino la otra cara posible de la madurez del 98 que se define como abandono de la lucha contra la sociedad capitalista» (1978: 286).

Aunque se trata de una conclusión algo simplificada, puesto que Blasco jamás abandonó su espíritu revolucionario y su fa-

ceta como agitador, es cierto que su triunfo comercial fue visto por parte de los noventayochistas no como un mérito, sino como un demérito, igual que lo fue esa propensión blasquista a juntarse con el pueblo y a interactuar con las masas, a las que ya estaba acostumbrado desde sus años como político en Valencia. Como señaló Miguel Corella, frente a la ataraxia del 98, Blasco se retroalimentó de ese contacto permanente con las multitudes: «A fuerza de resguardar celosamente la autenticidad del escritor, Unamuno, Baroja y Azorín se convierten en solitarios, en elitistas y, a la postre, en narcisistas; mientras que Blasco, cuyo narcisismo se alimentaba del triunfo multitudinario, estuvo *in medias res*, produciendo objetos que intervenían sobre el medio» (2000: 78). Por unos motivos o por otros, y salvando las honrosas excepciones que confirman la regla, Blasco no sólo no fue reconocido por los miembros de la generación del 98, sino que, además, tampoco lo fue por los componentes de la generación del 14, «que se moverán entre la indiferencia orteguiana y la hostilidad de Pérez de Ayala». Para ellos, ha escrito Javier Varela, «Blasco será un republicano romántico, de estética tardígrada: un hombre del siglo XIX» (2015: 529).

En cualquier caso, y al margen de las valoraciones personales y los juicios de valor, es innegable que, del repaso a lo dicho por la crítica se desprende el hecho de que, durante décadas, Blasco y el 98 han sido estudiados como dos realidades opuestas, representantes de valores antagónicos: «Levante y Castilla, populismo contra elitismo, optimismo vitalista frente a pesimismo, la salud y la enfermedad, la sensualidad y la racionalidad, y también el goce de la materia frente al dolor del espíritu» (Corella Lacasa, 2000: 75). Desde esta perspectiva, se puede decir que el recurso a la dicotomía como herramienta explicativa ha propiciado que, muchas veces, la literatura de Blasco se haya analizado no a partir del estudio en profundidad de su vida y su obra, sino de la oposición entre la imagen que de él nos ha llegado, no siempre ajustada a la realidad, y los tópicos en torno a los cuales se ha articulado el concepto *generación del 98*: «Frente a la legendaria sobriedad de los ideólogos que reconocemos como del 98, la exuberancia; frente a la áurea medianía económica de un Baroja, de un Unamuno o de un Machado, los dineros de quien durante la *saison* iba todos los días en Rolls-Royce desde su villa de Menton al casino de Montecarlo; frente al meditativo y angustiado quietismo –agonías interiores– de los del 98 en su madurez, una vida de arengas, cárceles, duelos, viajes y

aventuras (políticas, comerciales o puramente gratuitas) que entre los del 98 apenas alcanzó a soñar Baroja; frente a las tiradas mínimas y casi exclusivamente locales, ediciones de millares en varias lenguas. Contrastando “la tradición española” (“¿el fondo?”) con la “superficie” moderna podríamos decir que frente a Castilla se levanta Hollywood; contra don Quijote, Rodolfo Valentino» (Blanco Aguinaga, 1978: 117).

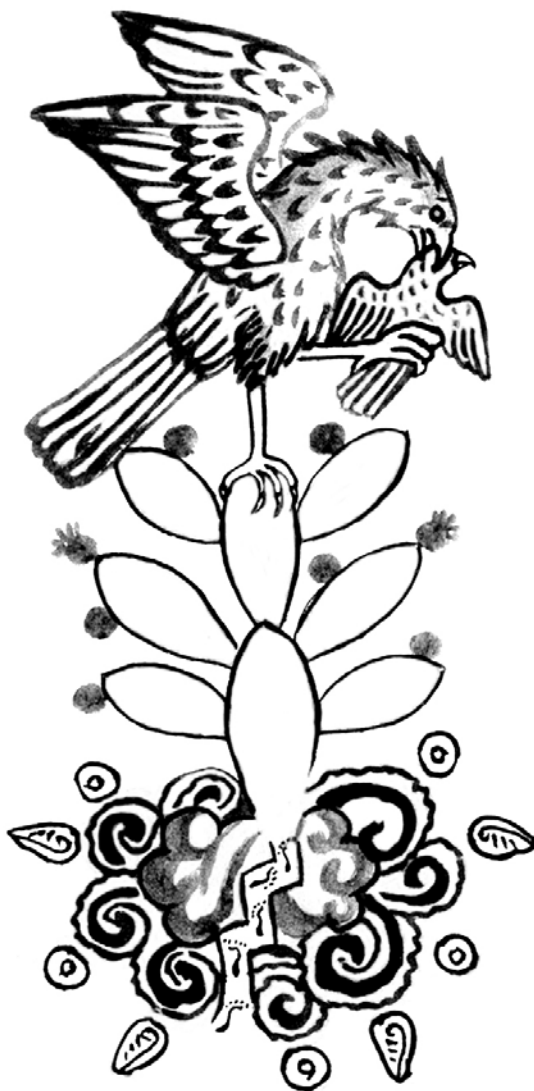
Desde este punto de vista, y como conclusión, hay que reconocer que la perpetuación de estos planteamientos durante tanto tiempo ha tenido como efecto la consolidación de la figura de Blasco Ibáñez como un autor inclasificable dentro del panorama de la literatura española contemporánea y, en todo caso, no asimilable a sus coetáneos, hasta el punto de que, como ha afirmado José-Carlos Mainer, «no va a ser nada fácil que se le considere nunca en las filas de la llamada “generación del 98”» (2010: 213).

Nota: Este artículo forma parte del proyecto de investigación «El mundo de ayer: la figura del escritor-periodista ante la crisis del nuevo humanismo (1918-1945)» (FFI2015-67751-P), dirigido por el profesor Xavier Pla y financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

BIBLIOGRAFÍA

- «Opiniones de varias personalidades sobre el maestro», *In-formaciones*, 28-I-1928.
- «Gritos de alcantarilla», *El Pueblo*, 30-I-1928.
- Azorín. «Francia: deplorable diplomacia», *ABC*, 19-II-1915.
–. *Valencia*, en *Obras escogidas*, vol. III, coordinadas por Miguel Ángel Lozano Marco, Espasa, Madrid, 1998.
- Baroja, Pío. *Desde la última vuelta del camino*, en *Obras completas*, vol. I, dirigidas por José-Carlos Mainer, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 1997.
–. *Desde la última vuelta del camino*, en *Obras completas*, vol. II, dirigidas por José-Carlos Mainer, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 1997.
–. *El diablo a bajo precio y otros ensayos*, en *Obras completas*, vol. XV, dirigidas por José-Carlos Mainer, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 1999.
- Bas Carbonell, Manuel. «La relación Azorín – Blasco Ibáñez», en Oleza, Joan y Lluç, Javier (eds.), *Vicente Blasco Ibáñez, 1898-1998, la vuelta al siglo de un novelista*, vol. 2, pp. 563-583, Direcció General del Llibre i Coordinació Bibliotecària, València, 2000.
- Blanco Aguinaga, Carlos. *Juventud del 98* [1970], segunda edición, corregida y aumentada, Crítica, Barcelona, 1978.
- Blasco Ibáñez, Vicente. «Francia y España: una carta de Blasco Ibáñez», *ABC*, 9-III-1915.
- Caudet, Francisco. «Blasco Ibáñez: *Por España y contra el rey* (1924-1925)», *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez/ Journal of Blasco Ibáñez Studies*, nº 2, pp. 23-43, 2013.
- Corella Lacasa, Miguel. «Goce y dolor de España: Blasco Ibáñez y la estética del 98», en Garín Llombart, Felipe Vicente y Tomás Ferré, Facundo (dirs.), *En el país del arte. 1er encuentro internacional Vicente Blasco Ibáñez: literatura y arte en el entresiglo hispánico*, pp. 73-90, Direcció General del Llibre, Arxius i Biblioteques, València, 2000.
- Espejo, Antonio. «La difícil convivencia del genio literario: el caso de Blasco Ibáñez y Valle-Inclán», *Cuadrante: revista cultural da “Asociación Amigo de Valle-Inclán”*, nº 11, pp. 82-90, 2005.

- Fuster, Joan. «Recuerdo y juicio de Blasco Ibáñez en su centenario: su obra literaria» (II), *Destino*, nº 1541, pp. 32-37, 1967.
- . «Recuerdo y juicio de Blasco Ibáñez en su centenario: don Vicente, hombre de acción» (III), *Destino*, nº 1542, pp. 32-35, 1967.
- Gascó Contell, Emilio. *Genio y figura de Vicente Blasco Ibáñez: agitador, aventurero y novelista*, Alzira, Murta, 1996 [1957] [la cita procede de entrevista concedida por Azorín a Emilio Gascó Contell en 1956].
- Juaristi, Jon, *Miguel de Unamuno*, Taurus, Madrid, 2012.
- Lavaud, J.-M. «Valle-Inclán et la mort de Blasco Ibáñez», *Bulletin Hispanique*, vol. 76, nº 3-4, pp. 376-390, 1974.
- León Roca, José Luis. *Vicente Blasco Ibáñez*, Prometeo, València, 1967 [la cita procede de una carta de Blasco Ibáñez a Julio Cejador, reproducida en esta biografía de Blasco].
- Lissorgues, Yvan y Salaün, Serge. «Crisis del realismo», en Serrano, Carlos y Salaün, Serge (eds.), *1900 en España*, pp. 161-19, Espasa-Calpe, Madrid, 1991.
- Mainer, José-Carlos. «Modernidad y nacionalismo, 1900-1939», en *Historia de la literatura española*, vol. 6, dirigida por José-Carlos Mainer, Crítica, Barcelona, 2010.
- Pérez de la Dehesa, Rafael. «Editoriales e ingresos literarios a principios de siglo», *Revista de Occidente*, nº 71, pp. 217-228, 1969.
- Rabaté, Colette y Rabaté, Jean-Claude. *Miguel de Unamuno: biografía*, Taurus, Madrid, 2009.
- Reig, Ramiro. *Vicente Blasco Ibáñez*, Espasa Calpe, Madrid, 2002.
- Valle-Inclán, Ramón. *Valle-Inclán: cronología, escritos dispersos, epistolario*, Juan Antonio Hormigón (ed.), Banco Exterior, Madrid, 1989 [la cita procede de una carta de Azorín a Valle-Inclán].
- . *Entrevistas, conferencias y cartas. Ramón María del Valle-Inclán*. Joaquín y Javier del Valle-Inclán (eds.), Pre-Textos, Valencia, 1995 [1994] [la cita procede de la respuesta de Valle-Inclán a una encuesta de la revista *La Esfera* (5-II-1927) en la que se preguntaba por cuáles eran los mejores candidatos para ocupar dos sillones que habían quedado vacantes en la Academia].
- Varela, Javier. *El último conquistador: Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928)*, Tecnos, Madrid, 2015.



DESDE EL HIELO ANTERIOR

Luis Armenta Malpica en su poesía

Por Julio César Galán

PROUSTIANOS Y SINGULARES

Hace cuatro años el poeta, ensayista y traductor Luis Armenta Malpica (Ciudad de México, 1961) publicó en la editorial Vaso Roto la antología poética *El agua recobrada*, de cuya selección se encargó Luis Aguilar y cuyo prólogo escribió Eduardo Moga. Para poner en situación al lector sobre la trayectoria del escritor mexicano debemos señalar que desde sus inicios nos encontramos con unas coordenadas bien definidas. Posteriormente, estos tiralíneas iniciales se estirarán hasta determinadas distinciones que reportan un estilo sólido y una trayectoria coherente. Ahí está su primer libro, *Voluntad de la luz* (1996), que lleva de nuevo la palabra al *mito*, consiguiendo con ese acto una reforma y una recuperación del mismo. Cada poeta lleva una mitología a cuestas y escribirla puede ser una manera de personificar esas vidas no vividas (imaginar significa crear posibilidades).

Los nuevos mitos se convierten dentro de la poesía del autor mexicano en una vivencia distinguida contra lo gris de la existencia. La mitificación como proceso narrativo íntimo. Los nuevos mitos, con sus héroes, ya no son sagrados ni modelos de nada, sino simplemente un deseo de habitar otras vidas, una proyección de cada querencia. El poema como *yo-testigo* se centra en el referente y lo disecciona; entramos en la muerte de las posibilidades. Todas estas cuestiones repercuten, según apunta con total acierto Luis David Palacios, en su forma expresiva: «El poema fundacional, cosmogónico exige una integridad irreprochable, un ritmo primigenio y trascendente [...]. Desde el prólogo, en *El pez inmerso* encontramos los elementos: pez, migala, mujer, hombre, dios. De estos elementos crecerá el poema». Estos constituyentes naturales, tales como el agua, con ese ascender y descender, representan la necesidad del regreso a la sustancia primordial (de donde procede todo lo viviente) pero también su hundimiento (las aguas superiores y las inferiores), algo que observamos principalmente en libros como *Des(as)cendencia* (1999), en *Mundo Nuevo, mar siguiente* (2004) y *El cielo más líquido* (2006). Y en ese mantenimiento de la vida circulan asimismo –y de un paso a otro– la lluvia, la savia, la leche, la sangre... Así se llega al cuerpo a través del agua, a través del poema. El estado acuoso, lo que siempre fuimos y lo que siempre seremos. El cielo y el abismo.

En nuestro camino de lectura hay que señalar, en cuanto a la estructuración de la antología, que la omisión de la disposición cronológica de los libros no supone un desconcierto. Al contrario, este caso implica una expresión de la naturalidad y la fluidez

de los propios poemas, un libro nuevo. Esa unidad viene dada por su propia poética –una de ellas–, contenida en ese «se puede hablar de todo» mediante el cual se incluye una realidad compleja y heterogénea, observada siempre desde el asombro. Luis Armenta hace suyo el sincretismo del mito y su necesidad. El regreso a la admiración por la tragedia, la autocreación y los instintos. El tiempo cíclico. El objeto de fe en lo sagrado. Mito y memoria. En realidad, el autor mexicano recoge a lo largo de su obra, de esta agua recobrada, el estado de gracia de los seres y las cosas.

Ese tiempo de la recuperación de los recuerdos resulta fundamental: «Tú fuiste la razón el recomienzo la palabra inaudita / con que nombraba el antes / con la que ahora quedaba / inmensamente mío» («Milonga de dos caras»). Sabemos que para comprender el presente debemos conocer el pasado y su proyección; un modo de realizarlo consiste en crear los poemas en que perpetuar lo que fuimos y nunca seremos. Sin embargo, la memoria ejerce su propio proceso selectivo y en esa elección se produce una serie de deformaciones intencionales, que hace progresar la forma del poema, desde sus pensamientos, sensaciones, sentimientos, etcétera.

Por eso la poesía de Luis Armenta Malpica representa una manera de permanecer en sí mismo siendo otros (o, dicho brevemente, *Ser uno mismo como otro*). Ser consciente de cuanto vive y pasa. El pasado, en estos poemas, une a los lectores, nos reconcilia con nuestras pérdidas y escasas ganancias. Entonces, nos encontramos un sustrato de ajuste de cuentas, pero sin moral por medio. La escritura como arte del detalle y el verso como canal para organizar esos fragmentos.

Transformarse en niño, igual que pretendía Nietzsche, y esa catarsis parece una de las provisiones de Luis Armenta en sus textos. Vivir el presente para saber del poema y vivir con un pie en lo ido: «Mantener viva la memoria de quién hemos sido, de cómo hemos obrado en el pasado y de las promesas que hemos hecho hacia el futuro es lo primero que se requiere para hacernos cargo de la propia realidad y merecer el respeto de los demás como hombres responsables ante quienes se sabe a qué atenerse porque somos capaces de mantener la palabra empeñada, aun frente a la adversidad». Estas consideraciones nos las dice Julio de Zan y es algo que podemos aplicar a esas maneras de recobrar lo fugaz y jugar con ello en las palabras. Para eso hay que vivir en las paradojas y asumirlas; hay que reconciliar los contrarios, fusionarlos, de ahí el vitalismo y el carácter enérgico de los poe-

mas. De ahí esa ebriedad de la vida y de Dios. No es casual, por ejemplo, que el poema y título del libro *Ebriedad de Dios* (2000) comience con la cita de César Isella «Uno vuelve, siempre, a los viejos sitios donde se amó la vida», que enmarca versos intensos que sobrepasan la nostalgia inicial de lo pasajero: «Era increíble ver que en un vaso cupieran / la luz que yo buscaba y el fondo / inacabable / de lo que yo no quise».

TAMBIÉN SERÉ LOS OTROS

Esa insistencia en símbolos como la luz implica un lugar de apariciones de otros elementos que ya se venían dando, sea el caso del color blanco o la afirmación del agua. Luis Armenta reconoce la intensidad luminosa de la naturaleza y la ciudad en *Luz de los otros* (2002). Aquí entran en juego dos de los componentes básicos de su poesía (ambos estrechamente relacionados): el diálogo y lo intertextual. Se trata de una poesía de la lectura y de la escucha; una poesía de la otredad. Con un distanciamiento de lo personal mediante lo polifónico y, al mismo tiempo, una residencia en sí mismo desde la transformación de lo leído y lo escuchado por medio del canal poético.

Esta poesía se manifiesta como una comunidad de lecturas y de textos (ya sean musicales, literarios o artísticos), como una enorme glosa interactiva, como una expansión de ese acto lector. Recrea y revive en sus poemas la intuición y la vibración textual del autor o el artista evocado. Con esta propuesta poética se dispone en lejanía a la propia vida. La distancia del yo para no verlo morir y para exponerlo a lo sublime. La escritura es el resultado del acto de lectura. Este tipo de acto escritor refleja la construcción de una voz esencial desde la ajena y desde el origen de la escritura: la lectura. Testimonio y análisis. A partir de este rasgo, Malpica parece decirnos: *la poesía es habitar la lectura*. El poema puede formarse a modo de lectura continuada o flujo derivado de otros flujos artísticos.

Nos contemplamos para ser otro, para extender la voz. La paradoja y la verdad. La textualidad artística, musical o literaria observada resulta una invitación a construirla. Y recordamos: «No me pregunten por mis obras, sino por mis lecturas» (Borges al fondo). Desde esta concepción poética, lejos de un culturalismo al uso, algunos materiales discursivos se vuelven diálogo, conversación, coloquio y debate. Cuando se expresa el aspecto dialógico entre lector y texto se determinan las claves de otra textualidad por medio de otro poema.

En ese diálogo otro componente parejo viene de la mano de los intertextos. Por su parte, la ruptura intertextual refleja las relaciones dialógicas que ocurren dentro y fuera de un poema. Más allá de la intertextualidad directa en sus diferentes gradaciones –citas, paráfrasis, alusiones o referencias veladas a otros autores–, tenemos otras más interiores como la intertextualidad restringida entre los textos de un solo autor o la intertextualidad autárquica de un texto consigo mismo. De este modo, presentará –en algunos casos– la visión del poema como construcción o mosaico de citas; en continuo proceso y cadena de intertextos que se reproducen, de este modo unos textos se transforman en otros. La literatura dialoga consigo misma y genera a su vez literatura. Algunos ejemplos se presentan en todos los numerosos poemas enmarcados con citas de autores como Thoreau, Cummings, Larkin, Eliot...; además de aquellos que dialogan con las Sagradas Escrituras o con Jaime Gil de Biedma (entre otros diálogos); además de las paráfrasis que se exponen en poemas de la clase de «Ascendencia, o de la unción de la serpiente».

En ocasiones el poema se incrusta en el conjunto de otros textos y el lector de estos versos debe ponerse en el instante que antecede a la escritura. Por eso, una de sus acciones tiene que ser la recreación del poema, ya que «el fenómeno literario, en todos los casos, es una dialéctica entre el texto y el lector», como nos dice Riffaterre. Y esa subversión supone unir diversas estratificaciones para que el poema se complete y sea significativo. Desde esta estancia se produce –de manera reveladora– la ampliación de la geografía del discurso poético. El lector de *El agua recobrada* debe llenar y conectar las páginas. La consumación de este hecho resulta –además de otros– vital para valorar una de sus principales aportaciones. La destreza de estos homenajes, codas, paratextos o intertextos se convierte en el elemento de unión de esa fuga y en una mediación entre la obra y su significado.

LA CERRADURA ESTÁ PARTIDA

Luis Armenta Malpica, uno de los autores más sobresalientes de la poesía mexicana actual, personifica ese tipo de escritor que está hecho desde el principio, que sabe expresar cuanto le corresponde y que profundiza en su escritura, matizándola y abriéndola aún más (desde *Voluntad de la luz* hasta *Cuerpo + después*). Decía Eduardo Moga en su prólogo a *El agua recobrada* lo siguiente: «Luis Armenta conjuga así los dos polos de la dicción, igual que traba en toda su poesía los extremos discordantes de la realidad

y el pensamiento. Para él, escribir es ascender, pero también, y sin que implique contradicción, los poemas son un ancla». Podemos ampliar esta observación diciendo que esos extremos nos aportan tres paradas de un mismo círculo: vivir, sobrevivir y lo vivido. Estos tres momentos marcan las pautas de esta obra en un ejercicio de fosilización del instante por medio de la recuperación de la memoria de sus muertos, de los supervivientes y de aquello que aún queda.

Decía Hegel que una manera de tratar el dolor, de asimilarlo, era el canto, de ahí que la palabra poética, cuando se establece como tal, busque esa salida en sus conjunciones de música y signo. Pero hay muchos tipos de canto y diversas maneras de expresarlo. En este caso se trata de escribir para salvar ya sea el amor, la familia o la amistad; salvarse del olvido, aunque sepamos que la poesía es una ilusión, una bella mentira, quizás, la más bella.

Todos estos versos de *El agua recobrada* nos ponen en situación visible de las transformaciones del fango en oro (Cesare Pavese nos guiña un ojo). Así se toma la palabra como alquimia renovadora, como cauce para soltar lastres y como búsqueda del origen. Esta posición se centra en una manera de saldar cuentas con el pasado que es el presente, en saber que: «Ahora estamos desnudos / mas no solos. / Somos quienes venimos. Somos / por quienes vamos».



La prole de Hobbes y el rostro del mundo que vendrá

Por Jorge Brioso



INTRODUCCIÓN¹

El pensamiento siempre ha estado poblado por fantasmas. Sócrates hablaba de una voz, a la vez divina y demoníaca, que lo acompañaba e inspiraba desde niño y que lo disuadía de intervenir en los asuntos de la *polis*. Su fidelidad a esta voz le causó la muerte. Los atenienses lo acusaban de creer más en este demonio interior que en los dioses de su ciudad. Descartes en sus *Meditaciones metafísicas* se refería a un espíritu maligno que lo llevaba a creer en cosas tan absurdas, en su opinión, como la realidad del mundo exterior y de su propio cuerpo. Goya, en uno de sus *Caprichos*, nos recordaba que la razón mientras duerme produce monstruos, fantasmas que cuestionan las ficciones racionales que construimos en nuestra vida diurna. Hay una radical ambigüedad en estas figuras fantasmáticas. Por un lado, son fuente de inspiración y de nuevas formas de pensamiento; por otro, están asociadas al engaño y la destrucción.

Los fantasmas que habitaban el pensamiento, a partir de cierto momento, empezaron a recorrer el mundo. El mundo no sería el mismo después de aquella invocación que Marx hacía al principio del *Manifiesto comunista*: «Un fantasma recorre Europa: el fantasma del comunismo. Todas las potencias de la vieja Europa se han aliado en una sacrosanta cacería de este fantasma: el papa y el zar, Metternich y Guizot, los radicales franceses y los policías alemanes» (50). Lo que no suele tenerse en cuenta es que la primera vez que el fantasma que poblaba el mundo contemplativo de los filósofos salió al mundo de la *res extensa*, donde hay sólo cuerpos, fue en 1651, en el último capítulo del *Leviatán*. Allí Hobbes afirmaba: «No fue, por consiguiente, cosa difícil, para Enrique VIII a pesar del exorcismo, ni para la reina Isabel, a pesar del suyo, expulsarlos. Pero ¿quién sabe si este espíritu de Roma, que ha salido y deambulado por las misiones a través de los áridos lugares de la China, del Japón y de las Indias, donde encuentra escaso fruto, no puede volver, o bien que una asamblea de espíritus peor que aquella, entre y habite en esta limpia casa, y hagan peor el fin que el principio?»

(576). Ambos fantasmas, el de Hobbes y el de Marx, prometen la disolución del orden civil. También ambos suponen el fin de la historia, tal y como la conocemos: para Marx, el fantasma inauguraría una nueva era donde los hombres dejarían de interpretar la historia y empezarían a transformarla; para Hobbes, los hombres regresarían al estado de naturaleza, allí donde reina la guerra de todos contra todos. Estos espectros develan la tesitura afectiva de sus respectivos pensadores. El afecto primordial en Marx es la promesa, la esperanza, y en Hobbes, el miedo. La promesa y esperanza de Marx anuncian la utopía; el miedo de Hobbes está totalmente condicionado por el estado de anarquía que siempre acecha al *Commonwealth*. También ambos configuran las dos formas de teología política más influyentes en la modernidad: el mesianismo de Marx; la civilización del infinito² de Hobbes.

En este ensayo nos dedicaremos a dilucidar la segunda de estas teologías políticas y las sagas que ha tenido en el pensamiento contemporáneo. Si la invocación del fantasma por Marx marcó la pauta de la más duradera, y más exitosa, forma de totalitarismo en el siglo xx, el exorcismo del fantasma por parte de Hobbes signará las formas totalitarias del siglo xxi. Respecto al totalitarismo que vino de la mano de la figura de Marx lo sabemos casi todo, aunque muchos se empeñen en olvidarlo. El totalitarismo que vendrá con Hobbes vive en estado de incubación en las sociedades democráticas. En primer lugar, porque en ellas la verdad tiene que subordinarse al consenso, a la opinión de la mayoría y es la autoridad de la mayoría, y no la verdad en sí misma, la que hace y funda la ley. Se renuncia a cualquier forma de autoridad que no provenga del consenso y, por ende, a cualquier noción de verdad que no se derive de un arbitraje democrático. En segundo lugar, porque Hobbes propone una forma inédita del totalitarismo, un totalitarismo antidoctrinario donde el dogma se reduce a sus mínimos. Ya no hace falta adoctrinar las conciencias para poder dominar. Esta nueva forma de totalitarismo puede convivir en paz con el pilar que sostiene las democracias liberales: la libertad de conciencia, el carácter privado y libre, incluso anárquico, de las nociones de bien. Se puede pensar lo que se quiera siempre y cuando estos pensamientos no atenten contra el orden civil reinante. Dictadura de la mayoría y sacralización del propio desorden interior. Se dejará que nuestros demonios interiores subviertan todos los órdenes imaginables en nuestro foro interno siempre y cuan-

do estas rebeliones del alma no traten de intervenir en la esfera pública. Se puede encontrar sagrado el desorden del espíritu, como quería Rimbaud,³ siempre que se acepte que la férrea secularidad y el rotundo carácter prosaico del mundo real nada tienen que ver con estos exabruptos místicos. Anarquía interior, obediencia, sin convicción, del orden existente. Resulta casi imposible derrocar a un régimen en el que nadie cree. Esa será la nueva fórmula de la opresión en el siglo XXI.

Que dos actitudes antagónicas ante los fantasmas, convocarlos y exorcizarlos, terminen produciendo el mismo resultado (un poder totalitario) resulta paradójico por el carácter antitético, diametralmente opuesto, de estos dos espíritus. Sin embargo, se debe tener en cuenta que hay algo indomable en estas figuras y en el trato con ellas. Sea vía su invocación o su conjuro terminan produciendo el mismo resultado: un poder con vocación de absoluto. Los fantasmas, además, nos tientan con el falso don de la profecía. Marx se equivocó en muchos de sus pronósticos. Yo espero tener la misma suerte. Resulta muy difícil tolerar que el futuro traiga tan malas noticias; que el fin sea peor que el principio, como diría Hobbes.

I. TEOLOGÍA POLÍTICA VERSUS CIVILIZACIÓN DEL INFINITO

I.1.

Para entender las formas del Estado, el poder y el gobierno en el siglo XXI hay que acudir a la prole de pensadores que nace con Hobbes y que a partir de él, y muchas veces también contra él, configuran lo más destacado del pensamiento político contemporáneo. Los nombres de esta prole son Carl Schmitt, Foucault, Agamben. Serán las luces y las sombras, los aciertos y errores de estos pensadores los que nos permitirán esbozar el rostro del tiempo que se aproxima. Esta prole viene acompañada de una serie de conceptos: teología política, civilización del infinito, *stásis* y las instituciones que se crearon para contrarrestarla, teoría de la soberanía y de la *oikonomía*. Historia intelectual y teoría de conceptos serán, entonces, las dos herramientas que utilizaremos para imaginar el rostro político del futuro.

I.2.

Para poder vislumbrar las formas en que se ejercerá el poder en el siglo XXI hay que dar cuenta de dos de los grandes para-

digmas de la teología política que ha postulado la modernidad: el de Hobbes y el de Carl Schmitt. La total civilización del infinito que propone Hobbes afirma que, para que sea posible el nacimiento del Estado moderno, Dios tiene que dejar de intervenir en los asuntos humanos. La fundación de la comunidad política se hace realidad sólo en el momento en que el acceso a lo sagrado se convierte en tabú para todos los hombres a quienes únicamente se les permite acercarse a esa fuerza inagotable que es Dios mediante la mediación de su soberano. Desde esta concepción, además, hay dos cosas que distinguen a la civilización del infinito que propone Hobbes de toda teología política y de toda teoría de la secularización. En primer lugar, la teoría de la secularización es un pensamiento marcado por la muerte de Dios mientras que la civilización del infinito nos cuenta la historia de un Dios que es mortal. Veremos, luego, las diferencias que estos dos conceptos conllevan. En segundo lugar, a diferencia de toda teología política o de toda teoría sobre la secularización, desde esta postura se asume que el infinito tiene un poder aniquilador⁴ y que, por ende, es necesario civilizar, domesticar al infinito, convertirlo en un enigma razonado y arrancarle su condición de bruto milagro,⁵ porque se piensa que la intervención directa del infinito en los asuntos humanos puede destruir cualquier proyecto civilizatorio, cualquier modelo de orden civil, de *Commonwealth*. Se asume, además, que el nombre y el concepto de Dios, sobre todo en las religiones monoteístas, constituye, de por sí, un primer intento de domesticar esa fuerza, el infinito, que es capaz de desatinar todos los órdenes. Se trata de convertir a esa fuerza de la que se teme todo, vía su civilización, en el fundamento y *arkhé* del cosmos.

El proceso que he descrito como civilización del infinito y que supone la total urbanización o politización del pensamiento cubre un amplio lapso, pues nace en el siglo XVII y llega hasta nuestros días, donde termina por alcanzar una total hegemonía. El principal rasgo de este proceso es el hecho de convertir cierta noción de orden civil en *telos* moral de lo humano. Esta noción nace de la mano de Hobbes y de su visión del Leviatán como un Dios mortal. En el siglo XX, sobre todo en su segunda mitad, es la democracia la que viene a ocupar el lugar del mayor logro civilizatorio de la humanidad. Se piensa, se crea, se hace política e incluso se cree en Dios bajo la convicción de que todas las

esferas del hacer humano deben subordinarse a los cuatro grandes pilares de la sociedad democrática: la finitud, la igualdad, la libertad y el carácter construido y artificial de todo lo que hay. A la democracia se subordinan los proyectos intelectuales más influyentes de la segunda mitad del siglo xx: Rawls, Habermas, Rorty, entre otros.

En clara contraposición a esto se sitúa la postura que defiende Schmitt, en la que la decisión política se imagina cumpliendo una función análoga a la que tiene el milagro en teología: revocación de todas las leyes existentes e invocación de un nuevo canon, de un nuevo paradigma a partir de la radical excepcionalidad que la decisión comporta. Sólo desde la enérgica pasión de lo excepcional, desde la brutalidad del milagro, se puede crear un nuevo *nomos*, un nuevo paradigma, una nueva ley. Dos grandes rasgos definen esta postura: noción extramuros de la verdad, un acontecimiento que se constituye fuera de la norma y del orden civil (sólo articulable desde un estado de excepción), y la total restauración del principio de acción directa de lo infinito en los asuntos humanos.

Para imaginar la forma que el poder tendrá en el siglo xxi hay que asumir una postura crítica ante ambas posiciones. Por un lado, se necesita reconocer que la irrupción directa de lo infinito en la historia sólo traería como consecuencia un permanente estado de excepción no pensable ni rescatable en términos de sentido, en términos políticos y civilizatorios. Pero también hay que ser consciente de que el destierro total de lo infinito de la esfera humana y cívica conlleva una concepción totalmente artificial de lo social en la que se concibe a todo ser como algo construido por el hombre, como artefacto, con la inevitable relatividad valorativa y devaluación semántica que esto supone. Es esto lo que tendría que pensar la teoría política en el siglo xxi: el necesario fundamento trascendente, aunque sujeto a múltiples mediaciones, que articula cualquier concepción de lo político que merezca este nombre, y el veto a cualquier noción extramuros de la verdad, veto a una noción de la verdad que no necesita de consensos, que afirma su carácter de puro disenso y la total restauración del principio de acción directa de lo infinito que le es inherente.

Es esta tensión, entre la finitud y la trascendencia, la que hay que pensar cuando se hable de una teología política para este siglo que entra: la imposibilidad de la total secularización de lo político en la era de la muerte de Dios.

I.3.

Para poder concebir los tiempos en que vivimos hay que aceptar que la paz ha perdido toda su relevancia como categoría política. Los ejemplos de situaciones que no son declaradas como guerra pero que claramente no son la paz se multiplican por todo el globo. Tropas que invaden otro territorio camuflando su identidad nacional y sin previa declaración de guerra. Drones que sobrevuelan territorios soberanos para matar a combatientes yihadistas: los drones realizan los ataques sin declarar previamente la guerra contra el territorio agredido, los yihadistas le declaran la guerra a todos los que no comparten su credo. Soldados a los que no se les reconoce el estatus de prisioneros de guerra porque se les declara *enemy combatant*, enemigos de todos, o de la humanidad, y se les encierra en una tierra extranjera sin derecho a *habeas corpus* ni a ninguna protección legal. Ya que la paz e incluso la guerra en su sentido tradicional han perdido su vigencia como categorías políticas, lo que hay que pensar es la *stásis* entendida como guerra civil, desorden civil, revuelta, toma de partido frente a un todo, disolución de una sociedad en facciones, guerra no convencional, y la institución, creación, invención humana que se ha formado para contrarrestar a la *stásis*. La *stasiología* debe ser entendida desde tres paradigmas diferentes encarnados en Hobbes, Schmitt y Foucault. La primera noción de guerra civil, en el filósofo inglés, aparece en *De Cive* y conlleva la distinción entre *Plebs* (Multitud) y *Populus* (Pueblo).⁶ La multitud reúne a los hombres pero no los une. Los hombres que están en una multitud siguen permaneciendo en estado de guerra. En la multitud, más que vivir en unión, se vive en una soledad gregaria y hostil. Lo que hace de la multitud una comunidad es la unidad del representante, la figura del soberano o magistrado, y no la de lo representado, la propia multitud. La unidad, por tanto, es una entidad representativa y ficcional como la propia persona representante lo es. La multitud no genera unidad de acción y voluntad, que es lo único que garantiza la paz. El acuerdo de muchos sólo existe cuando se dirigen al mismo fin y al bien común. La multitud nunca es uno. Y el pueblo nunca es multitud.⁷ Si el pacto (*covenant*) se disuelve, el pueblo vuelve a ser una multitud disuelta de personas, un montón (*heap*). La multitud carece de cuerpo. El concepto de cuerpo es central en Hobbes y supone tener una voluntad y una unidad de acción, cosa de la cual carece la multitud. Pueblo es aquella entidad o cuerpo público que tiene

una sola voluntad y a la que es atribuible una acción. El pueblo constituye ciudad, la multitud no. La multitud se puede alzar contra la ciudad pero no el pueblo. Ya que el pueblo es lo que constituye una ciudad, una ciudad no puede estar configurada por dos pueblos. Primera definición de guerra civil: *una guerra civil es el alzamiento de una multitud en contra del Pueblo*. El pueblo, además, es aquella entidad que sólo puede hacerse presente a través de su representación. *Todo intento de que el pueblo se presente por sí mismo, democracia directa, termina, según Hobbes, en guerra civil*. Para decirlo con otras palabras, citaremos a Giorgio Agamben en su libro *Stásis: la guerra civil como paradigma político*: «El Estado hobbesiano, como todo Estado, vive en una perenne condición de *ademia*» (59).⁸

Esta noción de guerra civil la heredó Hobbes de Tucídides:⁹

«[...] Puede ocurrir más de una vez que, bajo la rúbrica “stásis de una ciudad” en el momento de mencionar las partes presentes, Tucídides no nombre expresamente más que a una, dejando implícita la identidad de la otra; en ese caso, hay que señalar que es al pueblo (demos) al que siempre corresponde recibir su nombre, frente a adversarios sin rostro, sólo evocados como los otros o “como los que hacen la política opuesta”. Como si en toda ciudad sólo el pueblo estuviera suficientemente constituido para responder a una nominación, pues toda toma de posición –no olvidemos que éste es uno de los sentidos de stásis– tiene lugar con respecto a él [...]. ¿Será porque durante toda la antigüedad la esencia del pueblo consistiría en no ser una facción?» (Loraux, 2008, 63).

El mismo tópico, con ligeras variaciones, es repetido por Aristóteles:

«[...] La democracia es más segura y menos sujeta a cambios que la oligarquía. Pues en las oligarquías se producen dos clases de sublevaciones: la de los oligarcas entre sí y la de los oligarcas contra el pueblo. En cambio, en las democracias sólo la del pueblo contra la oligarquía, pero la del pueblo contra sí mismo, alguna digna de mención, no se produce» (Política, 1302a, 15-16).

La concepción de una guerra civil interna al pueblo es moderna, no griega, pero, como se comprueba por lo ya dicho, esta noción tampoco se halla presente en el gran teórico del Estado moderno que es Hobbes. Si Marx intentó pensar los sucesos de

la Comuna como una «revolución contra la guerra civil», negando cualquier equiparación entre las facciones y separando los sucesos de la Comuna del carácter de anomalía que se asocia con la *stásis*, yo asumo el gesto contrario. Restituir la revolución al amplio campo conceptual que abarca el concepto de *stásis*: disolución del orden civil, revuelta, guerra civil, toma de postura de una facción contra la unidad, etcétera. Para poder pensar el rostro del poder que se avecina hay que terminar con el mito de la excepcionalidad revolucionaria y su supuesta fundación de un nuevo *arkhé*.

La otra gran fuente de sedición y guerra civil que se produce, según Hobbes, en los Estados cristianos se debe a la doble sumisión a la que sus súbditos están sujetos por ser miembros de un Estado soberano y deberle obediencia a su monarca y por ser cristianos y deberle respeto y subordinación a su Dios. Estas dos formas de sometimiento, en muchas ocasiones, son difícilmente compatibles entre sí. Uno de los axiomas fundamentales de la civilización del infinito de Hobbes es que no se puede ser súbdito de dos reyes, incluso si uno de esos reyes es el propio Dios. En diferentes momentos del *Leviatán*, Hobbes ha intentado demostrar que no tiene por qué haber conflicto entre estas dos formas de acatamiento por tres razones diferentes:

I) Cristo vino a resolver el conflicto de poder entre Dios y los hombres. Cristo, al morir por nosotros en la cruz y al resurgir de los muertos, vino a anunciar el reino de Dios que sólo advendrá en el fin de los tiempos poniendo término a la intervención directa de Dios en el mundo.

II) Dios consagra los poderes temporales y reconoce a todos los soberanos: paganos, judíos e infieles.

III) El monarca cristiano es el único que tiene acceso inmediato a Dios y es, por ende, su único representante legítimo en la tierra. Dios sólo habla a su pueblo a través de la persona del soberano y de la *Biblia*, respecto a la cual el soberano es el único guardián legítimo y mensajero autorizado.

Hay una última contradicción, sin embargo, que su libro no ha resuelto y a ella le dedica uno de los capítulos más importantes del *Leviatán* (XLIII). Si el hombre recibiera dos mandatos contrarios y uno de esos mandatos fuera el de Dios, no cabría la menor duda de que él debería darle prioridad a ese mandato incluso por encima de lo ordenado por su soberano. El mandato divino, a pesar de todo lo dicho anteriormente, tiene prioridad ontológica y moral sobre el humano. Lo cual tiene como con-

secuencia que el cisma, que potencialmente puede producir la existencia del mandato divino entre los hombres, no ha sido lo suficientemente exorcizado por los principios que Hobbes había definido en capítulos anteriores y que ya hemos resumido. Hobbes repetirá aquí uno de los *leitmotivs* de su libro: no tenemos ninguna garantía de que el mandato que recibimos en nombre de Dios provenga realmente de él. El mundo está lleno de falsos profetas. Sin embargo, este capítulo no se dedicará, como se hizo en los que lo anteceden, a tratar de definir quién está autorizado a entregar a la comunidad el mensaje de Dios y de dónde proviene su fuente de autoridad. El objetivo de este capítulo es otro. Lo que tratará de resolver en el mismo Hobbes no es el problema de la representación, sino que se dedicará a dilucidar el sentido del mensaje mismo. ¿Qué sentido puede y debe tener la doctrina cristiana para que no amenace el orden y la paz que con tanto esfuerzo han creado los hombres? ¿Se puede civilizar totalmente el mensaje cristiano, se puede garantizar que la verdad del dogma cristiano esté siempre en función de la paz instaurada por el soberano? Dos son los artículos de fe que configuran el dogma cristiano: *faith in Christ, and obedience to laws*. No hay otra forma de obedecer las leyes de Dios que obedecer las leyes positivas de los hombres. Dios no nos ha dado mandamientos nuevos. No hay leyes de Dios fuera de lo legislado por los Estados. Esto supone el fin de todos los poderes indirectos y de cualquier principio que pretenda legitimar la objeción de conciencia, la desobediencia civil. Libertad sólo la hay, para Hobbes, donde callan las leyes. Pero allí donde la ley no habla termina el espacio público, la res-pública. Esta noción estrictamente negativa de la libertad le borra toda dimensión pública a la conciencia. La conciencia vive en un puro desorden interior: no puede fundar un nuevo orden público ni interpelar los órdenes existentes. El silencio de la ley no tiene nada que ver con la voz de la conciencia. Sólo se es libre ante la ausencia de esos obstáculos externos que son las leyes.

La *stasiología*, para Schmitt, también se concibe de dos maneras. En primer lugar, la *stasiología* habla de la dualidad y la posibilidad de rebelión que contiene toda unidad. Para decirlo con las palabras de Gregorio Nacianceno, que cita Schmitt: «Lo uno siempre está en rebelión consigo mismo» (Schmitt, 2009, 127). No es posible ningún concepto de unidad política ni teológica sin que se conciba a la hostilidad, al enemigo, tanto interno como externo. Toda teología, y toda política, termina en una *stasiología*. A diferencia de lo que pensaba Erik Peterson en su libro *El*

monoteísmo como problema político, «nos encontramos con una verdadera *estasiología* político-teológica en el núcleo de la doctrina de la Trinidad. Por tanto, no se puede ignorar el problema de la hostilidad y del enemigo» (Schmitt, 2009, 128).

La otra noción de *stásis* que propone Schmitt está vinculada a dos figuras que hablan en el lenguaje de la excepción pero respecto a la guerra en un sentido tradicional: el conflicto entre dos Estados soberanos que permite que se reconozca al enemigo como *iusti hostes*, como un enemigo justo. Estas dos figuras son el partisano y el pirata. La figura del partisano se asocia con la guerra civil y la guerra colonial: dos formas de conflicto bélico que fueron dejadas al margen por el clásico derecho de guerra europeo. El concepto de partisano pone en jaque las categorías que para Schmitt sustentan el derecho internacional: reconocimiento de la humanidad del enemigo y de la justicia que se le debe, estatalidad de la beligerancia, acotamiento de la guerra, con sus claras distinciones entre guerra y paz, militar y civil, enemigo y criminal, guerra estatal y guerra civil. Así y todo, el partisano no carece de contacto con el derecho, con cierta noción de regularidad. El partisano convierte la enemistad en una forma de derecho para quien no la tiene. El vínculo entre regularidad e irregularidad se lo da al partisano su compromiso político. El partisano, además, siempre depende de alguna potencia regular que le provee de recursos y legitimidad. La legitimidad que da un tercero poderoso o interesado garantiza que la lucha del partisano no pierda su perfil político y pueda ser confundido con el bandido o el pirata. La violencia apolítica se asimila a lo criminal, de ahí la importancia de este tipo de alianzas.

El pirata, por su parte, lleva la tensión entre la norma y la excepción a su extremo. La irregularidad del pirata, afirma Schmitt, carece completamente de relación con regularidad alguna. Es en el mar donde surge esa figura contradictoria que exaspera, hasta hacerlo irreconocible, el *agon* que estructura todo espacio político: la dicotomía amigo-enemigo.¹⁰ El pirata no es enemigo de una nación específica sino que es el enemigo de todos,¹¹ el enemigo de la humanidad. Gracias al pirata, también surge esa forma de la *philia*, de la amistad que constituye una inflación del concepto de la misma a nivel jurídico: la humanidad.¹² La humanidad postula un sujeto universal donde todos se asemejan a todos y comparten intereses comunes. El pirata produce entonces el simulacro de una generalidad jurídica. La norma, en este caso, no puede captar una excepción absoluta

ni, por tanto, fundar la decisión sobre la que se basa un caso excepcional auténtico. Como bien dice Daniel Heller Roarzen, en su libro *El enemigo de todos: piratería y la ley de las naciones*: «La piratería hace que colapsen categorías que nos permiten distinguir entre lo criminal y lo político. Al actuar fuera de las regiones de jurisdicción común y al ser concebidos no como oponentes de un grupo específico sino como enemigos de todos, los sujetos de este acto, el de piratería, no pueden ser definidos por el código civil ni pueden ser considerados como enemigos legítimos. Esto hace que la asociación con esta entidad no pueda ser definida, *stricto sensu*, ni en términos de paz ni en términos de guerra [...]. Ya que los “enemigos de todos” no son ni criminales ni beligerantes en el sentido tradicional, las operaciones que se realizan contra ellos [...] mezclan procedimientos de relaciones externas y de seguridad interna, técnicas de la policía y de la política» (11).¹³ El problema del pirata, a diferencia del soberano, que es el que encarna la relación norma-excepción consagrada por la crítica schmittiana, es que exacerba el concepto de excepción y propone como su fondo una noción de norma que es una parodia de todos los conceptos existentes. El pirata es un enemigo monstruoso porque no es el enemigo de una entidad particular sino que es el enemigo de todos. Esto hace que la topografía, la organización espacial, que articula la noción amigo-enemigo se desdibuje. Pero, además, ese todos que se opone al pirata le da una concreción jurídica a un concepto que no lo tenía, la humanidad. Esta concreción, además, cree Schmitt que es falsa, pues la humanidad es una categoría ética y no político-jurídica. Esto tiene como consecuencia que el pirata produzca un concepto de excepción más radical que el del soberano porque es incapaz de invocar una norma, un canon, un paradigma futuro.

Foucault, en su seminario en el Collège de France titulado «Defender la sociedad», define la guerra civil como la guerra de las razas. La guerra que habita detrás de todas las leyes, de todas las instituciones, dentro de todo orden civil. La política, según esta concepción, es la continuación de la guerra por otros medios. El poder se sostiene en una relación de fuerzas que se estableció a partir de un conflicto armado que puede ser datable históricamente. El poder político perpetúa ese desbalance de fuerzas, que un conflicto armado instauró, de un modo silente y pacífico. Es en ese sentido que se puede decir que continúa la guerra por otros medios, traduciendo

esa asimetría de fuerzas en instituciones, en desigualdad económica, incluso en la forma en que el propio lenguaje le da sentido a lo real y los modos en que los cuerpos se acoplan e interactúan en el espacio social: «La política es la sanción y la prórroga del desequilibrio de fuerzas manifestado en la guerra» (29). Además, la inversión del principio de Clausewitz, tiene un segundo sentido. Todas las batallas políticas que tienen lugar en periodo de paz, todas las luchas por el poder, todas las modificaciones de las relaciones de fuerza tienen que ser interpretadas como una continuación de la guerra. «Nunca se escribiría otra cosa que la historia de esta misma guerra, aunque se inscribiera la historia de la paz y sus instituciones» (29). Esta inversión del aforismo de Clausewitz conlleva un último sentido: «La decisión final sólo puede provenir de la guerra, esto es, de una prueba de fuerza en que las armas [...] tendrían que ser jueces. El fin de lo político sería la última batalla, vale decir que la última batalla suspendería finalmente, y sólo finalmente, el ejercicio del poder como guerra continua» (29). La guerra se convierte, según esta visión, en el paradigma de inteligibilidad y en el colofón de todas las relaciones de poder que atraviesan un Estado. Lo único que puede terminar ese campo de batalla eterno –que es toda política– es la guerra final, la guerra total, la revolución. Lo que propone este discurso de la guerra de las razas, por último, es dejar de lado el problema de la soberanía y la obediencia que había dominado el pensamiento político occidental y nos incita a pensar las relaciones de dominación y las técnicas de sometimiento.

El punto ciego de esta teoría de la guerra total, de la guerra permanente, según la concibe Foucault, es que es incapaz de concebir la institución, la creación, la invención que se ha implementado en diferentes momentos históricos para contrarrestar a la *stásis*. Es esta institución, y no la paz, lo que debe ser el otro gran tema de la teoría política. La inversión que hace Hobbes al convertir la guerra en el estado natural y la paz en el mayor artificio, la mayor creación, la creación del Dios-mortal o Leviatán, es lo que permite abrir la indagación sobre el tipo de institución, de artificio que se creó para contrarrestar la guerra. Esta institución cambió de traje según los diferentes momentos históricos. Para los antiguos fue la hospitalidad, el juramento, la amnistía; para Hobbes, el *Commonwealth*; para Kant, la liga cosmopolita de naciones, etcétera. Todas estas invenciones políticas es cierto que no pueden ser pensadas desde una ca-

tegoría de tal neutralidad filosófica como la paz, pero eso no significa que sean equiparables a la guerra. No están exentas de conflictos, están atravesadas por relaciones de poder, pero eso no las hace equivalentes a la guerra. Son, justamente, su contrario. Aquello que se ideó, que se imaginó, para hacer habitable, vivible el conflicto, el antagonismo. No quiero decir que todas estas instituciones hayan sido exitosas, muchas han fracasado, pero me parece rescatable el esfuerzo de invención que supone imaginar diferentes entidades políticas para que el conflicto, el diseño, se vuelva vivible y, por qué no, susceptible de ser consensuado, si no en su totalidad, al menos de modo suficiente para que nos permita convivir.

Schmitt, por su parte, cree que el gran problema de todo ordenamiento jurídico no es la eliminación sino la acotación de la guerra. Los Estados modernos la destierran de sus territorios, terminan con las guerras civiles y la codifican respecto a sus Estados vecinos a los que consideran como *iustus hostes*, enemigos justos ante los que se tienen ciertos deberes. Lo que hay que pensar, para Schmitt, es la acotación de la guerra, que constituye el gran logro civilizatorio-jurídico de Europa, y no la paz. Esta acotación del conflicto sólo fue posible, según Schmitt, en el derecho de guerra europeo que se practicó entre el final de las guerras civiles europeas de los siglos XVI y XVII y la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, toda la obra de Schmitt se escribe tratando de pensar ese momento en que la acotación del conflicto empieza a resultar altamente problemática, si no imposible. Schmitt no puede producir una acotación de la guerra para las dos figuras que emblematizan, dentro de su pensamiento, las transformaciones que ha sufrido el concepto de guerra moderno: el partisano y el pirata. El pensamiento de Schmitt fracasa al respecto, ya que es incapaz de acotar bajo formas jurídicas los nuevos antagonismos: derivar nuevas normas, un nuevo *nomos*, para figuras de la excepción como el pirata y el partisano. Poder pensar, dentro de un nuevo paradigma jurídico-político, a esas nuevas figuras del antagonismo, como son el pirata y el partisano, y esa nueva figura de la *philia*, como es la humanidad. Generar un nuevo paradigma, una nueva norma, una nueva ley para esas nuevas figuras de la excepción, no se debe olvidar que la tarea que él le autoasignó a su pensamiento era pensar los conceptos límite, que su imaginación convoca. Este elemento, en mi opinión, constituye una de las grandes limitaciones de su teoría,

sobre todo cuando tratamos de imaginar el rostro del mundo que vendrá. La solución a este dilema, me parece, se encuentra dentro del propio Schmitt, aunque nunca la desarrolló. En su libro *El concepto de lo político* conecta el concepto de enemigo con el de hostilidad y define al enemigo como aquel «contra el que se lleva a cabo una hostilidad». Esta conexión etimológico-conceptual explica por qué le interesa rescatar la vieja palabra inglesa *foe* y descartar la palabra *enemy*, que sería una variante de *inimicus*, el enemigo entendido como no amigo. Para pensar la nueva configuración que adquiere lo político en el siglo XXI, más que pensar en términos de paz y guerra, de amigo-enemigo, hay que pensar el par hostilidad-hospitalidad. En su libro, *Teoría de la cordura*, Higinio Marín nos ilumina sobre la etimología común que comparten la *hostilidad* y la *hospitalidad*. En el capítulo que le dedica a este tema afirma: «Hospitalidad y hostilidad son los polos en los que se mueven nuestras relaciones con los desconocidos» (89). Los tiempos globales en que vivimos nos obligan a redefinir lo político como la *philia* y el *agon* hacia los desconocidos. Lo político no debe ser entendido más a través del polo amigo-enemigo, según la definición canónica de Carl Schmitt, sino por la tensión que se produce entre la enemistad y el cosmopolitismo u hospitalidad.

I.4.

En *Stásis*, el libro que ya hemos citado, Agamben contrapone dos modelos de guerra civil: el modelo clásico y el modelo hobbesiano. En el modelo clásico Agamben, siguiendo la obra de la gran historiadora de la *stásis* Nicole Louraux, define a la *stásis* como esa instancia que crea un umbral de indiferencia entre lo público y lo privado, entre el concepto de hermano y enemigo, entre el *oikos*, y la *polis*, entre los vínculos de sangre y los vínculos ciudadanos. La política no es una sustancia, es un campo de fuerzas atravesado por tensiones irresolubles. Estas tensiones están estructuradas a través de los polos que marcan lo político (la *polis*) y el área que se supone despolitizada y sólo vinculada a la satisfacción de necesidades, a la producción, la familia (el *oikos*). Cuando una sociedad empieza a verse a sí misma de modo excesivo como una familia, en términos despolitizados, la *stásis* reconfigura el campo de fuerzas politizando la familia o dejando ver el fondo generativo y económico que esconde lo político. Es este polo del *oikos*, del gobierno, el del fondo gene-

rativo y económico de lo social, el que adquirirá protagonismo en el seminario de Foucault en el Collège de France del año lectivo 1977-1978 titulado «Seguridad, territorio, población». Los primeros rasgos que distinguen el arte del gobierno de las teorías de la soberanía son la pluralidad, inmanencia y continuidad entre las diferentes formas de gobierno versus la irreductibilidad, excepcionalidad, exterioridad y trascendencia del poder soberano. Se establece una escala ascendente entre las diferentes formas de gobierno: «El gobierno de sí mismo, que depende de la moral; el arte de gobernar una familia como se debe, que depende de la economía; y, por último, la “ciencia de gobernar bien”, el Estado, que depende de la política [...]. Esta línea descendente, que transmite hasta la conducta de los individuos o el manejo de las familias el buen gobierno del Estado, es lo que en esta época, precisamente, empieza a llamarse “policía”. La pedagogía del príncipe garantiza la continuidad ascendente de las formas de gobierno y la policía, su continuidad descendente» (118). De lo que se trata, y de ahí la centralidad del término *policía*, es de ejercer el mismo control minucioso y detallado que el padre de familia practica sobre la gente de la casa y sus bienes a nivel del Estado. Es un nuevo sujeto político, la población, el que hace que el gobierno empiece a ser pensado fuera del marco jurídico de la soberanía. Son la población y las estadísticas que se necesitan para su administración y gobierno (el control de la natalidad, de la reproducción, de las epidemias, de la mortalidad) y la seguridad las grandes tareas del nuevo Estado que no se limita a reinar, clásica tarea de la figura soberana, sino que, sobre todo, gobierna. Surge entonces ese híbrido impensable para el pensamiento clásico –y cuya existencia es cuestionada incluso por algunos filósofos modernos– de una economía política, de la que hablan Rousseau, Marx y tantos otros. Dice Foucault en el seminario ya citado: «En todo caso, lo que quería mostrar era un lazo histórico profundo entre el movimiento que hace vacilar las constantes de la soberanía detrás del problema, ahora primordial, de las buenas elecciones de gobierno; el movimiento que pone de relieve a la población como un dato, un campo de intervención, el fin de las técnicas de gobierno; el movimiento [para terminar] que aísla la economía como dominio específico de realidad y la economía política a la vez como ciencia y como técnica de intervención del gobierno en ese campo de realidad. A mi entender, es necesario señalar que estos tres movimientos: gobierno, población, economía po-

lítica, constituyen a partir del siglo XVIII una serie sólida que, sin duda, ni siquiera hoy está disociada» (135). El arte de gobernar se refiere tanto a la subsistencia material, a la alimentación, a los cuidados, como al dominio que se puede ejercer sobre uno mismo y los otros, tanto sobre el cuerpo como sobre el alma, tanto sobre el espíritu como sobre la manera de obrar. Foucault señala tres formas ejemplares dentro de este arte de gobernar: el gobierno pastoral como un poder de cuidados, un nuevo poder diplomático como un poder de gestión y administración, y el poder policial como un poder de control y seguridad.

Carl Schmitt, por su parte, reconoce, en la advertencia a la segunda edición de la *Teología política*, escrita en 1933 en Berlín, que el Estado se ha convertido en gobierno y la política en economía pero esto lo ve como parte de la era de las neutralizaciones de lo político que su filosofía critica: un Estado que gobierna y administra pero ni reina ni manda y que acaba siendo un gran aparato económico-administrativo que termina, incluso, no gobernando.

II. LA MUERTE DE DIOS Y EL DIOS MORTAL

Aquí no puedo desarrollar exhaustivamente todos los temas esbozados anteriormente. Me limitaré a destacar algunos de los rasgos de la civilización del infinito propuesta por Hobbes, la lectura crítica que Schmitt hace del *Leviatán* y cómo intenta convertirlo en el gran paradigma de la neutralización de lo político, de la conversión de la teología política en *oikonomía*, en pura gestión y gobierno. Comentaré, por último, el capítulo xxiv del *Leviatán* donde Hobbes desarrolla su concepto de *nomos* que propone una relación mucho más dialéctica entre el paradigma de la soberanía y el paradigma *oikonomico*.

El *Leviatán* de Hobbes no nos cuenta la muerte de un Dios, sino la historia de un Dios que es mortal. El relato sobre cómo mueren los dioses ha sido entonado muchas veces: Plutarco, Baudelaire, Bruno Bauer, Nietzsche, etcétera. Para Plutarco, por ejemplo, el enunciado de la muerte del dios Pan se refiere al hecho de que se ha perdido el canal directo, la profecía, de comunicación con los dioses. Se han secado los oráculos. Para Nietzsche, y aquí seré muy esquemático debido a la complejidad de este concepto en el pensador alemán, el enunciado de la muerte de Dios alude a que el mundo suprasensible ha perdido su fuerza vinculante. Han desaparecido el fundamento, la guía y el *telos*. La frase «Dios ha muerto» de Nietzsche se refiere al

Dios cristiano pero también a lo suprasensible y a lo ideal.¹⁴ Esto supone, además, la destitución de una noción de ser que se asocia con lo uno, con lo inteligible y que se supone anterior desde el punto de vista lógico, ontológico y cronológico al mundo fenoménico.

Nunca, previo al *Leviatán* de Hobbes, ningún Dios había asumido, de modo irreversible, el más civilizado de los destinos: la mortalidad. La figura de Cristo, la que más se acerca a este ideal, no lo encarna con plenitud debido al carácter irrevocable que tiene la mortalidad divina para Hobbes. A través de la figura de Cristo se imagina tanto un destino mortal para Dios como la resurrección y la salvación eterna para el género humano. Pero en el caso de Hobbes la resurrección es sólo de cuerpos y no de almas; el reino de Dios, al fin de los tiempos, es terrenal, entiéndase mortal, y no celeste. Dios, después de la creación del Leviatán, cesa de intervenir directamente en los asuntos humanos: la civilización de su figura es total.

La supervivencia de ese Dios sin naturaleza, que es puro artificio, hecho sólo de cuerpos, de tiempo humano, hecho voz y persona soberana, necesita como condición *sine qua non* el fin de la noción de inmortalidad al menos en su variante metafísica. Para poder convertir al Leviatán, ese dios mortal, en la máxima creación de los hombres, hay que negarle a la inmortalidad su carácter sustantivo respecto a la humanidad. La inmortalidad es gracia, don divino, y no un atributo esencial de lo humano. La inmortalidad es don político porque se le otorgó al hombre esperando obediencia y sujeción y se le arrebató ante la primera transgresión. El Leviatán es el Dios mortal porque es el Dios que está encargado de legislar sobre la muerte, de fundar un mundo civil partiendo del dato irreversible de esa primera transgresión. El soberano, dentro del orden civil, legisla sobre la vida y la muerte de los suyos. La restitución del don de la inmortalidad, la resurrección, conlleva la aceptación de Cristo Rey al fin de los tiempos como único soberano legítimo. La inmortalidad no es más que invulnerabilidad en grado superlativo. Si los soberanos civiles otorgan protección a precio de obediencia, el soberano supremo otorga invulnerabilidad absoluta a cambio de una obediencia eterna. La inmortalidad, entendida como absoluta invulnerabilidad, nada tiene que ver con las almas. No hay almas eternas sino cuerpos resucitados como premio a su obediencia. Nunca antes, ni después, el infinito había sufrido tal nivel de sujeción a lo político, a la civilización.

Carl Schmitt, en su libro *El Leviatán, la teoría del Estado de Thomas Hobbes*, afirma que lo que propone Hobbes no es una nueva estructura de representación sino un mecanismo de mando. Una nueva maquinaria de producir órdenes y crear orden. El carácter artificial de la persona soberana significa para Schmitt su inevitable conversión en máquina: la única artificialidad que puede crear el hombre es maquina. La total civilización de la figura infinita termina, inevitablemente para Schmitt, en una maquinaria estatal. El Estado se neutraliza, se reduce a la administración, al gobierno. El paso decisivo que da Hobbes es la concepción del Estado como un producto artificial del cálculo humano. La forma en que sea concebido este artificio o técnica cambia con el tiempo pero lo que no cambia es la radical novedad que esta noción supuso: el Estado como creación artificial hecha por cálculos humanos y para propósitos estrictamente humanos.

Lo que trata de hacer Schmitt con Hobbes es una genealogía de la neutralización del Estado, de su reducción a un aparato técnico, de su despolitización, de su reducción a puro gobierno, a *oikonomía*. Hay que recordar que neutralización supone para Schmitt una separación radical del campo político y el teológico, el desmontaje de toda teología política.

La técnica parece disolver la densidad de los conflictos teológicos, jurídicos, políticos que le daban densidad al Estado. Un gobierno de los hombres y por los hombres sólo puede ser *oikónómico*. Un gobierno desprovisto de milagro se convierte, según Schmitt, en pura gestión administrativa; en pura neutralidad frente a los valores y la verdad con el respectivo vaciamiento metafísico de las nociones de mando y autoridad. El Estado se juzga estrictamente por su funcionalidad, garantiza la paz o no, y es a esa funcionalidad a la que se le exige obediencia absoluta. Se crea una especie de autonomía del mando respecto a la verdad, a los valores y a todo concepto metafísico o religioso.

Schmitt también cuestiona la desautorización que provoca Hobbes de todo poder espiritual. Un Estado totalmente neutral ante la moral, la religión, la verdad, la justicia termina, según insinúa Schmitt, en el positivismo de la ley. La única forma de juzgar a este Estado es su capacidad para crear paz y garantizar la subsistencia de sus súbditos. Este vaciamiento de todo contenido moral de la ley conlleva también una escisión entre lo privado y lo público, entre el bien y la justicia,

entre la coerción exterior y la libertad interior, lo cual acaba, según Schmitt, en la separación entre sociedad civil y Estado. La total civilización del infinito termina convirtiendo toda legitimidad en legalidad, todo derecho divino o natural en ley positiva y estatal. Esta escisión entre lo externo y lo interno supone un vaciamiento total, a nivel de creencia, del aparato coercitivo del Estado. Esta libertad del fuero interno, parece indicar Schmitt, termina en la celebración del desorden interior, que empieza a considerarse sagrado, según el *dictum* de Rimbaud que ya citamos.

Hay otra forma, sin embargo, de pensar la relación entre *oikonomía* y política. Nos servirá para ello el capítulo xxiv del *Leviatán* titulado «De la nutrición y procreación del orden civil». No se debe olvidar, como nos recuerda Agamben en *El reino y la gloria*,¹⁵ que «el verbo *oikonomeîn* adquiere el significado de “subvenir a las necesidades de la vida, nutrir”» (35). El elemento esencial que aporta este capítulo es que a la ley de la naturaleza, que se había entendido hasta ahora sobre todo como el principio de autoconservación, se le añade en solución de continuidad el *nomos*, entendido como distribución o nutrición del cuerpo social. Este *nomos*, que significa distribución, se traduce en términos modernos en justicia y ley. Y esta ley fundada por el orden civil es la que garantiza la distribución de los recursos, la que le da legitimidad a la propiedad y la que posibilita la transmisión de bienes de una generación a otra. Será, entonces, el orden civil el que garantice tanto el derecho a la propiedad como el derecho a un legado o una herencia, ya que en el estado natural de la guerra de todos contra todos no hay propiedad sino tan sólo incertidumbre, pues todo está sujeto a disputa y todos son aspirantes legítimos a los bienes de consumo. La ironía que propone Hobbes es que la libertad e igualdad que nos otorga la naturaleza nos hace realmente esclavos porque no podemos reclamar nada que consideremos propio; todo bien es materia de lucha, de inquietud, y la sujeción y desigualdad a la que nos obliga el *Leviatán* nos hace realmente libres.

La distribución de los bienes, de la mercancía, es lo que funda la distinción entre lo mío y lo tuyo, y a partir de ello se crea la noción de la propiedad. Este poder de distribución, que permite distinguir entre lo propio y lo ajeno, le pertenece en todas las naciones a la figura soberana. Esto, ya de por sí, supondría una reconciliación –inimaginable para Foucault

y para Schmitt— entre la *oikonomía* y la soberanía, dos paradigmas del poder vistos, respectivamente, desde la dimensión jurídico-política y del gobierno, y que se conciben como irreconciliables entre sí.

En este capítulo se puede encontrar uno de los principios políticos fundamentales, y menos estudiado, del pensamiento de Hobbes: la igualdad no es una categoría significativa para pensar el orden civil, ya que no genera ni el sentido de lo propio, de la propiedad individual; tampoco, lo comunal, ya que todo lo que se obtiene en el estado de naturaleza, que es donde existe la igualdad, se obtiene por la fuerza y es susceptible de pérdida, pues está expuesto a la amenaza constante de la violencia ajena. El verdadero principio político, el *nomos* según lo define Hobbes, es la distribución, la decisión soberana sobre lo que le corresponde a cada cual. El orden civil es quien puede administrar, vía la figura que manda y reina en el mismo, la desigualdad y hacerlo de un modo justo, equitativo. Por tanto, la verdadera categoría político-económica para Hobbes no es la igualdad sino la desigualdad legítima. Cómo distribuir la riqueza, lo cual siempre comporta una desigualdad, y cómo hacerlo de un modo que se considere legítimo, justo, y que no atente contra el único derecho inalienable que tienen todos los miembros del *Commonwealth*: el *conatus* o *endeavour*, el derecho a la autopreservación. Es aquí, además, donde se propone la continuidad existente entre el único derecho natural que reconoce Hobbes, la autopreservación, y la ley civil. El *nomos*, al sustentar, alimentar, preservar el orden civil, garantiza de un modo natural, y no sólo artificial, la conservación del mismo, de la paz.

La desigualdad legítima, por tanto, nos sitúa ante una categoría que no puede ser pensada solamente desde un paradigma político sustentado en la soberanía, ni desde un paradigma económico, sustentado en la gubernamentalidad. La lección de Hobbes, respecto a esto, es inequívoca: no se puede pensar el reino de la libertad y de la decisión, de la política, sin la esfera de la producción, y la reproducción, de la necesidad, de la *oikonomía*; no se puede razonar la creación sin la conservación, no se pueden definir los derechos civiles sin los derechos sociales. Todos los intentos de separar estas dos esferas, lo *oikonomico* y lo político, desde Aristóteles a Hannah Arendt y Carl Schmitt han estado rotundamente equivocados.

CONCLUSIÓN

Cuando empecé a escribir este ensayo anuncié un futuro lleno de malas noticias, un fin que iba a ser peor que el principio. Los resultados de las elecciones en los Estados Unidos en noviembre del 2016 parecen confirmar mis pronósticos. Dije también que los regímenes futuros se parecerían más a Hobbes y a su prole que a Marx. Reitero, al final de estas palabras, que las futuras formas de sumisión que nos esperan se asemejan a una serie de principios que articula Hobbes antes que nadie: total control del espacio público con un minimalismo doctrinal; sólo es verdad aquello que se subordina a la paz y a la convivencia dentro de ciertas fronteras territoriales; la autoridad, no la verdad, es la que hace la ley. El poder no tiene significados. Se arma con los significantes vacíos que se construyen desde la contingencia e historicidad de una situación concreta. Hobbes es el pensador que seculariza de modo más radical el orden civil y no permite que exista ningún concepto, categoría de pensamiento que trascienda al mismo. Esto hace que el disenso se convierta, por muy sacralizado que se lo imagine, en puro desorden interior.

Lo paradójico es que el pensamiento de Hobbes también aporta muchos elementos que posibilitarían formas de emancipación futuras. Hobbes es el pensador que descubre que la paz no es una categoría política. La insignificancia de la paz para la teoría política nos insta, con mayor urgencia, a imaginar y conceptualizar las diferentes instituciones que se crearon como antídoto a la guerra. La verdadera tarea política es producir una distribución de la riqueza, que siempre es desigual, que sea legítima y tolerable y que garantice la subsistencia de todos los miembros del orden civil. La verdadera tarea política y económica no es la lucha por la igualdad, sino por la desigualdad legítima. Hobbes es el primer teórico moderno, entiéndase secular, de la libertad de conciencia y de la libertad negativa. Hobbes, además, es el teórico de la representación moderna, de la soberanía como concepto artificial, de la a-demia, la imposibilidad de la intervención directa del pueblo en la esfera pública, de la ficción de la democracia directa. La libertad y la sumisión y, ésta es la última lección que nos trae la teoría política de este siglo, vienen de la misma mano. A pesar de lo ocurrido en los Estados Unidos hace muy poco tiempo, puede que el futuro no sólo traiga malas noticias, que el fin no tenga que ser necesariamente peor que el principio.

NOTAS

¹ Nada de lo que he escrito en estas páginas hubiera sido posible sin el seminario que sostuve por más de un año sobre el *Leviatán* de Hobbes con mi amigo Higinio Marín. El trabajo que mantengo con mi otro gran amigo Jesús Miguel Díaz Álvarez, que ya ha tenido varios frutos, llena estas palabras del rumor de nuestras discusiones. Fragmentos de este ensayo fueron adelantados en el curso «Es posible civilizar el infinito: la teoría política en Hobbes y sus desarrollos en la filosofía contemporánea», que di en Soria del 18 al 21 de julio del 2016. También una presentación previa del mismo fue dada en dos charlas, una en la UNED y otra en la UAM, el 25 y el 27 de octubre del 2016 respectivamente. El intercambio que tuve en todos los espacios mencionados enriqueció las ideas de este trabajo.

² Javier Gomá Lanzón en su libro *Necesario pero imposible* es el que acuña el concepto de *civilizar el infinito*. Reconozco, sin embargo, que yo en este trabajo convierto en síntoma de una época lo que fue concebido como una nueva forma de imaginar la esperanza de una vida más allá de la muerte, capaz de ajustarse a las bases igualitarias y finitas de las sociedades democráticas.

³ «Acabé por creer sagrado el desorden de mi espíritu» (93).

⁴ «Hay un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros. No hablo del Mal cuyo limitado imperio es la ética; hablo del infinito» (Borges, 2002, 254).

⁵ «Creo en los razonables misterios, no en los milagros brutos» (Borges, 1999, 124).

⁶ Para la distinción entre estos dos sentidos de pueblo ver *La dictadura*, de Carl Schmitt, y *Medios sin fin: notas sobre la política*, de Giorgio Agamben.

⁷ En esta parte de la interpretación del pensamiento de Hobbes estoy en gran deuda con *Stasis, la guerra civil como paradigma político*, de Giorgio Agamben, y *Gramática de la multitud*, de Paolo Virno.

⁸ La traducción es mía.

⁹ No se debe olvidar que Hobbes fue el primer traductor al inglés de *Historia de la guerra del Peloponeso*.

¹⁰ Schmitt defiende el carácter telúrico del partisano, lo cual supone también la especificidad y territorialidad del enemigo al que se enfrenta.

¹¹ Para Cicerón, en su libro *De Officiis*, los derechos son definidos en función de los deberes u obligaciones. Allí donde no hay un deber u obligación se puede decir que se abre la zona de un derecho. El problema es que ante el pirata no tenemos ninguna obligación pero esto no le otorga ningún derecho. El sistema de obligaciones ante al extranjero se rige por las leyes de la hospitalidad si con éste se mantiene una relación no antagonica, o por las leyes que codifican el comportamiento respecto a los enemigos legítimos en caso de antagonismo. Son estos deberes los que configuran esa inmensa asociación, filiación, que se tiene con la raza humana. Respecto al pirata no existe ninguna obligación, ni le reconocemos ningún derecho, pero ante él se identifica una nueva forma de antagonismo para la cual el derecho y la política carecían de definición: el enemigo de todos, el enemigo de la humanidad. Afirma Cicerón: «Por ejemplo, si no entregas a los ladrones el precio pactado

por tu vida, no hay fraude alguno aunque lo hubieras jurado porque un pirata no está considerado en el número de los enemigos de guerra, sino que es un enemigo común de todo el mundo, y con un tal no puede tenerse en común ni la fidelidad ni el juramento» (*Sobre los deberes*, libro III, 107, 211). Mi interpretación del libro *De Officiis* de Cicerón está en deuda con el libro de Daniel Heller Roarzen *El enemigo de todos: piratería y la ley de las naciones*.

¹² Para Schmitt, *el nomos de la tierra*, la ideología humanitaria, trae aparejada una fuerza discriminatoria. La noción absoluta de la humanidad siempre viene acompañada de sus antagonistas, enemigos: lo inhumano y lo subhumano. La humanidad pertenece a ese tipo de conceptos que Reinhart Koselleck en su libro *Futuro pasado, para una semántica de los tiempos históricos* define como contrarios, asimétricos, como son cristiano/pagano, heleno/bárbaro, hombre / no hombre o superhombre/infrahombre. En este tipo de conceptos, un grupo reclama para sí la generalidad, el carácter modélico, lo universal, y relega a los otros a la excepción, a los márgenes, a lo patológico. Para la evolución del concepto de *humanidad* en la historia de la filosofía y el derecho, véase el capítulo «Justifying Humanity» del libro de Daniel Heller Roarzen ya citado en este artículo.

¹³ La traducción es mía.

¹⁴ «Esta frase nos revela que la fórmula de Nietzsche acerca de la muerte de Dios se refiere al dios cristiano. Pero tampoco cabe la menor duda – es algo que se debe pensar de antemano – de que los nombres Dios y dios cristiano se usan en el pensamiento de Nietzsche para designar al mundo suprasensible en general. Dios es el nombre para el ámbito de las ideas y los ideales. Este ámbito de lo suprasensible pasa por ser, desde Platón, o mejor dicho, desde la interpretación de la filosofía platónica llevada a cabo por el helenismo y el cristianismo, el único mundo verdadero y efectivamente real. Por el contrario, el mundo sensible es sólo el mundo del más acá, un mundo cambiante, por lo tanto, meramente aparente, irreal» (Heidegger, 162).

¹⁵ Una de las nociones más interesantes que propone el libro *El reino y la gloria: por una genealogía teológica de la economía y del gobierno*, como bien indica su subtítulo, es que se puede hablar también de una teología de la economía y de la noción de gobierno. Agamben afirma en este libro: «Una de las tesis que trataré de demostrar es que de la teología cristiana derivan dos paradigmas políticos en sentido amplio, antinómicos pero funcionalmente conexos: la teología política que funda en el Dios único la trascendencia del poder soberano, y la teología económica, que la sustituye con la idea de una *oikonomía*, concebida como un orden inmanente –doméstico y no político en sentido estricto– tanto la vida divina como humana. Del primero proceden la filosofía política y la teoría moderna de la soberanía; del segundo, la biopolítica moderna hasta el triunfo actual del *gobierno* sobre cualquier aspecto de lo social» (17). Como se sugiere en este ensayo, el capítulo xxiv del *Leviatán* ocupa un hito en esta genealogía, ignorado por el libro de Agamben, ya que propone una relación dialéctica, y no de mutua exclusión, entre ambos paradigmas: el *oikonomico* y el político.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Stasis, la guerra civil como paradigma político*, Bolatti Bollinghieri, Turín, 2015.
- . *El reino y la gloria*, Pre-Textos, Valencia, 2003.
- . *Medios sin fin*, Pre-Textos, Valencia, 2001.
- Aristóteles. *Política*, Gredos, Madrid, 1992.
- Borges, Jorge Luis. «Elementos de preceptiva», en *Jorge Luis Borges en Sur, 1931-1980*, Emecé, Buenos Aires, 1999, 121-126.
- Cicerón. *Sobre los deberes*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- Foucault, Michel. *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006.
- . *Hay que defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*, Akal, Madrid, 2003.
- Gomá Lanzón, Javier. *Necesario pero imposible*, Taurus, Madrid, 2013.
- Heidegger, Martin. *Caminos de bosque*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- Heller-Roarzen, Daniel. *The Enemy of All: Piracy and the Law of the Nation*, Zone Books, Nueva York, 2009.
- Hobbes, Thomas. *Tratado sobre el ciudadano*, Trotta, Madrid, 1999.
- . *Leviatán*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980.
- Koselleck, Reinhart. *Futuro pasado, para una semántica de los tiempos históricos*, Paidós, Buenos Aires, 1993.
- Loraux, Nicole. *La guerra civil en Atenas*, Akal, Madrid, 2008.
- Marín, Higinio. *Teoría de la cordura y de los hábitos del corazón*, Pre-Textos, Valencia, 2010.
- Marx, Karl y Engels, Federico. *Manifiesto comunista*, Grijalbo-Mondadori-Crítica, Barcelona, 1998.
- Nietzsche, Friedrich. *Fragmentos póstumos IV (1885-1889)*, Tecnos, Madrid, 2006.
- . *La ciencia jovial*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001.
- Plutarco. «La desaparición de los oráculos», en *Obras morales y de costumbres (Moralia VI)*, Gredos, Madrid, 1995.
- Rimbaud, Arthur. *Obra completa: prosa y poesía*, Libros Río Nuevo, Madrid-Barcelona, 1979.
- Schmitt, Carl. *La dictadura*, Alianza Editorial, Madrid, 2013.
- . *Teoría del partisano*, Trotta, Madrid, 2013.
- . *Teología política I y II*, Trotta, Madrid, 2009.
- . *The Nomos of the Earth*, Telos Press Publishing, Nueva York, 2006.
- . *El concepto de lo político*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.
- . *The Leviathan in the State Theory of Thomas Hobbes*, Greenwood Press, Connecticut-London, 1996.
- Virno, Paolo. *Gramática de la multitud*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 2003.



Gran novelista americano

Por Julio Baquero

Ha vuelto el «gran novelista americano», como lo bautizó hace años una portada de la revista *Time*. Nosotros diríamos «estadounidense», adjetivo más preciso y más respetuoso con el derecho a existir de la parte de América que nos queda más cerca. Ha vuelto pero en realidad no ha vuelto. No había llegado a irse. Siempre estuvo ahí. Y a pesar de todo ha vuelto con una novela larga, larguísima, desmesurada, enrevesada, increíble, que nuevamente será, es, ha sido ya, un éxito de ventas, arrasando en las librerías de todo el mundo.

Para escribir (o tal vez habría que decir «fabricar») esa novela, el gran novelista americano, con la probable ayuda de sus asesores, editores y asistentes, ha metido en la coctelera todos los ingredientes de la receta, agitándolos vigorosamente, como si se sintiera obligado a hacer una pequeña marca en cada casilla de un formulario: sexo, sí; crimen, sí; enfermedad mental, sí; historia familiar, sí; asesinato, sí; Alemania del Este, sí; tentación edípica y psicoanálisis, sí; Nueva York, San Francisco, sí; perversiones, sí... Están ahí todos los elementos para que la historia, por la razón que sea, atraiga a casi todos.

Así fabrican sus novelas los grandes novelistas comerciales y menos comerciales del mundo angloamericano. Hace más de una década, en la *tavola calda* de un mercado de Florencia, asistí a una curiosa escena. Sentada a mi lado, una señora estadounidense de mediana edad charlaba animadamente con otra señora estadounidense de mediana edad. La segunda era todo ojos y oídos para la primera, y anotaba idea tras idea a gran velocidad en una libreta de lo más chic, con una pluma de lo más chic y una letra del mejor colegio de Manhattan. Estaban en medio de uno de esos *brainstormings*, que es como funciona el mundo hoy, a base de tormentas mentales angloamericanas. Cuando es necesario hacer algo, cuando hay que decidir algo, en el submundo de que se trate entre la multitud de submundos que componen el mundo en que vivimos, unas cuantas personas que dan la impresión de saberlo todo se reúnen y desatan una tormenta mental entre ellas. No han leído, no han estudiado. No les hace falta porque son sumamente inteligentes y están mejor informadas y preparadas que nadie. No, simplemente se reúnen y desatan una tormenta mental y deciden lo que conviene y no conviene al mundo, con la ventaja de contar con los medios para ejecutar lo decidido o impedir que se haga otra cosa. Con tanta tormenta mental, no es de extrañar que el mundo esté tan atormentado.

No tardé en deducir que la primera mujer era la autora de una larga serie de *bestsellers*, novelas ligeras situadas en el Renacimiento italiano, sobre mujeres y escritas para mujeres; que la segunda era su secretaria, y que estaban proyectando el siguiente *bestseller*. La ligereza y el desparpajo con que iban construyendo el argumento, las discusiones sobre la necesidad de meter un poco de esto o de aquello, o de no pasarse de tal o cual cosa, todo aquel discurso sobre la «estrategia» del nuevo libro, me dejaron sin habla. A medida que la conversación llegaba a mis oídos, me decía que aquello no tenía nada que ver con la literatura genuina. Aquello me indignaba y me afirmaba en una concepción diametralmente opuesta de la escritura. De lo que no me daba cuenta entonces, aunque lo he ido descubriendo en los años sucesivos, es de que en el mundo actual casi no hay sitio para la segunda concepción, de que la primera se impone por la fuerza de las cosas como una práctica de la escritura que aplasta a la segunda en el mercado literario. Porque institucionalmente el mundo de la literatura no deja de ser un mercado en el que rige la libre competencia y en el que los «mejores» productos desplazan y aniquilan a los «peores».

Jonathan Franzen es un escritor de otro tipo, qué duda cabe, pero sus tres novelas más exitosas, *The Corrections*, *Freedom* y ahora *Purity*, tienen algo en común con los libros de aquella mujer de mediana edad del mercado florentino. Franzen también mezcla ingredientes buscando una fórmula para llegar al público más extenso, a todos los niveles, en todas partes del globo. Su novela quiere ser una novela global para un mercado literario globalizado. Para crearla conjuga literatura, buena literatura, con un producto comercial arrollador. Pero en ese esfuerzo por conjugar, la presión que la industria impone a un artista de gran talento y capacidad acaba mermando su capacidad literaria y el peso específico de su escritura. Un poco como la industria del cine acaba menguando el peso específico cinematográfico de los productos de toda una serie de cineastas que en tiempos más propicios habrían podido expresar mejor su genio.

Uno se pregunta si la escritura genuina aún es posible en las circunstancias actuales. Uno se lo pregunta y no puede decir que sí. Uno decide leer *Purity*, pese a todo.

2

He empezado a leer *Purity*. Luego, durante dos o tres semanas, estaba leyendo *Purity*. De repente, no sé bien cómo, ya había agotado su más de medio millar de páginas.

Categoría de libro: el *page-turner* o pasa-páginas. *Ovvero* cómo en todo nos regimos por modelos y conceptos angloamericanos. Un buen libro, según ese modelo, sería el que nos impulsa hacia delante como una flecha, el que excita nuestra curiosidad y nos hace querer saber más, saberlo todo. El libro de Franzen tiene ese mérito. ¿Pero es realmente un mérito? Los trucos que impulsan a seguir leyendo son tan conocidos y tan viejos como la historia de la literatura...

Otros libros, en cambio, no nos hacen volver las páginas sino quedarnos en ellas, no nos impulsan a querer saber más sino a deleitarnos en cada párrafo y frase y palabra, no agarran ni quieren agarrar, y ni siquiera le invitan a uno, o si agarran lo hacen por su estilo o por su oscuridad. Un buen libro de poesía, por ejemplo, o un autor lento o difícil, Proust, Blanchot o Beckett. A la vez, hay que reconocer que no te agarran como Franzen. No deja de tener cierta razón una amiga que te dice: «¿Y qué ves en esa literatura?».

Tal vez sea precisamente eso. Uno no ve nada. Al principio uno abre esos libros, y luego los deja. Se nos escapan de las manos o dejan que nos escapemos. Hay libros así. Nos expulsan. Nos disuaden. Son una recreación poética, o nos atraen por el lenguaje o por otras razones, como una palabra o un lugar del que hablan. Leemos para ver si comprendemos algo, para habitar lo incomprensible por un rato. Tratamos de leer *Molloy* por tercera vez, en voz alta, y finalmente, al leerlo de viva voz, el libro empieza a cobrar un sentido que nunca llegó a tener en las lecturas mentales precedentes. Son otro tipo de libros. No ejercen esa presión sobre el lector. Son más discretos. Reflejan la personalidad menos ambiciosa y menos avasalladora de sus autores.

Con Franzen es posible que hayas descuidado la lectura, que la hayas acelerado en varios momentos. Puede incluso que te hayas saltado algunas partes que te parecían de relleno para conocer un desenlace. Lo que muestra que incluso en tu caso (es decir, el de una persona a la que le gusta leer despacio y saborear lo que lee y a la que no suele interesarle tanto el argumento de la obra) el dichoso argumento ha prevalecido, haciéndote saltar o leer deprisa, en diagonal, páginas enteras, para saber qué iba a pasar con ese extraño rectángulo formado por Pip, Tom, Anabel y Andreas, los protagonistas del libro. El argumento de la obra: era eso lo que te animaba a seguir pasando páginas, como en una novela rusa del XIX. Misterio, suspense, también, secretos por resolver, nudos por desenredar.

¿Cómo es posible que te agarrara tanto la novela, entonces, siendo como es tan estridente, tan claramente exagerada y arquetípica, tan forzada y poco intuitiva en ciertos aspectos, tan artificial, realista y al mismo tiempo rabiosamente inverosímil? O tal vez no eres un buen lector. Tal vez basta una novela así para transformarte en un lector común, que busca lo que buscan casi todos: pasar un rato entretenido. Literatura de evasión. ¿Es el sexo, la escritura, el autor, los temas? ¿Qué es lo que a pesar de todo te ha atado a esa historia vertiginosa durante todo ese tiempo, tanto que a veces tenías la impresión de que lo principal que tenías que hacer con tu vida era saber qué había hecho Tom en Alemania, o qué le había pasado a Pip en Bolivia? ¿Cómo explicarlo?

Es una extraña adicción... Tal vez se deba a su agresividad narrativa, con su mezcla estridente de hechos banales y creíbles con otros casi inverosímiles. En una página leo: «The shampoo fragrance of her damp hair filling the room», y me asalta el recuerdo vago de una chica que también tenía el pelo mojado, hace muchos años, casi en otra vida, una chica joven y deseable que acercaba su cabeza a mi hombro en un cine. Pero al lado de esas escenas reconocibles hay coincidencias traídas un poco por los pelos... Que la madre de Purity resulte ser la exmujer de Tom Aberant, y éste el padre que Purity va buscando por el mundo, uno sólo se lo cree a medias, pues resulta demasiado forzado. Su libro está hecho, en gran medida, de cosas que parecen sacadas de la vida de cualquiera, pero el resto son cosas que parecen no poder formar parte de ninguna vida. Yuxtapone las unas y las otras, para crear un extraño mosaico de irrealidad posible o de realidad imposible.

Esa extraña adicción puede tener otra causa. Cuando vino a Bruselas a presentar el libro había miles de personas en Bozar, casi más que cuando fuiste a escuchar a Maria João Pires tocando Schubert y Chopin o a Philippe Herreweghe dirigiendo la *Misa en si menor* de Bach. Todo un espectáculo. Eso es: la gente iba a ver un espectáculo. Esa literatura y su autor se han convertido en un espectáculo. Eso es lo que la gente lee. Lo que tú mismo buscas cuando lo lees.

¡Un espectáculo! Un despliegue extraordinario de medios lingüísticos, inteligencia, psicología, conocimiento del mundo o postulación de ese conocimiento, y habilidad, como si uno asistiera a una larga y brillante sesión de fuegos artificiales. Una *performance*. Y si uno entra en el juego y está dispuesto a creer-

se tantas cosas increíbles, el libro, al igual que sus demás libros, compensa con creces el esfuerzo del lector.

3

Un libro así, tan desmesurado, una especie de gran buldócer o Hummer literario, una apisonadora de palabras, sólo puede escribirlo un gran novelista americano. Porque por muy intelectual que parezca, por muy escéptico y crítico y nihilista y neurótico y psicoanalizado y postmoderno y sofisticado y depresivo y desangelado y de vuelta de todo que parezca, el autor sigue teniendo, no sólo el autor, cada una de las páginas que escribe sigue exudando, tal vez a pesar suyo, esa confianza, energía, derecho a la vida y al mundo y al placer, optimismo y libertad y despreocupación y franqueza total y directa que sólo un escritor estadounidense, desde la posición de fuerza que el país más poderoso del mundo puede darle como cobertura y seguro, puede tener, y que un escritor europeo, francés o español o portugués o italiano o polaco o alemán o griego, no puede ni tener ni siquiera soñar.

Escritor europeo: mira, admira, analiza, intenta escribir así... No podrás. Caerás. No resultarás convincente. Tu ser profundo te lleva a otra cosa. No a una escritura en la que la afirmación humana late en cada página, incluso en las más oscuras, sino a una escritura en la que el escepticismo sobre el futuro de la humanidad y sobre el tuyo propio aflora en cada línea, hasta en las más luminosas. Kafka o Sebald, por ejemplo. Como si tu escritura fuera una débil línea de luz que consigue surgir de un fondo tenebroso, como un leve reflejo del *derecho a la muerte*, o a la desaparición, mientras que la del gran novelista americano no puede ser otra cosa que un arañazo negro apenas visible sobre un fondo de luz deslumbrante, como los rayos del sol que vemos en la cubierta de ese libro: *el destello del derecho a la vida*.

Así pues, no me parece una coincidencia que la figura más negativa y casi mefistofélica de este libro sea la de Andreas Wolf, un alemán, el hombre que es un lobo para el hombre y sobre todo para la mujer, que no acaba de conseguir ser un hombre, es decir, que no acaba de ganarse el derecho a existir como miembro de su propia especie. Resulta muy natural que al final no haya sitio para él ni para su vida en la novela.

Esa realidad estridente de Jonathan Franzen nos conquista porque parece más real, más viva y más apetecible que la nuestra, porque refleja mucha más voluntad que la nuestra. Si nos dejamos llevar empezamos a ver la vida como algo excitante, mani-

pulable, un objeto de laboratorio, no como el campo cerrado en que parece haberse convertido, en buena medida porque nuestra civilización nos ha fallado y nos ha abandonado en su tarea de llevarnos de la mano por la vida.

Pero esa vitalidad exagerada nos acaba abrumando. Uno quiere avanzar y acabar, cerrar la novela para salir corriendo de ese mundo enfermizo de poder, ambición y energía desbocada. Hay una cuestión moral, en el fondo, ligada al entusiasmo que late detrás de esa literatura. Mientras hablaba en Bozar, gracioso, ocurrente, brillante, profundo sin llegar a serlo del todo, irónico sin dejar de parecer honesto, a menudo mordaz e hilarante, Franzen siempre estaba jugando, y su juego era el de adoptar una posición moral superior para luego abandonarla y volver a adoptarla y abandonarla otra vez sin cesar, como si continuamente estuviera subiendo al púlpito para predicar, porque tiene algo de predicador, y bajándose de él de inmediato, porque hay algo en él que aborrece predicar. Así, también, su escritura.

Al lado del espectáculo y entremezclado con él, lo que se vende con ese libro es una fantasía de omnipotencia, de omnisciencia. El narrador como demiurgo, todavía hoy. Entra en todas las conciencias. Tiene toda la información a su disposición. Escribe con un nombre, con otro, adopta todos los puntos de vista, como la cámara ubicua de ciertas películas. Es el entusiasmo, otra vez: está lleno de Dios, como iluminado por él. Escribe desde una posición de fuerza, no desde la posición de extrema debilidad de un Kafka o de un Sebald. El poder le interesa, y sobre todo el poder de la información, el tipo de poder que la novela ejerce sobre la realidad, sobre las conciencias que la leen.

Leo varias veces este pasaje y lo copio: «Pip nodded, but she was thinking about how terrible the world was, what an eternal struggle for power. Secrets were power. Money was power. Being needed was power. Power, power, power: how could the world be organized around the struggle for a thing so lovely and oppressive in the having of it?». En la última línea la escritura se retuerce y se vuelve casi esquizofrénica: «so lovely and oppressive in the having of it». Lo último que uno diría del poder es que es *lovely*. . . Mi impresión, al leer ese pasaje, es que Pip representa los sentimientos profundos del autor, que en el fondo está haciendo un comentario a la vez aterrado y elogioso sobre su propia novela, que percibe como un campo dominado por un poder narrativo que excede y subyuga al propio autor, desorganizando su conciencia escritora.

En todo caso esa posición de omnipotencia y omnisciencia es una quimera. No corresponde a ninguna experiencia humana reconocible. No tiene rostro. Embriaga. Luego viene la resaca, fatalmente. Tal vez sea eso, por desgracia, lo que la gente aún busca en la literatura: una fantasía de omnipotencia. Por un momento, creerse Dios, o que Dios le habla a uno.

Sólo el entusiasmo de una nación joven y poderosa y no del todo desengañada con su sentido de la historia permite escribir novelas como esas con cierta fuerza de convicción. El entusiasmo de una nación que sigue creyendo ser el centro del mundo, tanto que en una escena se nos dice que tras el 11 de septiembre una alemana que vive en Alemania quiere saber si su pareja, que también está en Alemania, se encuentra bien, y se añade: «This was irrational but not unusual that day; there was a sense that with crazy things happening in America they could be happening anywhere, to anyone». Es como decir que lo único real es lo que sucede en Estados Unidos, que todo lo que allí sucede es real, y por tanto sucede en todas partes. Lo que no deja de ser cierto porque cualquier cosa que sucede en Estados Unidos, por la gran amplificación debida a su cultura y a sus instituciones, acaba pareciéndonos más grave o más sublime y más verídico que cualquier otra cosa que suceda en cualquier otro lugar del mundo.

Franzen critica internet, pero en muchos niveles es su gran fuente de inspiración. Parece, de hecho, que su narración va formando una gran tela en la que todo acaba conectado con todo de alguna forma, como en la red global. Demasiado perfecto. Todo encaja al final. Pero las cosas del hombre no son así. Lo humano es humano porque no todo encaja, porque siempre hay un exceso o un defecto, o al mismo tiempo un exceso y un defecto. Lo esencial siempre está desencajado.

Leer un libro así es como hacer un viaje exótico. Esa literatura, en Europa, resulta exótica. Uno la lee para soñar con ser otro, sale de ella borracho, pasa la resaca y vuelve con gusto a su ser desengañado, pesimista y desprovisto de entusiasmo. Con todo lo que nos ha pasado, lo que sabemos y no podemos olvidar, y lo que no sabemos y nunca podremos saber, los europeos no podemos ser de otro modo. Ni escribir de otro modo.



Para un retrato de Alice Munro

Por Blas Matamoro

«¿No tienen todas esas princesas de cuento un velo suave, un velo de estupidez, sobre la rubia belleza un aire de sacrificio inconsciente, de benevolencia desvalida?»

ALICE MUNRO

«Oh, de qué sirve»

«Quiero algo muy elegante y muy provocativo.

¿Sabe lo que le quiero decir?»

ALICE MUNRO,

«El autobús de Bardón»

1

Abundan en la narrativa de Alice Munro las detalladas referencias al arreglo de la casa, la ropa, los peinados, los maquillajes, las recetas de cocina, los artículos de limpieza doméstica, los perfumes. Están percibidas y registradas por la mirada de una maruja que se muestra a la mirada de otras marujas igualmente enteradas como ella de todo ese atareado inventario mujeril.

No obstante y por el contrario, su población de mujeres escoge normalmente otros rumbos. Los modelos impuestos no les sirven y, si los aceptan, como el matrimonio y la maternidad, resultan indignos de ser narrados, no se los considera memorables. «Las mujeres-esposas son atentas pero serenas, dedicadas pero frías. ¿A qué se dedican?» («Oh, de qué sirve»). El paradigma contrario, las solteras, tampoco se les impone. Trabajan por deber, sin dejar de hacerlo, viven en casas deshabitadas como si no las poblasen, no conocen varón alguno, no inician conversaciones, se visten como asistentas. Las que viven en una ciudad y ejercen profesiones, empleos o comercios, parecen varones, se divierten mas renuncian a su condición femenina.

La nena y la adolescente ven y observan a las mujeres adultas y se preguntan si han de ser como ellas. Están en el punto inicial de la condición femenina y advierten que deben ser mujeres, es decir, que les compete no existir. Se desorientan, confían en un hombre que acaba decepcionando y dejándolas en compañía de su soledad o de la costumbre marital, que viene a ser lo mismo. Hablan entre ellas, se escuchan, es decir, que se escuchan a sí mismas: una sola voz y una sola escucha. Si se dirigen a un hombre, él no las escucha. El hombre nada tiene que aprender de ellas. A veces, como ese viudo de una esposa promiscua, reciben un juicio lapidario: la mujer busca algo *que no está ahí* («De otro modo»).

Eso que no está ahí quizá no esté en ninguna parte. Hay un momento en que una mujer concede y acepta que todo el poder es del hombre. Si es astuta, se apodera de él por medio de la aceptación. Si es tonta, choca con el varón y sale derrotada. Se queda libre, sola y desasistida, entre el orgullo y la sensatez, preguntándose si lo «correcto» es abdicar o sostener. Entre tanto, observa que las canas invaden sus cabellos y se obsesiona viendo cómo pasa lo mismo en todas las cabelleras. Es la hora de empezar a envejecer. Todas y todos envejecen.

También es posible otra alternativa. La más suave es la pareja de mujeres. En «Oh, de qué sirve» hay un idilio lésbico entre Matilda y Joan, que enloquece de amor por ella, sin pasar de la locura. En «Alga marina roja» se habla de una relación sáfica entre una escritora y su amiga, con la que convive. Son la imagen de la libertad. Lo inconventional escapa a todo control porque no hay modelo de comparación. Son casos aislados. Más habitual son los dúos de niñas fantasiosas que con sus travesuras desbaratan la vida de los adultos. Llegarán asimismo a ser adultas y esa imagen de lindeza literaria quedará titilando en la memoria como un ejemplo de felicidad o traducida en una suerte de simbiosis entre una profesional convenida (es enfermera por común alusión, por pacto con la otra) y la segunda, que se convierte en una deshonorada («El día de la peluca»).

La alternativa más dura es intentar convertirse en varón, no existir para ser. Es la mujer que se viste de varón y dirige una empresa, tratando a los hombres de igual a igual, o las chicas traviesas que se visten de muchachos y se meten en el baño correspondiente para que la mirada de los varones las virilice («Alga marina roja», «La temporada del pavo»). Son mujeres que lamentan serlo y quisieran haber nacido masculinas.

No parece ser la opción de la que podríamos denominar mujer típica munroniana. Es la que escoge la libertad, o sea, no adoptar un rol sino intentar inventárselo. Es fascinante, difícil, peligroso y angustiante. En el medio que describe Munro se admite que la mujer se dedique a la enseñanza, si es posible conservándose soltera y solterona. Una profesora o una maestra son levemente pensativas y pensar está mal visto entre varones, cosa de maricas.

Pero la libertad por excelencia es para Munro la escritura. Escribir es desenrolarse, desencajar roles. Y la anécdota más digna de ser contada es, justamente, aquella alternativa de la mujer. Los avatares y matices que produce merece la narración, en especial si la cumple otra mujer.

Un episodio relevante de tal aventura es el descubrimiento del varón, atisbar e investigar por cuenta propia cómo son ellos, al menos uno de ellos. Se trata de percibir de a poco el cuerpo viril, y Munro lo resuelve magistralmente en «Bajo el manzano». El hombre la atrae y su cuerpo le parece, al principio, maloliente y desagradable. Advierte que él la desea y se imagina haciendo el amor con un ser repugnante. Se ve llegando a casa, descubierta en su deshonestidad y obligada a un matrimonio que la repele. Empieza a horrorizarse al encontrar mujeres embarazadas. Luego, saberse deseada la afirma y la torna admirable ante sí misma. Finalmente gozará al entregarse al hombre hasta el colmo de sentirlo extraño. Es el territorio del otro, un espacio que aguarda la demanda varonil. Está lista para ser esposa y madre.

Munro preferirá encontrarse con esos individuos maduros, «dueños de sí mismos e irónicos, con una vena feroz y una melancolía residual» («Bajo el manzano»). Irá en su busca la escritora, montada en bicicleta como un chico, por una carretera solitaria, segura de merecer al desconocido que le han anunciado las novelas de amor, las que ella tratará de escribir.

2

Junto a, enfrente de, encima o debajo de las mujeres, los varones. Están seguros de sus roles e identidades. Tienen ideas muy claras acerca de las mujeres. Saben poco del mundo porque lo dan por sabido. Conocen los lugares que les corresponden y desconocen las dudas identitarias. Poseen mucho ser y escasa existencia. Tienen puntos de vista invariables, nada problemáticos. Por todo ello están peor dotados que las mujeres para investigar la realidad (según ellos, algo consabido) y narrar historias. ¿La narrativa es, por excelencia, algo femenino? Hoy no toca.

Lo propio de los varones es la fijeza: siempre realizan el mismo trabajo, sin vacilaciones intelectuales ni sentimentales. El colmo del varón es el *ántropos* moderno, que Munro caracteriza por su aborrecimiento de la pobreza, que siempre es voluntaria, y de la ignorancia, que nada sabe de sí misma. A su vez, aunque no lo sepa, este humano, tan cierto de su lugar en el mundo, queda oprimido por él. Al igual que en materia de narraciones, en cuanto a libertades, la mujer lo aventaja. A ella el ser no le es algo dado, ha de buscarlo en su existir.

Desde este lugar, el varón no mira al varón porque descuenta que se le asemeja, sino que mira a la mujer, su obvia otredad.

Su mirada, sea la del amado o el desconocido, sostiene a la mujer, que lo sabe y cuenta con ella. La abundancia de elementos visibles, tópico femenino, colabora con el ojo viril, que siempre agradece la abundancia de los detalles. Munro también lo sabe y se prodiga en ellos, como dije al principio.

Envuelta por la mirada, late la benevolencia del deseo. El varón quiere hacer feliz a la mujer, lo cual, en el código masculino, consiste en conducirla hasta el orgasmo. Es difícil saberlo; el disimulo puede fingirlo o enmascararlo. Pero más difícil es, para la mujer, averiguar qué hace feliz al varón. Siempre la felicidad es la que siente el otro, algo que desde fuera resulta imposible resentir. La dicha tiene el perfil de la utopía.

Todo lo anterior se refiere al varón heterosexual. Poco y nada asoma el homosexual en las historias de Munro. «La temporada del pavo» recoge la opinión general de las mujeres en un medio popular y provinciano. Homosexual es un hombre aficionado a la música, la cocina, la decoración de interiores y el ganchillo. Pero, en rigor, es un varón enigmático que no mira a las mujeres y cuya interioridad constituye una doble utopía. No las mira, no es que huya de ellas. De ellas huyen todos los hombres.

3

Para considerar las relaciones entre sexos en las narraciones munronianas conviene tener en cuenta que, en su mayoría, ocurren dentro de cierto corte generacional y, por lo tanto, histórico: la experiencia de los jóvenes del sesenta en América del Norte: ácido lisérgico, marihuana, exclusividad o libertad sexual. Puntualizando: estos personajes fueron jóvenes en aquella década y ahora son viejos o están a punto de serlo. Todo se mira y se juzga desde la edad de los balances contables de la vida donde arraiga la doble valoración, el debe y el haber, lo bien o mal hecho y el patrimonio adquirido y perdido.

No hay compenetración entre hombre y mujer, tampoco hay una cabal comunicación. Esto no les importa a ellos, que se limitan a cumplir plenamente con su rol. Ellas lo problematizan pero de modo ensimismado. Quien sabe lo que pasa es la voz narrante porque comparte la meditación, la extrañeza y la melancolía de la experiencia femenina. Paradigmática es la narración «Entusiasmo», la historia de una mujer y sus cuatro hombres, todos estrictamente extraños, una suerte de visitas inopinadas y finalmente inoportunas para ella: un médico casado que pierde el empleo por el escándalo, el viajante que la desflora sin prevenirlo, un sol-

dado que no la conoce y le escribe cartas de amor desde su lecho hospitalario donde convalece y el viudo con quien se casa como quien se entrega a lo irremediable. Munro señala que nada hay de patético, ni siquiera de pintoresco, en este cuádruple destino. Este mundo se compone, si compuesto llega a ser, con puras contingencias que producen una vaga desolación, ajena a cualquier trascendencia. Estos seres están abandonados en las arenas de la existencia, libres y solos. Un abandono suave y finalmente consentido por aceptación, no el producto de un empujón violento, acaso una escena trágica.

Entre ellos y ellas no hay estricto enamoramiento pero sí fascinación sexual. El hombre, más que demandar, ordena. La mujer se abre y goza imaginándose ser el territorio del varón. Los intentos de comunicación son dificultosos y de pobre resultado. Generalmente desagan en conflicto. Las fórmulas tópicas, útiles para resolver lo cotidiano, sustituyen al verdadero contacto. Si hay intimidad, no se da entre los personajes sino entre ellos y la narradora.

Las parejas, frecuentísimas en esta narrativa, se definen por el conflicto. Los motivos son incontables como si cualquier cosa pudiera tener tal calidad. La estructura es siempre la misma, un encontronazo entre leyes opuestas, entre sujetos que se consideran legitimados para juzgar al otro: yo soy la ley y te juzgo y no acepto que tú seas la ley y me juzgues. En este esquema sí que hay algo trágico, aunque no se dé en el tono de la correspondiente pelotera. Como no hay una Ley Tercera que solvente el choque, sobreviene la ruptura. Si hay hijos, no importan porque en los matrimonios munronianos no está definida la propiedad de ellos. Es como si no se supiera de quién son hijos. ¿De un par de individuos, de la especie humana, de nadie? Desde luego, no de Dios, como en la antigua fórmula popular. En Munro hay iglesias y ceremonias litúrgicas pero no hay Dios que valga.

Otro paradigma: «Amistad de juventud». Robert pretende a Flora, hermana de Ellie. Ambas se parecen; la primera es linda y la segunda, fea. Robert debe casarse con Ellie y nadie sabe por qué pero todo el mundo cuenta que Ellie ha quedado embarazada siendo soltera. La prueba es que ha tenido un ataque frenético y publico, con gritos y revolcones en la nieve. La solución es doméstica, pacífica y escandalosa: viven los tres juntos, o sea, el marido con su esposa y su amante, que es su primitiva novia, y las dos hermanas en una suerte de idilio lésbico. Se trata de una solución femenina, urdida por ellas dos, la narradora y su

madre. Al hombre todo esto nada le importa y, simétricamente, a las mujeres nada les importa del hombre. De nuevo, se da la dualidad munroniana: el hombre es quien es como quiere y la mujer existe como puede, obligada a la libertad y a la responsabilidad. En esa casa acaba por reinar la ley femenina, que da al varón su lugar pertinente, la silenciosa fantasía de ser el amo del hogar.

El conflicto es siempre el paisaje de fondo sobre el cual pululan las escenas donde madres y padres apenas responden por sus hijos. Veamos, sin pretender un inventario exhaustivo: madre que no se ocupa del hijo que se aparta de su madre, madre que propina palizas, niños que desaparecen, terceros generosos que *fungen* de padres por compasión, matrimonios armoniosos por carencia de hijos, madres abortivas, bebés que nacen muertos, madres autocalificadas de malas, hijas drogadictas que se distancian de sus madres. No sigo y copio: «Oh, qué red tan enmarañada tejemos cuando tenemos hijos. Luego ellos siempre quieren que seamos los mismos... Los trastorna terriblemente que hagamos algo que ellos no creían que fuésemos a hacer. Terriblemente» («Fotografías del hielo»).

¿Qué realidad externa rodea a esta maraña? No es algo dado desde fuera, no es estrictamente real y ello se advierte en la vacilación que Munro, con extrema habilidad, establece entre realidad y ficción o realidad fingida o ficción realizada en las relaciones intersexuales. Reduzco dos ejemplos. En «El Jack Randa Hotel» una pareja se separa y ella urde una correspondencia apócrifa en la que toma el lugar de una mujer que lo seduce. Es ambigua la realidad imaginaria o ficta que finalmente produce como efecto palpable la reconciliación. Es como si el hombre pudiera reconciliarse con la mujer cuando ella se convierte en un personaje fingido, una escritora de cartas, una literata. En «Naranjas y manzanas» es el marido quien urde para su uso íntimo una historia entre su mujer y un vecino, apenas ve a ella tomando el sol ligera de ropa y al otro, desnudo tras una ventana, provisto de un catalejo y activamente masturbatorio. ¿Qué quiere el buen hombre bordando su noveleta de adulterio? ¿Sentirse engañado y gozar con el engaño, lucir a su mujer como hembra irresistible, acaso establecer un vínculo oblicuo con el entusiasta vecino? Desde luego, el lector –creo que también la narradora pero ella en segundo plano– tiene un ancho campo de elección: ¿hubo algo real, corporal, entre la mujer y el vecino?

No faltan en Munro reflexiones sobre el amor porque, al menos en su literatura, se trata de acomodar esta incómoda categoría que no pasa por la comunicación ni por la institución matrimonial, paterna y materna.

El encuentro amoroso es, como en la tradición literaria occidental, secreto, ilegal y, a menudo, clandestino. Ocurre en senderos solitarios, bosques, riberas de lagos, pasillos de laboratorio, establos, según que Munro juegue al idilio o a la ironía. En cuanto lo saben los terceros, el amor se disuelve porque se rompe la cápsula mágica que lo protegía y, a través del *se dice que* (veraz o mendaz, tanto da si es creíble) los extraños se apoderan de su intimidad y la destruyen como tal. Al hacerse público, se vuelve inexistente, tal es su paradójica calidad de subsistencia. Ambiguamente, quien lo elucida es la literatura. Una nueva paradoja. La ciudad puede saberlo y callarlo, los cónyuges formales pueden ignorar el adulterio. Sólo la narradora y el lector están en el secreto, a medias pero secreto al fin. El amor es así: nada serio aunque puede resultar fatal («El autobús de Bardon»). Imposible formular mejor su calidad paradójica, hábil al romance y a la ironía.

Por todo lo anterior cabe concluir que el amor munroniano es del orden de lo erróneo. Más aún: que esta es su clave. Amar es errar porque se implanta sobre el ser amado una imagen inventada por el amante, que acaba desilusionado por su aventura. Todavía más: «[...] El amor no es amable ni honesto y no contribuye a la felicidad de ninguna forma fiable» («Cena del Día del Trabajo»). Suma y sigue: no es racional, no tiene en cuenta nuestros intereses principales, nada tiene que ver con las normales preferencias. Los enamorados inteligentes renuncian a él y se casan. Los amantes sin inteligencia se entregan a una apasionada posesión. Es la que tiene valor y prestigio y sirve para la literatura.

Ahora bien, esta experiencia intensa y, con frecuencia, calamitosa que llamamos amor nadie quiere evitarla. Muy por el contrario, abundan quienes se lamentan de no haberlo vivido. Por mi cuenta añado que sirve de guía para tratar de entender, más ampliamente, la existencia humana narrada por Munro. En efecto, existir, para el ser humano, es algo que nadie quiere dejar de experimentar, sean cuales fueren sus inconvenientes. Estamos enigmáticamente apegados a nuestra existencia y no por mandato trascendente alguno. Y, si no, está la literatura que nos lo narra para convencernos.

«Frasas sueltas de los libros que siempre había querido leer. A veces, esas frases me resultaban tan gratas, o tan esquivas o maravillosas, que abandonaba el resto de las palabras y me sumía en un estado de ánimo especial. Despierta y somnolienta, me aislaba de la gente pero al mismo tiempo consciente de la ciudad en sí misma, que se me antojaba un lugar extraño».

ALICE MUNRO,
«La virgen albanesa»

Munro ha hurgado en la historia de su familia, emigrantes escoceses en el Canadá. Todo emigrante tiene algo de fugitivo, alguien que huye sin saberlo y, por lo tanto, tampoco se pregunta de qué huye. Ella encuentra a quienes sintieron siempre la inquietud de hacer constar esa historia. Crónicas, diarios, cartas: se parecían a esos personajes de sus propios cuentos, sensatos, necios, extravagantes, entremezclados. Los heredaba y los inventaba, combinando ambas vertientes. Un destino de escritura. O, mejor, la escritura como destino.

Añadido a esta búsqueda, le queda el gusto obsesivo por la vida de un par de escritoras locales, olvidadas y apenas significativas. ¿Qué resta de la vida de esas mujeres? ¿Qué resta de las mujeres que escriben? Agregado, el apego a examinar cementerios. En las lápidas hay nombres, epitafios en inglés y alemán, borraduras, lazos familiares a veces descifrables y otras, meros enigmas de nombres y apellidos. Inhumados con cuidado, esos muertos pasan habitualmente al olvido pero las palabras insisten.

Uno de sus abuelos fue admirado porque leía libros en un medio donde se desaprobaba que hiciera lo mismo una mujer. Eran granjeros, un ambiente rural apenas letrado, donde la palabra era más bien la charla privada que no deja huellas y el verbo autorizado del pastor en la iglesia. Al examinar a sus parientes cercanos, diseña una ringlera de mujeres, con un solo varón: su padre. De los hermanos y sus propios y variables maridos, sólo apuntes sueltos. Ellas, él y ella.

Su padre no fue un varón convencional. Pasó de un oficio a otro, no acabó nunca sus estudios. Ella hará lo mismo. La abuela, una mujer de andares masculinos, mandaba. El abuelo, pasivo y ensimismado, obedecía. El padre construye la casa y cría animales. La madre trabaja vendiendo pieles. Este intercambio de roles sexuales la afecta. Su recuerdo más antiguo es contemplar cómo su padre ordeña una vaca. De viejo, escribirá sus recuerdos y una

novela de pioneros. En parte, la estamos leyendo, pero escrita por su hija. La escritura: una labor andrógina.

La madre es una mujer quejosa que desaprueba el descuido de su hija. Se transfigura cuando se instala en un hotel donde vende costosas pieles, al punto de que la hija no la reconoce. En ese suntuoso ambiente, la niña se siente una pordiosera. Sociable y seductora, la madre se hace amiga de sus compañeros de comercio. Alice acaba repugnada de tal espectáculo.

Es la madre quien salva la economía de la familia mientras el padre aprueba a la hija irregular. La madre acaba en el esnobismo del desprecio: está casada con un empleado de la fundición. La situación es conflictiva. La madre llama al padre para que zurre a la hija por ser arrogante a la vez que cobarde, vacilante a la vez que descarada.

La familia entra en crisis cuando la madre se enferma, queda parálitica e inútil, y el padre se convierte en un hombre dolido por no poder vivir para sí y estar al servicio de los demás. No obstante, para Alice la promesa de encanto y felicidad permanecerá unida a su infancia. Leyendas, juegos y canciones nunca serán destruidos por la madurez. Al fondo, siempre verá a su abuela, mandona y activa, y a su padre, anciano escritor. Volver a la infancia es insistir retornando a la hermosura de la vida. Lo que la madurez destruye son las fantasías de la adolescencia, de la evolución sexual.

Adolescencia: la mala educación de odiar al padre y ser una *niña bien* fascinada por el lujo de Chicago. Ser una estrella de cine, ser Deanna Durbin, la virtuosa, o Hedy Lamarr, la pecadora. Ser, en síntesis, una señora que junte a las dos. En todo caso no pensar, algo placentero y gratuito, algo inútil. Lo útil es emplearse de sirvienta hasta que aparezca un novio conveniente. A la vez, escribe su primer texto, una carta a una amiga que destruye sin enviarla. Tiene un cuarto propio, como Virginia Woolf, narra imaginarias orgías y borracheras. Ser una mujer madura codiciada por los hombres. Literatura.

Es el momento en que aparece Henrietta, una mujer censurada por la abuela porque bebe, fuma, lleva gafas de sol y juega al *bridge*. Una suma de inconveniencias. Abandona a un hombre porque se enamora de otro, aunque esté casado, conduce con temeridad y muere en un accidente de coche. La abuela la criticaba pero era su íntima amiga y acaba confesando a la nieta que amaba a un hombre y debió casarse con otro. En el fondo, envidia a su madre, con la que se lleva mal porque trabaja fuera de casa.

En este entretejido anida un proyecto complejo de vida. Cuando Alice, de mayor, vuelve a la casa de infancia, siente la magia del instante inmóvil, inmortal. Nunca ha salido de ella.

Desde luego, lo suyo no será el matrimonio. No se ocupa del ajuar ni de los objetos domésticos. Todo queda en manos de las mujeres de la familia. Ella tiene apenas veinte años y es fama que ahuyenta a los novios. Se casa con el primero que acepta o aceptan por ella. Es otoño. El paisaje se llena de hojas marchitas.

Desentendida de su nueva casa, concentrada en su vestido nupcial, cree amar a su marido aunque también sabe que otra mujer sería preferible para él, estaría más entregada a su cónyuge. Él es un hombre de ciudad, ignorante de las tareas rurales. La familia lo ve con malos ojos y una tía da a la novia un dinero por si se arrepiente y se escapa a hacer su vida. Con o sin dinero, ella se escapará y será escritora de historias de familia. Es su manera de apoderarse del pasado y convertirlo en vida presente. Lo que hizo su padre en la vejez.

5

«Todos estaban en la treintena. Una edad en la que a veces es difícil admitir que lo que uno está viviendo es su vida»

ALICE MUNRO,
«Accidente»

Munro, en ocasiones, narra como si no supiera qué narrar. La voz omnisciente que le permite entrar con autoridad en lo íntimo de sus personajes, de pronto, admite sus huecos, silencios y afonías. Acaso haya aquí una imagen posible de la vida forjada por la narración, algo de lo que tenemos noticias sueltas y desordenadas. Lo único ordenado es lo que sabemos de antemano, costumbres y expectativas que solemos designar como realidad. Dicho desde el otro lado: siempre esperamos que la realidad se porte bien, que responda según lo que de ella esperamos. Si historia hay, la ha de armar el lector como un rompecabezas cuyas piezas indispensables suministra Alice Munro. Y quien dice armar un texto dice clave de lectura, que también es tarea del lector. Si no, estará perdido.

Estos fragmentos descolgados de una historia sin contar admiten definir una categoría munroniana: *la historia descontada*, una historia sin historiar, que se da por ya contada en no se sabe dónde ni cómo. Otro ancho espacio en el que instalar al lector. Es

como si toda historia fuera doble y constara de los datos evidentes que aparecen escritos y unos datos no escritos que constituyen su virtualidad. Esto envuelve una silente proclama: la historia total es ideal, imposible de contar. Más enfáticamente: es una historia *irreal*. Algunos maestros del siglo xx lo establecieron, si es que ello puede establecerse. Joyce intentó imposibles inventarios exhaustivos, Proust analizó objetos hasta destruirlos en una maniobra simbólica, Kafka dejó novelas sin terminar.

Munro, con una retórica que parece muy alejada de tales comparaciones, sin embargo, también juega a empezar una historia, interrumpirla y empezar otra, una cuña donde los focos se enturbian y cambian, un personaje conductor es desplazado por otro que le quita protagonismo, suma y sigue. De pronto, el primero retorna, se queja de su abandono y se abre espacio a codazos, forzando a la narradora a prestarle atención. Munro, en efecto, es una especie de *narradora distraída*. Obedece a la costumbre oral de hacer circunloquios, de no ir adonde iba, de mira por dónde, de esto se me olvidaba y estaba a punto de callarlo, etcétera. Aquí surge otro elemento muy propio de la más astuta narrativa contemporánea: *el protagonismo del etcétera*. De aquella manera, toda narración termina no en el punto final, sino en un blanco, que es quizás el blanco donde empezó.

A menudo cabe leer a Munro como una *recontadora ruïnosa*, a partir de algunas pautas que ella misma propone. Ama las ruinas, los edificios desmoronados y olvidados que dejan al descubierto inscripciones originalmente secretas, lápidas a medias borseadas por la desmemoria y el descuido, restos arqueológicos de una cotidianeidad que en sí misma es indigna de narrarse pero que así, en el desbarajuste residual del tiempo, adquiere sugerencias novelescas. Le puede valer de modelo el personaje de Poppy Cullender («Los Chaddeley y los Fleming»), un anticuario que lleva un catastro de todas las casas viejas de la comarca y compra todas sus instalaciones. Salvar el pasado, necesariamente fragmentario, como una manera de salvar el presente. Es modelo para el escritor porque, al igual que Munro y viceversa, conserva la memoria objetal del lugar.

Corrijo: no la conserva, la construye. Es la figura de la concha de nácar pegada al oído. En ella resuena el lejano vaivén del mar a la vez que el latido de la propia sangre. Ir hacia la lejanía es volver sobre sí mismo, el deseo presente pega los pedazos del pasado y edifica el refugio de la memoria. Pero el tiempo hace tan fugitivas las calles como los años, según la fórmula proustiana.

Munro lo dice también con palabras proustianas que recuerdan el pasaje de Proust en que vuelve al Pré Catelan de Combray a examinar los nenúfares de su infancia: «Aquí están poco más o menos los mismos bancos y ferreterías y tiendas de alimentación y la barbería y la torre del ayuntamiento pero para mí todos sus mensajes secretos, pródigos, se han consumido» («Mi casa»). Los nenúfares son flores de sapo, han desaparecido. Los mensajes secretos han de ser rehechos, contruidos como si nunca hubiesen existido.

Más elocuente es la construcción del pasado al margen de la memoria, cuando los documentos realmente secretos salen a la luz. Es el caso de la mujer que va de Canadá a Escocia en busca de datos sobre su marido muerto, que estuvo aquí durante la guerra («Agárrame fuerte, no me sueltes»). Se ve con unas mujeres que la anotician de aspectos inesperados del difunto, incluida una que lo ha olvidado o finge olvidarlo. Desconcertada, la protagonista advierte que ha investigado una parte de su propia vida, algo que no puede ya integrar a su presente, de modo que resuelve quedarse con el pasado que llevaba hecho de antemano, la imagen que conserva del marido muerto como si estuviera vivo, es decir, un fantasma espectral.

Estos vaivenes entre los juegos de la memoria y la objetividad documental de la vida establecen una categoría esencial de Munro: el manejo de la ambigüedad, cómo un manojo de datos que, aparentando dar lugar a una sola historia, se abre en abanico hacia varias, todas igualmente inciertas, todas igualmente convincentes. Esto convierte a Munro, muy a menudo, en una *narradora hipotética* que supone acaecido lo que cuenta sin poder dar fe cabal de los eventos. Hay distintas versiones de ellos, la narradora se declara ignorante acerca de su calidad y plantea un interesante dilema entre nuestro concepto de pasado, que es lo *verídico* y no lo *verdadero*, ni siquiera lo *veraz*. Digo la verdad de que soy capaz, sea o no verosímil, en función de lo que deseo que sea. Incluyo la mentira si con ella relleno un hueco del tejido narrativo. Mentiré con tal hermosa maestría que el lector caerá seducido a mis pies. Un solo ejemplo: los diálogos de sus antepasados a los que no conoció. Un solo paradigma: el manejo de la ambigüedad en Henry James.

Con frecuencia, los personajes de Munro hablan sin saber a ciencia cierta de qué están hablando. Se encapsulan en la comfortable pequeñez de un mundo que prescinde de la Gran Historia exterior. No hablan de religión, de política, ni siquiera de las

dos guerras mundiales en las que intervino Canadá. La narradora juega a que tampoco sabe de qué hablan ellos. Y el lector debe admitir que menos aún. Pero de golpe aparece la muerte y la divagación anterior se convierte en la habladuría –dicho más coquetamente: las *Sprücheien* de Heidegger–, la máscara verbal con que ocultamos la radical realidad de nuestra vida, el horizonte de la muerte.

Con esto se puede cerrar el largo apólogo que es la obra de Alice Munro. La vida es algo de lo que tenemos dispersas noticias que no construyen un sentido ni revelan ningún sentido dado de antemano. Nada trascendente nos proporciona ninguna certidumbre y lo aceptamos estoicamente porque estamos acostumbrados a vivir dentro de los límites que suponemos impuestos por la vida misma, evitando todo patetismo y toda angustia salvo cuando se nos imponga algún evento accidental y traumático. Sólo estamos seguros de que vamos a morir, en tanto sostenemos una expectativa de felicidad y cultivamos cierta fe en la experiencia, incluida la inocente banalidad de nuestros sueños. Necesitamos estar de alguna manera con los muertos, pues ya son lo que seremos. Con este escaso atisbo de tarea, sumado a un modestísimo instrumental de trabajo y, a pesar del sinsentido, la vida es memorable y la literatura nos ofrece su prueba de convicción. Memorable lo supuestamente acaecido, memorable quien lo cuenta, memorable quien lo lee y lo recuerda.

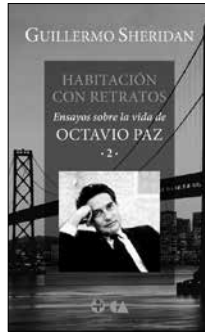
BIBLIOGRAFÍA

- Munro, Alice. *Secretos a voces*, traducción de Flora Casas, Debolsillo, Barcelona, 2016.
- . *La vista desde Castle Rock*, traducción de Isabel Ferrer y Carlos Milla, Debolsillo, Barcelona, 2015.
- . *Amistad de juventud*, traducción de Esperanza Pérez, Debolsillo, Barcelona, 2014.
- . *Las lunas de Júpiter*, traducción de Esperanza Pérez, Debolsillo, Barcelona, 2014.



► Biblioteca de Celso, Éfeso, 135 d.C.





Guillermo Sheridan:

Poeta con paisaje.

Ensayos sobre Octavio Paz 1

Era, México D.F., 2015

(2004)

569 páginas, 299.00 \$ MXN

Guillermo Sheridan:

Habitación con retratos.

Ensayos sobre Octavio Paz 2

Era, México D.F., 2015

303 páginas, 225.00 \$ MXN

Guillermo Sheridan:

Los idilios salvajes.

Ensayos sobre Octavio Paz 3

Era, México D.F., 2016

533 páginas, 295.00 \$ MXN

Una vida en versos

Por ANTONIO RIVERO TARAVILLO

Guillermo Sheridan (1950) es profesor e investigador del Centro de Estudios Literarios de la Universidad Autónoma Nacional de México (UNAM) y uno de los críticos de poesía más importantes de su país, autor de los indispensables *Los Contemporáneos ayer* (1985) y *Un corazón adicto. La vida de Ramón López Velarde* (1989). Pero no sólo eso, es también pluriarticulista y novelista singular (*El dedo de oro*, 1996). En 2004 comenzó la publicación de una tetralogía, *Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, obra en marcha aún que –con el hilván de los estudios sobre diferentes aspectos de la vida de Octavio Paz a partir, sobre todo, de sus textos– ha ofrecido ya las tres primeras partes (*Poeta con paisaje*, *Habitación con*

retratos y *Los idilios salvajes*). Es una obra sin precedentes que, desde el principio, ha sentado las bases de trabajos posteriores como el extenso *Octavio Paz en su siglo*, de Christopher Domínguez Michael (2014).

Si el tomo inicial estaba dedicado a la formación de Paz, a sus primeras actividades políticas y literarias, a su boda con Elena Garro y los viajes a Yucatán y a la España en guerra de 1937 con un grupo de intelectuales mexicanos, estos dos siguientes, aparecidos en un breve lapso de tiempo, se ocupan de los años cuarenta hasta mediados de la década de los sesenta, sin evitar los saltos en el tiempo. De algún modo, los dos primeros tomos tienen como presencia femenina (tan importante siempre en Paz)

a Elena Garro, su amor y desamor, su turbulencia; y el tercero, aunque también a aquella, a la pintora Bona Tibertelli de Pisis (de Mandiargues es su apellido de casada), con quien Paz, pese a intentarlo, no llegó a contraer matrimonio y mantuvo un intermitente y también tormentoso *ménage à trois* durante años. Por su parte, la venidera cuarta entrega correrá paralela a la relación con Marie-José Tramini, ya atisbada al final del volumen tercero, quien se convertiría en la segunda esposa de Paz hasta la muerte de éste en 1998.

Paz fue muchas cosas: fundador y animador de revistas, crítico, traductor, alguien que parecía tener vela en todo entierro estético o intelectual y aun político. Pero por encima y debajo de todo, al lado y en su tuétano, poeta. Alejandro Rossi escribió (y Sheridan cita): «Me asombra la vida de Octavio Paz. Quiero decir que me asombran el ritmo y la plenitud de su desarrollo. Como si contempláramos un proceso en el cual las diferentes etapas se han cumplido sin desperdicio de facultades y talentos. El suyo no es el caso de una juventud gloriosa, de una temprana iluminación y luego una lentísima decadencia, o el de una madurez inspirada y una vejez insípida y distraída. Me parece, al revés, que cada tramo de su vida llega a su cumplimiento, aprovechando las oportunidades creativas que cada edad ofrece».

Sheridan, que conoció a Paz y tuvo mucho trato con él hasta el punto de que el propio Nobel lo eligió para dirigir su fundación, ha recorrido toda la obra del poeta y ha ido viendo y expresando aquí el correlato vital de los versos, aportando copiosa información y numerosas interpretaciones sólidas. Muchos de los capítulos ya los adelantó o se fraguaron en su artículo mensual de

Letras Libres u otras publicaciones periódicas. Y no sólo bucea en los poemas, sino que rastrea epistolarios publicados o inéditos, glosa, abrevia, difunde cartas que aquí se dan a conocer por primera vez.

Es lástima que los libros, publicados por Ediciones Era en México, no estén disponibles en las librerías españolas y acaso del resto de Hispanoamérica, aunque es posible comprarlos en versión digital. *Habitación con retratos* se abre con el poema dedicado por Paz a Roman Jakobson que declara: «La poesía / siembra ojos en la página, / siembra palabras en los ojos». Y disecciona la cólera de Paz, por lo sucedido en España, por el dinero, contra ciertos tipos de poetas, contra la ciudad de México. Pero, también, contra sí mismo. Contra el mundo en general, porque como señala Sheridan: «La caída de Paz en el desencanto en los primeros años de la década de los cincuenta es absoluta. El escenario no puede ser más sombrío: ni la guerra abrió la puerta de la revolución ni la libertad sublevó al mundo». Son destacables las páginas sobre el erotismo en Paz, quien tira a lo tántrico, en las que brillan erudiciones etimológicas que el autor sabe hacer amenas. Inevitablemente, dado el carácter independiente de muchos de estos ensayos, hay reiteraciones y no sólo en el mismo volumen. Hay aquí algunas menciones a *El amante de lady Chatterley* y a D. H. Lawrence (quien llegaría a visitar la Casa Alvarado, de Coyoacán, en la que moriría Paz varias décadas más tarde). También dedica un capítulo al humor y la risa, que «lo condujo como a tantos modernos a lucubraciones de índole metafísica».

Sheridan ha tenido acceso no sólo a los epistolarios publicados, sino a cartas enviadas por Paz a Charles Tomlinson, a Octavio G. Barreda (con su fundamental revista

El Hijo Pródigo), a José Bianco, a Victoria Ocampo, a Carlos Fuentes y a Elena Garro, conservadas en diferentes instituciones y bibliotecas. Contribuyen a aportar muchos datos y a siluetear mejor al protagonista de estos libros y son, sin duda, algo en lo que se basarán futuros estudiosos. A Barreda, Paz le remite una «pesadilla atroz» que Sheridan cita, resume y glosa, llena de comentarios acerca de Diego Rivera, Frida Kahlo, Daniel Cosío Villegas, José Luis Martínez, Jaime Torres Bodet, Salvador Novo... A veces se pone sentencioso, como cuando le escribe a Bianco: «Tener ideas –o sombras de verdaderas ideas– es relativamente fácil; lo difícil es vivirlas, encarnarlas». Y no ahorra diatribas: «No reprocharía a los jóvenes la audacia: me contraría, precisamente, su falta de osadía, su poca imaginación. No me importaría que fuesen brutales, no les perdono que sean vulgares; me gustaría verlos insolentes y rebeldes, los veo groseros y arribistas. Comprendo que la perfección les aburra; me apena que sólo busquen el éxito. (¿No han sentido la seducción de la derrota?).» También le abre su corazón en lo relativo al distanciamiento de Elena y la relación con Bona.

Retoma Sheridan asuntos ya tratados en el primero de los volúmenes, y así vuelve los pasos sobre la familia y tenemos de nuevo ante nosotros al abuelo Ireneo y al padre Octavio Paz Solórzano, más una de las queridas de éste y la hija que tuvieron, a la que Paz quiso favorecer más adelante consiguiéndole un empleo. Cuando el padre murió destrozado por el tren, ¿fue accidente propiciado por la embriaguez o un asesinato por venganza pasional? No se aclara, aunque bien pudo haber sido esto segundo. Lo que es cierto es el estremecimiento de los versos de *Pasado en claro* (1974): «Del

vómito a la sed, / atado al potro del alcohol / mi padre iba y venía entre las llamas. / Por los durmientes y los rieles / de una estación de moscas y de polvo / una tarde juntamos sus pedazos». También se dedica un capítulo a Josefina Lozano, la madre del poeta, nacida no en Cádiz o en Puebla, como se creía, sino en la Ciudad de México, aunque de padres gaditanos (de Medina-Sidonia él y de Jerez o de Arcos de la Frontera ella). Aquí, como en algún otro dato, el libro se beneficia de las investigaciones de Ángel Gilberto Adame. Sheridan reproduce varias cartas en las que las maternas faltas de ortografía subrayan el carácter familiar, inmediato. Igualmente dedica su atención a la hija (Helenita, La Chata) y al primo Guillermo, con su historia de vida y muerte un punto inverosímil.

Por su relación con la literatura y la creación en México destaca el ensayo «Hacer revistas». Hay que recordar la vinculación de Paz con grandes revistas literarias de su época, y su protagonismo en varias de ellas, como *Plural* (cuyo primer número vio la luz en octubre de 1971) y luego, un lustro después, *Vuelta*. También se fija Sheridan en Efraín Huerta o en la fiesta de los toros (Paz había visto torear de niño a Ignacio Sánchez Mejías, que tanta relación tendría luego con los poetas de la generación del 27). Y en las drogas, la religión, las estrellas y en los proyectos de novela que Paz acometió (una emprendida en la Mérida de Yucatán en 1937 y otra en 1944, en California).

Pero *Los idilios salvajes* es aún mejor, si bien puede resultar algo tedioso en la parte en la que analiza muy sagazmente el poema de 584 versos *Piedra de sol*, para muchos una de las cumbres de la poesía paciana, aunque a su autor a partir de cierta fecha le resultó antipático por razones de índole

le personal –es decir, biográfica–, pues tiene mucho que ver con el frustrante amor, rara vez pleno y sin sacudidas, con Bona. Paz escribió a ésta en una carta inédita de 1963, recogida por Sheridan en este volumen, que «todo lo que yo escribo es biográfico, una tentativa por dar sentido espiritual a mis experiencias vitales, y por eso –buena o mala– mi poesía es *mi otra vida*». La cita le viene de perlas al autor de estos ensayos sobre la vida del Premio Nobel de 1990 para subrayar su tesis de que «hay una alta tensión autobiográfica en la poesía de Paz», y se apoya asimismo en las palabras prodigiosas de éste cuando, al morir Cernuda, señaló que una biografía solamente puede ser poética «a condición de que las anécdotas se transmuten en poemas, es decir, sólo si los hechos y las fechas dejan de ser historia y se vuelven ejemplares» (en el sentido de únicos). Y esto tiene como corolario una declaración de principios que Sheridan ofrece en el preliminar del volumen: «Más que de su autor, pues, este libro quiere ser la biografía de unos cuantos poemas de amor, de unos poemas escritos en y desde, hacia y contra el amor, el centro fulgurante de un armónico sistema poético; quiere ser, digamos, la biografía de cómo unos poemas de amor redactaron la vida de un poeta».

El amor, la mujer, es –en este tercer tomo– Bona, de quien los antepasados andaluces de Paz bien podrían decir, popularmente, que lo trajo por la calle de la amargura. Basándose en Paz, Sheridan habla de la higuera, del símbolo sexual de ese árbol, y se demora en sus frutos, que son mitos que a su vez robó y devoró el autor de *El arco y la lira*. Si en el volumen anterior se recogía una lista de afinidades e intereses que Paz envió a Tomlinson, ahora es Sheridan quien establece una genealogía –irreprochable,

me parece– del amor trascendente que persigue el poeta: «En su etapa formativa, Paz es un postulante a la cofradía que se reúne bajo el árbol que echa raíces en Orfeo, en Pitágoras y Platón, lanza su ramaje a la neoplatónica Alejandría, cobija a Dante y Petrarca, da sombra a la Provenza, se injer-ta en Florencia y Careggi, crece en Weimar y Jena, florece en el París del XIX, regado con el agua esotérica del “simbolismo universal”, como escribe André Breton, y culmina en la modernidad surrealista».

Se merodea el significado de la feminidad para Paz, y se evocan las lecturas licenciadas de la biblioteca del abuelo Ireneo, donde el niño y adolescente Octavio accede al erotismo. Sheridan dedica muchas páginas a esto, y hasta acuña un neologismo junguiano-freudiano y resultón que le sirve para estudiar las relaciones con la madre: *arquedipo*. Aquí se enlaza con la higuera que presidía el jardín de la casa de Mixcoac, a un tiempo imagen de la madre y de la mujer en general, que remite a la Diosa, a la Noche, a la Muerte no menos que a la Vida y el nacimiento (y aquello que lo antecede: lo prenatal). El libro no es en esto tanto crónica como acronía; es decir, lindero de lo mítico y primordial, tiempo suspendido que no regresa porque jamás se ha ido. Enlaza con la sabiduría tradicional (sobre la que el surrealismo fijó también su mirada) y en juicios que Paz emitió sobre Rubén Darío y, especialmente, sobre López Velarde al hablar de la mujer desconocida y epifánica que nunca ha dejado de rondarlo, que es «el principio femenino, la Dama, la Imagen de nuestra propia alma o, para emplear el vocabulario moderno, la proyección de nuestra psiquis, nuestra *Ánima* [...]. El alma desea reunirse con su *ánima*, esto es, consigo misma. Lo que busca el amante en la amada es

su identidad perdida. El sufismo, que es casi seguramente una de las raíces orientales del “amor cortés”, llama Ángel a esa parte gloriosa del alma. En la tradición mazdeísta, al tercer día de nuestra muerte, nos sale al encuentro nuestro Ángel, como doncella de belleza resplandeciente, y nos dice: *Yo soy tú mismo*». Palabra por palabra lo podría haber dicho Juan Eduardo Cirlot; de hecho, éste escribió numerosas variaciones sobre lo mismo en sus cartas y explicaciones sobre el ciclo *Bronwyn*, que cubrió el final de su vida. ¿Conoció Paz la obra poética del barcelonés, o tan sólo, como demuestra Sheridan, el *Diccionario de símbolos tradicionales*, citado casi textualmente tras su aparición en 1958? Pere Gimferrer, que trató brevemente a Cirlot, pudo haberle hablado de éste años más tarde, aunque no hay rastro de ello en la correspondencia recogida en *Memorias y palabras. Cartas a Pere Gimferrer 1966-1997* (1966 fue el año precisamente en que Cirlot vio con los ojos del cráneo y los visionarios la película en que aparecía –se aparecía– Bronwyn. A Cirlot, por su parte, le habrían gustado, pero seguramente no los leyó, estos versos tan celtizantes de Paz en *Pasado en claro*: «Yo escribo porque el druida, / bajo el rumor de sílabas del himno, / encima bien plantada en una página, / me dio el gajo de muérdago, el conjuro / que hace brotar palabras de la peña».

En este tercer volumen, Sheridan transcribe y extracta cartas, además de las correspondencias publicadas y las que cité al comentar el segundo volumen, a Bona, a Nicanor Vélez, a Dore Ashton, a Emir Rodríguez Monegal o a Juan García Ponce, entre otros. Es lástima que no existan unos *Luis Cernuda Papers* en alguna institución que custodie la mitad del epistolario de Paz con Cernuda (las cartas dirigidas por el sevillano al mexicano, en poder

de la viuda de éste, Marie-José Paz, aún no han podido ser consultadas).

Como palanca para abrir la puerta de la relación con Bona, aún en *Los idilios salvajes* vuelve a hacer de Elena (o Helena) la protagonista de un buen número de disquisiciones, justificadas en esta ocasión por la lectura de unas cartas en las que el poeta se manifiesta desnudo, en la intimidad dialogante que es una relación epistolar con la persona amada (que irá dejando de serlo). Aquí asistimos además al comienzo de su noviazgo, a sus altibajos, a las dificultades que tuvieron que vencer, a los escenarios de interior yucatecos o californianos (es decir, cuando estaban separados, que es cuando se escriben cartas cuyos contenidos de otra forma serían orales, es decir, ya silencio), en pasajes mucho más biográficos que filológicos. No obstante, el autor es capaz de aducir versos que ilustran esas turbulencias y zozobras.

Sigue una formidable y minuciosa exposición de la génesis y el sentido de *Piedra de Sol*, poema de correspondencias que «acata el principio tradicional para el que *todo está en todo*» y aborda la numerología maya y las fechas personales, el calendario no ya astral sino íntimo de la amada que ocupa en su cielo el lugar de la estrella eclipsada Elena, y se centra luego en el romance con la casada Bona, que lo torea como quiere en varias plazas y al final, sin entrar a la suerte de matar (el matrimonio) lo dejará por otro mexicano, un pintor indio que la maltratará –para exasperación del colérico Paz–. También nos trasladamos a la India, cuando Paz recibió el encargo de abrir embajada allí, donde permaneció hasta los sucesos de Tlatelolco.

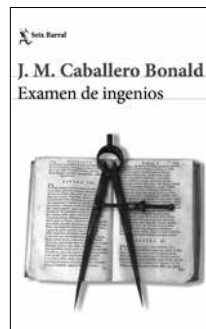
Sheridan indica los principales usos retóricos del poeta: «El oxímoron tendría un

sitio especial pero no único. Podría inventarse también su afición a las secuencias trópicas que trenzan metáfora y metonimia (del tipo «palabras que son flores que son frutos que son actos») así como su proclividad a la paralipsis, otra figura cara a los místicos: la conciencia de que el poema dice sin decir o, más bien, de que su decir va a contrapelo de su expresión». Pero además sabe realizar conexiones con numerosos autores, como queda de manifiesto en la impresionante bibliografía manejada: las muchísimas pilas o baterías que han servido para que alumbre la linterna con la que ha escudriñado, y los lectores con él, la vida que es obra y la obra que es vida de Octavio Paz.

Estos formidables libros de Sheridan son en efecto un *work in progress* en el que el autor avanza, regresa, corrige, matiza, amplifica. En consonancia no deliberada

pero muy conveniente a la postre con el tema de una gran inteligencia en desarrollo, de alguien que supo de ciclos y cosmovisiones distintas, no es rectilíneo, sino una recurrencia de bucles. Hará falta ordenar toda esta información y asimilar sus interpretaciones, pero el lector asiste a las investigaciones de un gran estudioso y conocedor de Octavio Paz, acaso su exégeta supremo, con la impresión de observar desde una atalaya privilegiada cómo se va rellenando un cuaderno casi interminable, un borrador al que habrá que expurgar, peinar, ajustar la talla y las medidas, pero que hoy es, sin ningún género de dudas, el titánico paño, hilado en el telar del esfuerzo y la inteligencia, más completo que existe sobre el autor de *Los hijos del limo*, paralelamente a todos sus ensayos y vislumbres uno de los grandes poetas en español del siglo xx.

José Manuel Caballero Bonald:
Examen de ingenios
Seix Barral, Barcelona, 2017
456 páginas, 19.00 € (ebook 9.99 €)



Semblanzas con vistas al canon

Por JUAN ÁNGEL JURISTO

Examen de ingenios, último libro de José Manuel Caballero Bonald (Jerez, 1926), es un libro importante dentro de la trayectoria de su autor, como si en el último tramo del camino hubiese querido dejar constancia de afectos y desafectos enmarcados dentro de los límites de una estética que se muestra implacable en sus planteamientos. Este libro, sin embargo, corre el peligro de ser malinterpretado en razón de las 103 semblanzas de escritores, cantaores –un dominio, el flamenco, que Caballero conoce bien– y artistas plásticos con los que mantuvo amistad o conocimiento –caso de Joan Miró, José Caballero o Manuel Viola–, ya que en estos retratos, de los que viven la mayoría de sus protagonistas, no está exenta la ironía y, lo que es más, el

sarcasmo. Sería una lástima, e inevitable, que la atención se dirigiera a los dardos, no alejados de cierta justicia, que prodiga a figuras como Cela, Bryce Echenique, Guillermo Cabrera Infante, Gil de Biedma –a quien responsabiliza de que Castellet suprimiera a Costafreda de su afamada antología–, Mario Vargas Llosa, Azorín –antológica la semblanza del autor de *Castilla*–, Pío Baroja, Josep Pla..., y dejásemos de lado lo que esas figuras representan en la revisión del canon literario. Lo mismo cabría decir de los retratos en los que los retratados aparecen favorecidos –caso de Carlos Barral, Blas de Otero, Jorge Gaitán, Jorge Edwards, José Ángel Valente...–, que participan igualmente de esa revisión canónica, del mismo modo que las figuras del flamen-

co de las que habla –la Niña de los Peines, Paco de Lucía, El Lebrijano o Antonio Mairena, caso aparte de Antonio Gades–, que significan una inmersión en la reiteración del canon en el cante que Caballero Bonald siempre defendió, a veces en abierta confrontación con otros flamencólogos como Félix Grande. Yo, que gusto de paños tan populacheros como los muy madrileños caracoles del barrio de Embajadores, no pretendo que Caballero se digne otorgarles carta de naturaleza como al martinete, lo que sólo enaltece al autor de estas semblanzas por su implacable sentido de lo que debe ser el canon estético. Para entender este libro en qué vale deberíamos ejercitar tal actitud.

Para que el lector abra boca respecto a lo que puede encontrarse en el libro, permítaseme una cita del párrafo con que abre la semblanza de Azorín: «Más de una vez lo vi cruzar por la Red de San Luis, por la Carrera de San Jerónimo, casi despojado de volumen, con esa furtiva actitud del que teme ser interceptado en el camino que conduce a la inmortalidad, ya transferido prácticamente al estado de momia andariega. Daba la impresión de que iba perdiendo peso a medida que se acercaba, deslizándose sin moverse, todo afilado y enjuto, con el perfil de un maniquí al que han pulido hasta la transparencia. Vendría del cine o iría al cine o no vendría ni iría a ningún otro sitio que a su propia esfera comunicativa. Un rostro imperturbable, arrugado a la vez que terso, sobresalía tenuemente del sobre todo como si no perteneciera más que a medias a aquella figura tan entera, tan ingravida y enlucida». Creo que no hace falta decir gran cosa. El texto habla por sí mismo.

En la reseña que para *El Cultural* de *ABC* hice del libro de Juan Malpartida

Margen interno –que contiene semblanzas de Octavio Paz, Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges, Gil-Albert, José Luis de Vilallonga, entre otros–, afirmé que el arte de la semblanza requiere de equidistancia tanto de la hagiografía como de la denostación, aunque bien es cierto que –como recomendaba Goethe sobre la crítica– para ser perdurable hace falta una cierta dosis de antipatía, y tómese esta palabra como correlato metafórico de toda actitud crítica; esa media distancia es lo que transmuta el retrato en perdurabilidad libre de aristas emocionales de corte extremado, aun fuese justificado. No hace falta decir que estas semblanzas cumplen dicho requisito con rara insistencia en *Examen de ingenios*, y eso acontece por el carácter de su propio autor, idóneo para mantener esa media distancia. Le pertenece..., eso y cierta actitud heterodoxa que ya se contiene en el propio título del libro, que remite al poderoso libro de Huarte de San Juan, uno de nuestros más grandes e intensos heterodoxos. Caballero cree esencial esa actitud heterodoxa para dar la puntilla a la esclerótica tradición de nuestro canon, proveedor de realismos casposos y desconfianzas ante todo lo que tenga que ver con la recreación de otros mundos diferentes del aplanado sanchopancismo; en Caballero adquiere su máxima expresión de rechazo en el género costumbrista. Por contra, el autor aboga por otorgar todas las distinciones a la actitud surreal, por lo que tiene de abierta y subversiva. Para Caballero el surrealismo es la máxima escuela estética del siglo xx, lo que es discutible en lo que tiene de preeminencia pero no de enseñanza máxima en la libertad creadora. Ello hace que toda actitud realista o costumbrista en autores contemporáneos sea desechada en Caballero con abierto desagra-

do, más si se produce en la esfera poética, donde el autor se mantiene inflexible, casi como un Juan Ramón abiertamente escandalizado..., y con razón. Buena prueba de esta actitud se comprueba en la semblanza que realiza de Juan Goytisolo, a quien otorga el honor de haber tenido la voluntad de cambiar de rumbo el canon español al incurrir e insistir en la valía de autores como Rojas, Delicado, Blanco White o Miguel de Molinos, por no hablar de san Juan de la Cruz, ambos estudiados con sagacidad sobrada por José Ángel Valente.

José Manuel Caballero Bonald realiza en estas semblanzas un correlato dirigido a personas de actitudes vitales y estéticas presentes tanto en su obra poética como en la narrativa o la ensayística. En sus libros de memorias, *Tiempo de guerras perdidas* y *La costumbre de vivir*, estas actitudes presentes en *Examen de ingenios* están desparramadas de otro modo pero no de manera menos exigente. Así, la referencia que para él tuvo la lectura de *Ocnos*, de Luis Cernuda, o las continuas menciones a la actitud de ciertos miembros del 50 para investir de modernidad la tradición poética de un país sumido en un neoclasicismo fascistoide... ¿Es, por tanto, extraño, pongo por caso, que la semblanza de Leopoldo Panero no sea precisamente amable o que afirme que *Mrs. Caldwell habla con su hijo* es de lo mejorcito de Cela o que *Mortal y rosa*, por sí sola, redima otras obras terribles de Francisco Umbral?

Caballero borda en estas semblanzas, en algunas, la excelencia, como en el caso citado de Azorín. *Examen de ingenios*, por su parte, pertenece a una espléndida tradición en español que si bien no llega a la altura de la británica, cuya tradición humorística roza la perfección, sí tiene una

larga y señera representación: baste citar *Hombres en su siglo y otros ensayos*, de Octavio Paz; *Retratos contemporáneos*, de Ramón Gómez de la Serna, y, sobre todo, *Españoles de tres mundos*, de Juan Ramón Jiménez, poeta que Caballero Bonald tiene como el más grande español de su siglo, lo que no solamente no es exagerado sino que peca de juicioso y hasta de discreto en alabanza al autor de *Dios deseante y deseado*. Para Caballero el destino como artista de Juan Ramón es ejemplo esencial de la actitud idónea que el escritor debe tener ante su obra. Es el único ejercicio de didáctica que Caballero se permite. No es poco.

Examen de ingenios es, pues, una consecuencia natural de su obra anterior. En parte atisbamos vislumbres de esta obra en *La novela de la memoria*, que reúne los dos tomos autobiográficos, y *Oficio de lector*, pero aquí las semblanzas eran ocasionales, no estaban vinculadas a la organización plástica de un canon, lo que hace a *Examen de ingenios* excepcional por lo que tiene de corpus organizativo. A la vez la elección tampoco está sujeta al azar: los noventa años de vida de su autor, por ahora, le otorgan la visión de cuatro generaciones al menos, pero Caballero prefiere detenerse en el momento en que aparecen los novísimos porque habría peligro de hacer interminable la galería de retratos, lo que es cierto en términos cuantitativos, pero creo que en esa elección también hay un elemento muy juicioso a la hora de detenerse en los componentes de la generación del 50. Ese elemento tiene que ver con aquella frase tan terrible y lúcida de Proust que hace que uno contemple una fotografía de tiempos pretéritos y caiga en la cuenta de que sus rasgos tan personales un día acaban difuminándose en los de su tiempo. Caballero

es un hombre que pertenece a una generación muy determinada que clarificó el espeso panorama cultural de la España de posguerra, que no es poco, y que ha dado poetas como Valente o Claudio Rodríguez. No quiero citar más, que los hay –no hay más que volver a *Descrédito del héroe*, de Caballero Bonald–, y serán gozo de futuras generaciones, pero es probable que a la hora de juzgar a algunos personajes más jóvenes el autor hubiese perdido perspectiva, lo que sabiamente se ha ahorrado.

Una larga tradición le pertenece: la que se abre con Góngora –no nos referiremos a los clásicos latinos, que también Caballero tiene en cuenta–, roza a Espronceda y Bécquer y se asienta en el siglo pasado en el ejemplo de Juan Ramón, Luis Cernuda... Hay un libro de poemas de Caballero Bonald que se titula *Estrategia del débil*, acaso pueda servirnos como metáfora de lo que muchos han hecho frente a la imposición terrible de un canon cultural muchas veces malgastado y estéril, valga decir, la estrategia de la que se vale el acosado y que no es más que la estrategia del superviviente. Habría una correspondencia, ya digo, entre lo que significan los poemas de Caballero –desde *Las adivinaciones* a *Los desaprendizajes* pasando por *Descrédito del héroe*, *Laberinto de fortuna* o

Manual de infractores (otra vez la heterodoxia)– y los contenidos canónicos del cante referidos en *Luces y sombras del flamenco*; habría una correspondencia entre todo ello y *Campo de Agramante* y *Ágata ojo de gato*; habría una correspondencia entre estas novelas y el ensayo *Mar adentro*, y, por último, estaría esta culminación estética en el arte del retrato.

Coherencia que no cumplirá con el exorcismo de librarnos de malentendidos, que este libro es proclive a causar debido a nuestra costumbre de juzgar rumores en vez de leer directamente los textos, tradición que nos viene de cuando la Iglesia leía, es decir, juzgaba por nosotros dejándonos libre la habladoría, patrimonio de súbditos. Quiero decir, elevar la anécdota a juicio, la gracia a venganza, el sarcasmo a mala leche, la ironía a complejo de superioridad..., en este sentido el libro no se librará de ese destino. Es de esperar, por tanto, una lectura sin telarañas del mismo, esas telarañas del juicio que acontece sin pensarlo y que es producto de la pereza mental, de la falta inveterada de juicio crítico y, sobre todo, de la carencia de la práctica de la libertad. No encuentro otras palabras para designar un libro que juzgo importante y escrito con noventa años, nada menos.

Adam Zagajewski:

Releer a Rilke

Traducción de Javier Fernández de Castro

Acantilado, Barcelona, 2017

80 páginas, 10 €



Releyendo a Rilke

Por ABRAHAM GRAGERA

Dice Zagajewski al principio de este breve ensayo que Rilke vino desde la periferia del Imperio austrohúngaro (nació en Praga en 1875) para llenar el hueco que dejaron al morir los grandes poetas alemanes del siglo XIX, desde Goethe hasta Heine; vino, tras el vacío coincidente con el proceso de unificación de Alemania, para devolver a la tierra del *Dichter und Denker*, del *poetizar y pensar*, su razón de ser.

Pero ¿quién era este Rilke, cuya obra de juventud pasó casi desapercibida entre las personalidades de la época, y cuya obra de madurez no se conoció prácticamente hasta su muerte? ¿Cómo llegó a convertirse en una de las cimas poéticas del pasado siglo con unos inicios tan modestos? No fue un ministro, ni un científico, como Goethe. No

se vio a sí mismo como representante de algo más que su destino particular. Ni siquiera, si lo comparamos con sus predecesores y alguno de sus contemporáneos, como Hoffmannsthal, tuvo acceso a un conocimiento exhaustivo y riguroso de su tradición.

Rilke, nos recuerda Zagajewski con un estilo que aúna a la perfección el gusto por el chisme y el detalle erudito, se dedicó durante muchos años a falsear su cuna para ocultar unos orígenes familiares poco presentables. Tras la relación que mantuvo con Lou Andreas-Salomé (la pretendida de Nietzsche), una mujer bastante mayor que él, culta, refinada y libre, que le cambió su insulso nombre de pila, Renée, por el de Rainer y propició el despertar del poeta (aquella mágica noche en la que vio la

luz, de una sola tirada, *La canción de amor y muerte del alférez Cristoph Rilke*). Rilke se trasladó a París, por aquel entonces la capital cultural del mundo, y entró como aprendiz en el taller de Auguste Rodin, un artista que no trabajaba con sentimientos sino con materiales, y de quien aprendió nuestro poeta el valor de la disciplina y el de la objetividad del artefacto artístico, una revelación que marcó el rumbo de su obra. Después viajó a Rusia y captó el espíritu de la literatura y la lengua de aquel país con una sutileza extraordinaria.

Estos hitos del *Bildungsroman* rilkeano, su significación, la huella que dejaron en el poeta, asombran a Zagajewski, puesto que, siendo fiel a la lógica, ningún encuentro, y especialmente este último —el de Rilke con Rusia—, puede sustituir al conocimiento —en este caso— de la filología eslava.

Y parece cierto que Rilke aprendió sobre todo de sus viajes y de su trato con los grandes artistas. Poseía una «capacidad negativa», una disposición para recibir la realidad, una pasividad contemplativa casi absolutas: «Rilke vivía con la imaginación; cuando se miran sus fotografías, y hay muchas, vemos a un hombre esbelto cuyo rostro alargado, en lugar de expresar un estado de ánimo identificable, parece esperar que ocurra algo, un receptor, más que un emisor». Esto, y «su no pertenencia, su no dependencia de lo que le fue dado por sus padres, su ciudad, su biografía, su alma austríaca y alemana, mutilaron de alguna manera su primera escritura y le hicieron vulnerable a la moda del momento; sin embargo, más adelante resultaron ser uno de sus mayores activos y una de las fuentes de su descomunal fuerza artística».

Otro aspecto, relacionado con lo anterior, que fascina a Zagajewski —y a nosotros, de paso— es la búsqueda y la espera de su gran

obra maestra, las *Elegías de Duino*, durante muchos años de errancia, de castillo en castillo, ayudado siempre por sus aristocráticas benefactoras, como la princesa Von Thurn und Taxis, que le llamaba *Dottore serafico* y que le sacó de más de un apuro (del cuartel del ejército donde lo obligaron a ingresar durante la Primera Guerra Mundial, sin ir más lejos).

Pero nada añadiría este ensayo a lo que ya conocíamos sobre el poeta si se ciñera sólo a los aspectos más someros de una vida, interesante, sí, pero insuficiente para explicar el milagro y la vigencia de la poesía de Rilke. La radical libertad y el desapego del poeta en busca de inspiración hasta su último destino han dotado a su figura del aura del artista contemporáneo. Pero Rilke fue una *ra-ra avis* en medio, y al margen, de profundos cambios históricos, entre ellos, una guerra atroz y la eclosión de las vanguardias. Y, como poeta al menos, fue inmune a todos esos cambios. A la guerra la consideraba, como mucho, un simple contratiempo que retrasó sus logros, y los nuevos usos artísticos simplemente los ignoró. Y eso es lo más sorprendente, sin duda, de su peripecia vital: su capacidad para alimentarse única y exclusivamente de su vida interior.

Sin embargo, es erróneo ver la poesía de Rilke como algo etéreo o virginal. Dice Zagajewski: «Después de todo, y como la mayoría de los modernistas literarios, Rilke es un antimoderno, y uno de los principales impulsos en su obra consiste en la búsqueda de antidotos contra la modernidad. Los héroes de sus poemas, ya sean Orfeo, Eurídice o Alceste, se mueven en un ámbito espiritual, no en las calles de Nueva York o París, aunque, debido a su intensa existencia, también deben enfrentarse a la supuesta o auténtica fealdad del mundo moderno».

La gran aportación de la poesía de Rilke sería, pues, su capacidad para preservar un tipo de mirada, una contemplación del mundo que, de otro modo, no habría llegado a nosotros a causa, probablemente, de las urgencias históricas derivadas de las dos grandes guerras y de los totalitarismos.

Otra de sus aportaciones, a juicio de Zagajewski, que aquí incide en su defensa del estilo elevado y de la potencia de la poesía para tratar lo humano y lo que está más allá de lo humano, es la capacidad de Rilke para captar los momentos extáticos, algo que libera a los lectores actuales de poesía de la hipertrofia crítica o, en sus palabras, «de la magra dieta de ironía» a la que, por lo general, están sometidos. Y apostilla: «El Ángel es intemporal y sin embargo esa intemporalidad va dirigida contra las deficiencias de determinada época. Así es Rilke: intemporal e indudable hijo de su propio tiempo histórico. Pero no inocente; sólo el silencio lo es, y Rilke todavía nos habla».

Sólo por esta última tesis y por algunas de las anécdotas que Zagajewski va desgranando aquí y allá al hilo de su pensamiento (como esa en la que cuenta su descubrimiento de la poesía de Rilke, siendo muy joven, en mitad de una calle gris de una ciudad comunista y cómo se sintió súbitamente liberado de la vulgaridad que le rodeaba) merece la pena leer este libro, tanto si uno se dedica o quiere dedicarse a la poesía como si desea salir un poco de la insignificancia asfixiante en la que, a todas luces, chapotea nuestro presente. Sólo por esa reivindicación de la gran poesía, independientemente de su cercanía histórica a nosotros, como único termómetro válido para captar la intensidad de la vida, para unir las profundidades con las alturas, merece la pena *Releer a Rilke*: «No hagas caso de ningún mandamiento

que parezca encarnar el veredicto del propio *Zeitgeist* (el espíritu de la época) y escucha únicamente a los grandes poetas; en ocasiones, un Catulo puede liberarte de la dictadura literaria de alguien que vive a tan sólo cinco manzanas de tu casa».

Pero uno no puede evitar preguntarse por la pertinencia de publicar un texto en forma de libro que, por su estilo ligero e ilustrativo, está un poco por debajo de otros ensayos del autor polaco. Y lo está no porque su ambición y su inteligencia hayan decaído, sino porque a todas luces este libro exento que la editorial Acantilado ha tenido a bien materializar parece un simple prólogo, probablemente el de la edición de Farrar, Straus and Giroux de *The Poetry of Rilke*, aparecida en 2009 y traducida por Edward Snow.

¿No habría sido mejor esperar y reunir en un volumen más textos de Zagajewski sobre poesía contemporánea? ¿No nos haríamos de ese modo los lectores españoles una idea más cabal de la obra del polaco, más allá de estrategias editoriales dictadas por las demandas de los nuevos consumidores (libros breves, no muy sesudos, y no demasiado caros, aunque éste, si atendemos a su extensión, lo sea)?

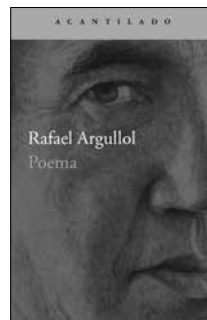
Con todo, *Releer a Rilke* cumple su objetivo, y el lector de poesía (que es un tanto infiel por naturaleza) siente el deseo de volver a los *Nuevos poemas*, a los extraños, deslumbrantes *Sonetos a Orfeo*, a las cimas desde donde contempla el mundo el ángel de las *Elegías de Duino*, en las diversas y desiguales traducciones que podemos encontrar en nuestra lengua, a la espera de que algún editor más generoso que los del libro que nos ocupa publique la poesía completa de Rilke en uno o dos volúmenes. Como el propio poeta escribió en «Día de otoño», y Celan recalcó después en su poema «Corona»: «Ya es tiempo».

Rafael Argullol:

Poema

Acantilado, Barcelona, 2017

1136 páginas, 29 €



Poema, de Rafael Argullol

Por JULIO CÉSAR GALÁN

Para situarnos desde un principio en la obra poética de Rafael Argullol es necesario aludir brevemente a algunas coordenadas contextuales. Podemos decir, en este sentido, que hablar de generación, grupo o tendencia en este autor resultaría un desacierto total. Quien conozca su trayectoria literaria sabe que su camino no entra dentro de esos corsés y que la escritura desatada y transversal caracteriza su discurso dentro de diversas formas de expresión. Dicho esto, empecemos por lo principal, su última entrega: *Poema*, la cual se sitúa entre los eneros de 2012 y de 2015, con diversos añadidos posteriores: «Corresponden a los días 1-IX-2014, 9-XII-2014, 17-XII-2014 y 28-XII-2014, pero los escribí en algún momento posterior y aluden a acontecimientos pos-

teriores. Ocuparon cuatro huecos que, por diversas razones, había en el manuscrito». Esta cuestión nos remite inmediatamente a un texto a modo de registro del instante.

Desde un inicio, en cada poema las visiones del yo y sus recuerdos se construyen con la fuerza de fundamentos meditativos poderosos y toman un matiz nuevo. Y esa construcción del yo se ejemplifica principalmente por medio de varias cuestiones capitales en *Poema*: conjugar de forma reflexiva sensaciones e ideas en el texto poético; conservar el mensaje espiritual de los antiguos mitos; usar la alegoría espacio-expresiva habitual; y proferir una inclinación hacia la defensa de los derechos civiles y sociales. Cuestiones que ya se habían dado con an-

terioridad en *Duelo en el Valle de la Muerte* o *El afilador de cuchillos*, entre otros libros.

Asimismo, nos encontramos una devoción por lo trágico, por desentrañar las razones del mal o por habitar el mundo de manera distinta, asuntos que recorren el subsuelo de toda su poesía. Y, sobre todo, la maldita perfección de sacrificar la belleza de la palabra, la concepción de la literatura en forma de viaje (y en su fondo) y la conciencia de salvar los momentos áureos del pensamiento agónico. En efecto, el alejamiento de toda tendencia ha hecho de la poesía de Rafael Argullol una creación personal y singular. Además—desde estas cuestiones generales y en relación con ese distintivo—, hay que añadir que la fidelidad a su estilo, temas y formas expresivas asientan aún más su discurso y la concepción del poema como unidad; ahí están, por ejemplo, *El poema de la serpiente* o el propio *Poema*. Este su insinuante precipicio genera distintas redes poéticas que van desde la vigencia y la vitalidad de la creación literaria, con sus cíclicas uniones, reconciliaciones y divorcios, hasta los exilios y desencantos de cada hombre.

En *Poema* todo escrito surge a partir de la insatisfacción consigo mismo y en contemplación múltiple; el ojo que disecciona lo real se transforma en camino poético. Esta peculiaridad se transpone de un modo textual mediante la precisión de la palabra pensada y de la sensación escrita con detalle y brillantez. En este caso, la poesía corre paralela al viaje interior y en ese tránsito se produce un diálogo y una dialéctica con el tiempo histórico. Intrahistoria e historia enlazadas y diseccionadas.

Su reflexión monológica procede de la experiencia personal y va hacia esas preguntas sin respuestas que se hicieron los primeros hombres cuando crearon sus pinturas en las

cuevas. Esos interrogantes sin contestación generan el enigma con sus entresijos, esas zonas de claroscuros que siguen impulsando el intento de descubrir; y en ese cierre se incardina la tragicomedia de la cultura, la cual ejercita su propia crítica y expresa aquella mitología que arrasó su necesidad de existencia. Ese testimonio viene de la recreación de la belleza de la mirada, de la oposición frontal a los ideales que generaron algunos símbolos y mitos, tan caros en la obra poética de Rafael Argullol: los caminos dobles, las criaturas enmascaradas, la distancia de la lejanía, los hijos del temblor... Cuestiones que permanecerán, se ampliarán y se retomarán desde el principio y a través de temas, percepciones, impresiones y pensamientos, como vemos ejemplarmente a lo largo de este libro; pero que adquieren un brillo diferente a cada paso. Estos círculos concéntricos ensanchan la parábola de su estilo, cuyas directrices se marcan en este poemario por medio de la necesidad del mito y la belleza, de la destrucción de los caminos trillados y las herencias románticas, del espíritu trágico y los sueños del mendigo. Además, también están presentes el conflicto social y la asimilación de la rebelión y sus desencantos: «La decepción, cierto, es dura. / Pero la decepción no es / sino entrar en contacto / con el reino de la realidad». De ahí el descubrimiento de la otra vida, de la belleza y sus bondades, y de ahí que surja la contemplación y el descubrimiento de la experiencia personal y de la formación del Bien.

Todos estos poemas descubren los diferentes caminos de la belleza vivencial y nos muestran que el ajuste de nuestro yo con nuestro perfil procede del diálogo con las desilusiones y de la conciliación de sus paradojas. Aunque se produzcan diversas tirantes para llegar aquí y se sepa de las derrotas de la independencia.

En la obra poética de Rafael Argullol no hay excesivos cortes, así lo observamos a lo largo de su tránsito por los diversos poemarios. Como en entregas anteriores –pongamos por caso *El afilador de cuchillos* o *El poema de la serpiente*–, en *Poema* se retoma esa visión del texto como unidad, como un todo en el que se derrama una visión reflexiva a modo de captación del instante y superación del mismo. Como en otros libros de Rafael Argullol tenemos la impresión de que cada poema pertenece a un solo poema. Un poema-libro que se resuelve en varias oscilaciones luminosas: desde la forma fragmentaria del todo en partes se recogen las instantáneas del viaje alucinado. Esos movimientos se describen mediante la elipsis, en la cual se forma el *collage* de los pensamientos con los sentimientos. En este libro, Rafael Argullol crea un cruce de caminos entre el acto creador y las vivencias existenciales con sus distancias y apegos; una lectura del mundo, íntima y externa, plural y proteica, en donde se exploran las meditaciones y se construye el andamiaje de los yoes tanto en el sentido estructural como en el discursivo.

Decía Juan Ramón Jiménez que «La poesía es un intento de aproximación a lo absoluto por medio de los símbolos». En el caso de Rafael Argullol, esa proyección simbólica se realiza a través de esa conciencia alegórica y mitológica: «Día a día los sueños / eran cada vez más lentos y más largos. / Y llegó el momento en que los sueños / se apropiaron de todas las noches y de todos los días. / Entonces empezó el Diluvio». Y a partir de aquí se nos traslada a un estado original, una vuelta al punto cero con el fin de que entremos en lo sagrado perdido, en lo sustantivo olvidado.

De este modo se forja un nuevo discurso concebido a modo de itinerario personal. En

ese tránsito se ponen de manifiesto las distintas vivencias de las ruinas, los destrozos y los fracasos. Todo envuelto en un halo de rastreo espiritual y en el que lo corporal sirve de guía para los sentidos. Entramos de lleno en esa poesía del pensamiento que tan bien inició Miguel de Unamuno y que Rafael Argullol tensa y destensa, entre el logos y la pasión. A través de la expresión de las ideas suenan las palabras; entonces, la creación poética se presenta como un espacio para el conocimiento y el signo se toma a la manera de escalpelo que disecciona la realidad, lo social, lo urbano. Y en ese estado urbano de la mente se nos enseña que la ciudad ha perdido sus contornos, que su dimensión es efímera, que dentro de cada ciudad hay muchas ciudades y que dentro de cada hombre hay muchos hombres. En paralelo a esa invocación empieza a despuntar la preocupación cívica: «Como cada día, páginas y páginas / hablando de la maltrecha economía: / quiebras, desahucios, bancarrotas».

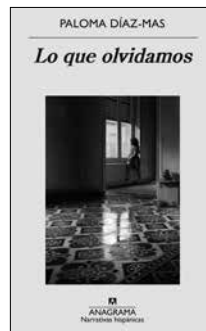
Esta conciencia se diversifica en varios aspectos, uno de ellos se manifiesta por medio de la degradación de la cultura a través de las cargas que se le imponen para minimizarla. Son las razones del mal, las de siempre, las que nunca se fueron y tan sólo han cambiado de traje. Esas razones aprovechan la decadencia de la memoria y sus fatigas. Sin embargo, Rafael Argullol encuentra –y aquí está la diferencia– las claves de esos claroscuros en sus exploraciones personales. Por esta razón, en *Poema* también surgen inquietudes que siempre han acompañado al hombre, temas universales como el universo, el tiempo o la historia; y así vuelve a resurgir la querencia de los mitos; vuelve su aspecto vital y transcendental ante los adoradores de ídolos falsos con el fin de conservar su mensaje espiritual.

Paloma Díaz-Mas:

Lo que olvidamos

Anagrama, Barcelona, 2016

168 páginas, 15.90 €



En el limbo del pasado

Por MANUEL ALBERCA

En los últimos años la autobiografía española ha pasado de ser considerada una intrusa en el elitista espacio de la Literatura (así, con mayúscula) a representar una de sus corrientes creativas más fructíferas. Hace pocas décadas estaba marginada todavía por la crítica y era menospreciada por los propios autores; en cambio, ahora ocupa un lugar destacado en la narrativa, y una parte importante de estas obras reivindica el pedigrí de su ascendencia autobiográfica. A cambio de esto la autobiografía ha sufrido una cierta «deslocalización» en el mapa literario: ahora casi siempre se identifica como una provincia de la todopoderosa ficción, de manera que numerosos relatos autobiográficos se presentan como «novelas». Si bien esto es sólo un cambio

de nomenclatura, se aprecia otra metamorfosis, que delata una mutación ontológica de mayor calado. Hasta hace pocas décadas la autobiografía era un texto único, un final de carrera, una despedida o la jubilación del oficio de escribir. En la actualidad se ha convertido en una suerte de ejercicio permanente, que permite autobiografiarse de manera incesante y prácticamente interminable, haciendo de la propia vida un relato por entregas.

En el caso de Paloma Díaz-Mas, que se inició en la narrativa con novelas de inspiración culturalista y posmoderna con una estética entroncada con los «novísimos», dominante en las décadas de los años setenta y ochenta, como las laureadas *El rapto del Santo Grial* (1983) y *El sueño de Venecia*

(1992), se hace evidente un marcado viraje hacia lo autobiográfico en sus últimos libros. En este nuevo tipo de autobiografía cabe incluir *Una ciudad llamada Eugenio* (1992), *Como un libro cerrado* (2004) y *Lo que aprendemos de los gatos* (2014). Si el primero es una suerte de diario de viaje en que relata su estancia como docente en un centro universitario norteamericano de Eugene (Oregón), el segundo es un relato de infancia, bastante idílico y auto-complaciente, en donde la autora buscaba las raíces de su vocación literaria, mientras que el tercero reflexiona sobre el carácter y el significado de la vida y muerte de estas mascotas y de su trascendencia en la vida de las personas. Son estas tres obras citadas de contenido muy diverso, pero el tratamiento las aproxima a una clase de autobiografía descriptiva y externa, sin aristas ni conflictos, que no consiguió atraer apenas la atención de los lectores. En cambio, en *Lo que olvidamos* se ocupa de una temática distinta, porque se atreve a entrar en el difícil y siempre doloroso terreno del envejecimiento y enfermedad de un ser querido. Si bien es un desafío al que no ha conseguido hacer frente con éxito.

Como es sabido, la memoria constituye ese fabuloso instrumento que nos ayuda a vivir y a proyectar lo vivido más allá de los límites del presente, sin el cual la identidad personal y la colectiva se desintegrarían en la nada más estéril; la memoria, así, presenta dos caras antagónicas y complementarias. La memoria es selectiva, recuerda lo que valora como necesario o desecha lo banal por innecesario, pero es al mismo tiempo caprichosa, y conserva hechos o briznas de fragmentos de vida, sin que la razón de su persistencia o pertinencia sea demostrable. Porque además la memoria tiene su es-

tatuto de autonomía o independencia: a veces creemos dominarla, traemos y llevamos con su ayuda los recuerdos a nuestro gusto y medida del pasado al presente; pero en realidad es imprevisible las más de las veces, no digamos con el paso del tiempo y el avance de la edad, entonces el recuerdo preciso se nos niega, se nos camufla o esconde, para imponérsenos recuerdos que no buscábamos, que vienen o nos invaden de manera involuntaria sin que nosotros intervengamos. Y tenemos por último recuerdos propios, que nosotros hemos generado o desarrollado a partir de nuestra propia experiencia, y recuerdos heredados, por así decir, pues los recibimos por el relato de nuestros mayores.

Me detengo en estas consideraciones, porque *Lo que olvidamos*, como cualquier libro memorialístico, trata de memoria y desmemoria, de recuerdos y olvidos, porque la vida íntima y la historia colectiva están escritas con ambos, si bien la autora se decanta por el rescate de recuerdos y olvidos en general inanes, carentes de emoción introspectiva. Lo chocante es que, teniendo en las manos un argumento autobiográfico lo suficientemente potente –tal es el progresivo y acelerado proceso de desmemoria de su madre a los ochenta años, aquejada al parecer de alzhéimer–, es decir, una materia para hacer un relato conmovedor y catártico (útil también para los lectores), la autora ha optado, erróneamente a nuestro juicio, en querer contrapuntar este hecho doloroso con una suerte de recuerdos propios y ajenos, insustanciales en la forma e innecesarios en el fondo. De este modo el argumento central del envejecimiento de su madre, ingresada en una residencia de ancianos, con pérdida de memoria, desubicada de su en-

torno habitual, viviendo en un entorno extraño a su propia cotidianeidad, en una suerte de presente absoluto, desposeída del lenguaje y de su identidad, un asunto que por sí solo tenía entidad e interés suficiente, es relacionado y parangonado en la parte central del libro con hechos de nuestro reciente pasado colectivo que han sido ya muy tratados, y a los que la versión de la autora no añade nada interesante. Sorprendentemente, insisto, a ese dramático proceso de despersonalización por el cual la anciana regresa a la infancia, a la niebla y finalmente a la nada, la autora yuxtapone un ejercicio de recuperación de su propio pasado personal y generacional bajo la excusa de que comenzaba a deteriorarse también. Así aparecerán en el centro del relato el golpe de estado del 23 de febrero de 1981, la transición democrática e incluso un episodio de la Guerra Civil, que más parecen traídos por los pelos que nacidos de una necesidad de recuperar el pasado. ¿Son de veras comparables estos recuerdos, tal como los rememora la autora, con el deterioro físico y mental de la madre?

Díaz-Mas ha utilizado el levantamiento de la casa materna y el hallazgo de objetos o recuerdos materiales perdidos como «tiradores» de su propia memoria personal y familiar. Nada que objetar a este recurso que forma parte de la experiencia de cada uno y ha sido muy utilizado por los autobiógrafos. Cajas, cajitas, fotos, postales, cartas, periódicos, en fin, cualquier objeto que sobrevivió al naufragio del vivir cotidiano, son útiles para esa operación. La objeción que se puede hacer a la autobiógrafa es si estos recuerdos de recuerdos acreditan algo más que su propia condición de trasto inútil arrinconado en el limbo del pasado.

Es decir, si la indagación del pasado a partir de estos objetos conduce a algo más que a la mera evocación nostálgica o, por el contrario, consiguen trascender la propia anécdota banal de su supervivencia. En nuestra opinión este ejercicio memorialístico no consigue levantar el vuelo, ninguno de estos objetos o «tiradores de memoria» transmite la deseada y necesaria vibración autobiográfica que justifique su indagación. Son recuerdos muertos, y su escritura no comunica nada que los vivifique, y creo que es así para la propia autobiógrafa, que se arrastra de uno a otro de estos recuerdos sin transmitir emoción. Lo único que nos confiesa la autora es que la contemplación de estos hallazgos, por ejemplo un «botón grande de un abrigo de mujer, color plateado...», le producen «una melancolía insoportable», sin que explique ni podamos entender el salto que va del insulso objeto descrito a la tristeza inconsolable.

En opinión del que suscribe, el problema de este libro queda expuesto por la propia autora hacia el final, en el fragmento 66 (el libro está dividido en 75 fragmentos numerados), cuando dice: «Las cosas que he olvidado son innumerables. Sólo unas pocas afloran de vez en cuando, llamadas por un detalle nimio [...]. Luego, vuelvo a olvidar...». En el fragmento siguiente, en el 67, nos da la clave de su desinterés por adentrarse en determinadas zonas del pasado, y del lugar contradictorio que en consecuencia ocupa como autobiógrafa, un ejercicio suponemos que voluntario en cualquier caso, que nadie debe haberle impuesto y que ella debería ejercer libremente. Porque si no, qué sentido tiene hacer un relato autobiográfico para concluir: «Esas zonas del pasado turbias, oscurecidas adrede porque ahora no tiene sentido recordarlas [...].»

Pero todos tenemos nuestras zonas oscuras». De acuerdo, así es, pero es el reto y el compromiso de la autobiógrafa esclarecerlas. Para sí misma y para los lectores.

Este libro, que tiene una factura literaria correcta, se resuelve, según nuestro criterio, en un rotundo fracaso, y patentiza la dificultad de hacer un buen trabajo autobiográfico, incluso cuando se tiene un interesante argumento. Como señala André Maurois en su imprescindible ensayo *Aspectos de la biografía* (1928), cualquier relato de la propia vida representa un forcejeo de la memoria consigo misma, un trabajo con los recuerdos y los olvidos. Tan significativo es lo que recordamos como lo que olvidamos. En la rememoración del pasado, flotan los pecios del recuerdo sobre el fondo pelágico del olvido. La labor del autobiógrafo, que no debería ser fría ni teórica, sino vibrante e intuitiva, tiene que vérselas con todo esto. En *Lo que olvidamos* predomina el recuerdo superficial o el enigma trivial que no consiguen provocar la imprescindible empatía en el lector.

Como anotaba al comienzo, la autobiografía española ha ingresado en el jerár-

quico espacio de la novela, ha conquistado casi sus mismos créditos literarios, pero pareciera que hubiese tenido que renunciar a sus señas de identidad. Sin ir más lejos, Paloma Díaz-Mas, en *Lo que olvidamos*, ha evitado utilizar su nombre propio, tampoco indica un solo atributo o dato que inequívocamente la identifique. La identidad nominal es uno de los pilares del «pacto autobiográfico» (Lejeune *dixit*), pues permite identificar al narrador del relato con el autor que firma la obra, y sacar al yo del limbo de los pronombres personales (meros «conectores» del discurso, vacíos de significado, como nos enseñó E. Benveniste). Sin la identidad nominal de autor y narrador, el supuesto autobiógrafo no se compromete y queda libre, sin arriesgar qué clase de testimonio ofrece. En declaraciones a la agencia Europa Press (*La Vanguardia*, 17-10-2016), la autora reconocía haber vivido en primera persona la enfermedad de su madre, y prefirió dejar enfriar los hechos para poder contarlos. Pero a renglón seguido afirmaba que su «novela es menos autobiográfica de lo que parece». ¿En qué quedamos?

Yves Bonnefoy:

La poesía en voz alta

Tres ensayos y una entrevista

Prólogo de Andrés Sánchez Robayna

Traducción y epílogo de Jacinta Negueruela

Devenir, Madrid, 2017

106 páginas, 14.5 €



Lo escrito, en poesía, es lo hablado

Por CARMEN DE EUSEBIO

Yves Bonnefoy (Tours, 1923-Paris, 2016) fue poeta, ensayista, estudioso de la pintura y traductor, sobre todo de Shakespeare. Hombre reflexivo, dedicó algunos artículos y conversaciones a la naturaleza de la traducción, que podemos encontrar en *La traducción de la poesía*. Hasta donde sé, su primer libro traducido al español fue la amplia *Antología* bilingüe traducida por Enrique Moreno Castillo, publicada por El Bardo (1977), y a continuación *Del movimiento y de la inmovilidad de Douve* (Visor, 1978) a cargo de Carlos Piera. Bonnefoy fue un poeta preocupado por los mitos y por las formas de lo imaginario. *La poesía en voz alta. Tres ensayos y una entrevista* (editado en francés, salvo la entrevista, en 2007) ha sido traducido por Jacinta

Negueruela, autora también de la entrevista introducida en la edición española, y prologado por Andrés Sánchez Robayna, buen conocedor de la obra del poeta francés.

A pesar de su brevedad, estos textos son ricos en reflexiones y sugerencias. Hagamos un pequeño recorrido por esos momentos. Ciertamente, hay muchos grandes poemas que han sido contruidos sobre una base argumental muy fuerte, pero en esencia, nos dice, cuando la poesía no es mera retórica es «un trabajo sobre las palabras, que no sabe a dónde va ni tampoco es su obligación saberlo». Búsqueda de un lenguaje más pleno, más abierto a sus propios referentes. Hay una escritura, dentro de lo literario, que condiciona el lenguaje desde aquello que trata de mostrar, pero la poesía

parece que, al contar algo, necesita oír sus propias palabras, avanza hacia su significado impelida a convertirse en presencia. La poesía pide al lector trascender su yo, acordarse de lo Uno. Mallarmé habló de que el poeta procura dotar de un sentido más puro a las palabras de la tribu, y Bonnefoy añade que, además, supone una crítica de las mentiras y fantasmas que pesan en la sociedad. Lanzada a la búsqueda de la presencia, la poesía supone una regeneración de la lengua, en el sentido de que le devuelve su fuerza, complejidad y proyección de futuro.

Bonnefoy, incitado por Bob Riemen, acepta preguntarse qué le ha aportado la vida. Es una pregunta extraña, porque parece presuponer que uno existe y que la vida está ahí, agitándose al otro lado, y como si además de «la vida» hubiera algo más que aportara. Pero quiero suponer que la pregunta que le había formulado al poeta, y a quien responde con el primer ensayo recogido en este librito, es qué destaca de lo que ha vivido en función de lo que le ha formado y conformado. Bonnefoy, que a veces es muy literato francés (sospecho que es su parte más débil, algo retórica, como lo es por momentos su prosa; quiero decir que tiene muy en cuenta la tradición literaria y sus asuntos), afirma que fue muy importante haber llegado a la madurez «en un momento de la historia en el que me fue menos difícil que para otros tomar conciencia de los peligros existentes en el seno del lenguaje y de las trampas en las que la palabra puede caer». Eso fue entre 1944 y 1945, es decir, en plena ruina de Europa, tras la tiranía del discurso ideológico del nazismo contra la honestidad del pensamiento, y no digamos de los hechos, de las esperanzas aún del socialismo, inherente a las degra-

daciones y perversiones de su ideología. Ante todo eso, su actitud ante las palabras fue una llamada a la reflexión, un desplazamiento del pensamiento hacia el seno de lo poético como oposición a las pretensiones de control de los discursos totalizadores y de la vacuidad del pensamiento conceptual. Dicho con sus propias palabras: «La conclusión esencial es una escritura que destruye todos los sistemas de significados (y esto no es una paradoja), y permite a la razón, a la gran y fundamental razón humana, ejercerse libremente»; porque, para Bonnefoy, «poesía y razón no son antagónicas». Apela Bonnefoy a la vida concreta y a los poderes subversivos de la poesía. De hecho, desconfía de los discursos y de las abstracciones ideológicas, «porque hay ideologías del deseo como de la gestión social, discursos tan dogmáticos en nombre de la libertad de los cuerpos como los que reivindican determinados comportamientos sociales».

Las redes conceptuales tienden a la conciencia de la finitud; encerrados en ellas, el tiempo pareciera no existir. Pero el lenguaje es el lugar, nos dice. La tarea del poeta es la del cuidador del lugar frente a los abusos a los que sometemos al lenguaje, que es hablar de la realidad. Aunque no por las mismas razones que Heidegger, creo, Bonnefoy se pone en guardia ante la alianza entre tecnología y ciencia, por su tendencia a convertir el lenguaje en un simple cálculo de la realidad material, expulsando «de su trama al hablante, ese ser de las opiniones, del error, pero también de los sentimientos, del amor». Esta reflexión nos recuerda lo que una tradición del siglo xx, de la que María Zambrano encarna cierto momento, señaló en relación a las diferencias substanciales entre poesía y filosofía. La primera lo quiere todo, quiere las cosas

en el tiempo, mientras que el pensar abstrae por naturaleza, y tiende a hacer desaparecer esa figura temporal, el ser humano, en cuanto que conciencia de lo único.

Aunque Bonnefoy ha desarrollado su obra paralelamente a la exaltación por parte de muchos teóricos franceses de la noción de escritura, él ha defendido las potencias del habla, aunque, insisto, eso no se vea mucho en su prosa, que, como la de Breton –en su prosa crítica– y Gracq –en sus novelas–, parece muy escrita, muy apoyada en la lengua literaria, como si no oyera al hablante, aunque, sin duda hay cuerpo, alma e historia en todos ellos. Bonnefoy busca la palabra en el lenguaje, y por lo tanto apela siempre a un silencio previo, inserto en la naturaleza, previo al ser humano y del que éste, poéticamente, se hace memoria. El viejo y siempre joven poeta francés indica un posible camino: «Lo que nos haría falta para comenzar, para volver a empezar, es una reflexión sobre la *paideia* antigua. Que sabía que los grandes poemas, de Homero a Virgilio, no son sólo fundadores de un momento feliz de la lengua, sino que conserva abierta la profundidad por la que llegar a los confines del origen, allí donde aflora lo Uno».

Postula Bonnefoy una noción abierta de la obra, porque «en principio, un poema nunca está “ya escrito”». El habla, lo hablado, está más cerca de la presencia que los conceptos, que participan de la lógica. Y la poesía quiere liberarse de la autoridad de los conceptos, porque en ellos la presencia está llamada a negarse. Los conceptos surgen apoyados en una negación: la de la presencia. Y a poesía quiere lo uno, que nuestro poeta valora como «intacto», una unidad que está en todas partes, en nosotros mismos también. «Lo escrito, en poesía, es lo hablado». ¿Por qué? Porque lo hablado participa de lo

indeterminado, lo inacabado, lo abierto. ¿No podríamos detectar en estas aseveraciones del poeta francés su inmenso amor y dedicación al teatro de Shakespeare, epítome de la puesta en escena, en voz alta, de la poesía? Porque ahí se da «el drama de la palabra poética (escritura voz) que busca liberarse de los preceptos, seducciones y censuras que ejerce contra ella el relato de nuestros actos cotidianos».

Para cerrar el círculo y abrirlo como una espiral (no podría ser de otra forma sin ser infieles a la poética de Bonnefoy), la poesía transgrede los presupuestos del pensamiento conceptual, acentuando «el sentimiento de nuestra finitud esencial», afirmando «una relación con el otro que nos hace olvidar el acercamiento siempre abstracto y parcial del conocimiento analítico». Lo propiamente humano, entonces, sería la poesía, los poemas. Nuestro ser estaría originado por la poesía (que es un hacer...). Bonnefoy asevera que la poesía es el proyecto más importante de una sociedad, así que tendríamos que pensar que andamos un poco errados. Hay que acentuar lo simple, porque es ahí «donde reside nuestra huella». Esto parece suponer una inmanencia de lo trascendente, como en José Ángel Valente, contemporáneo de Bonnefoy en todos los sentidos. Cierro esta nota, que no quiere ser exhaustiva ni dar noticia de todo lo que se dice en este pequeño libro, con una frase de este gran poeta desaparecido hace poco, y que esperamos que no se hunda en ese olvido donde se hunde la poesía ocultada por la abundante cacharrería literaria y crítica: «Este infinito en el seno de la realidad más próxima, esta trascendencia en la inmanencia, esta unidad que ella ofrece para vivir, es de lo que la poesía tiene memoria».

Antonio Diéguez:

Transhumanismo: la búsqueda tecnológica del mejoramiento humano

Herder, Barcelona, 2017

243 páginas, 19.80 € (12.99 €)



La búsqueda tecnológica del mejoramiento humano

Por JOSÉ MARÍA HERRERA

La actividad científica ha sufrido grandes cambios en los últimos tiempos. Estos cambios no siempre han resultado positivos. El espectacular incremento del número de investigadores y la feroz competencia entre ellos ha terminado desencadenando, por ejemplo, una lucha encubierta por los recursos que ha favorecido la aparición de prácticas sospechosas, infrecuentes hasta ahora, en el ámbito de la ciencia. Una es el conocido como «negocio de las promesas». A fin de recabar el respaldo de empresas e instituciones públicas, los grupos de investigación prometen resultados extraordinarios que generan expectativas desorbitadas. Se trata de algo inquietante frente a lo cual apenas cabe hacer otra cosa que lo que ha hecho con precisión y rigor Antonio Diéguez en su último

libro: distinguir con los instrumentos de la razón entre la mera charlatanería y el discurso digno de crédito.

Tratándose de promesas, un campo con una historia muy dilatada, la palma se la lleva hoy el transhumanismo, movimiento nacido a finales del siglo pasado que preconiza el uso libre de la tecnología para afrontar los problemas del ser humano. Sus partidarios están convencidos de que, con la ayuda de la inteligencia artificial y la biología sintética, no sólo lograremos solucionar en un plazo relativamente breve tales problemas, sino dar asimismo todos los pasos necesarios para transformar al *homo sapiens* en una especie superior, el *homo excelsior*. El requisito inexcusable es permitir a la tecnología trabajar sin restricciones, algo difícil

de conciliar con los principios y valores de la tradición, todavía apegada a la creencia en un orden natural inmutable. Ciertamente que la tradición, a fuerza de ser cuestionada, ya no es lo que era. La popularidad de Yuval Harari, autor de *Sapiens* y *Homo Deus* –dos *best sellers* avalados (éste es el significativo término utilizado por la publicidad editorial) por cinco millones de lectores–, confirma que cada vez son más las personas que ven con buenos ojos las innovaciones más arriesgadas. Más que un modelo, el pasado tiende a ser considerado un lastre, aunque no sea así, desde luego, en todo el mundo. De lo que no hay duda, en cualquier caso, es de que estamos ante una cuestión controvertida, con una dimensión pública y práctica notable. Tanto si se asumen las promesas de los transhumanistas como si se las rechaza, es imposible mantenerse ya al margen del debate, pues la influencia de la tecnología crece sin parar y la discusión acerca de su papel será decisiva en los próximos años.

Que el hombre sueñe con su mejoramiento no es nada nuevo, al contrario. El problema es que a lo largo de los siglos se ha hecho depender ese mejoramiento de la religión, la educación o las leyes, «técnicas sociales» cuyos resultados distan de ser satisfactorios. ¿Por qué entonces no apostar por la tecnología? Creer que todos los problemas son susceptibles de recibir tratamiento técnico quizá fuera utópico en otro tiempo, hoy ya no lo parece. El uso de drogas y prótesis mejora manifiestamente la calidad de la vida de los individuos y en un futuro cercano, gracias al progreso de la investigación, se podrá ir todavía más lejos buscando, por ejemplo, la fusión con la máquina (sea incorporándola a nuestro organismo, a la manera del *cyborg*, sea alojando nuestra mente en ella) o manipulando los genes en línea

germinal. La condición para que todo esto sea posible es poder intervenir tecnológicamente en nosotros mismos sin restricciones derivadas de una visión obsoleta de la naturaleza. Hemos llegado a un punto en el que seguir tomando en serio las tesis de quienes interpretan el mundo con arreglo a sus valores morales es contraproducente y suicida. El mundo objetivo no tiene nada que ver con los lugares comunes de la tradición. La apelación a un orden natural inviolable y las exhortaciones a dejar las cosas como están son sólo un pretexto para mantener el *statu quo*. Tal y como los transhumanistas lo interpretan, el orden natural no es en absoluto natural, sino que se trata de una construcción cultural, una forma de ver las cosas nacida en cierto momento de la historia que no debe condicionar nuestras decisiones. Igualmente, las prevenciones acerca de los peligros de una actividad tecnológica ilimitada, todos esos viejos y apocalípticos discursos sobre la fáustica imprudencia humana, desde el calentamiento global al anuncio del agotamiento inminente de las materias primas pasando por los peligros de destrucción bélica o los perversos efectos sociales del darwinismo social, se basan en simples prejuicios, pues no hay ninguna razón de peso para imaginar que el poder que la tecnología ponga en nuestras manos vaya a situarse a la fuerza fuera de cualquier posible control. ¿Acaso la humanidad no ha demostrado en mil ocasiones una capacidad cada vez mayor para manejar sus recursos?, ¿podría hablarse de progreso –y progreso es incuestionable que lo ha habido– si no fuera así?

Diéguez examina en su libro ordenadamente todas estas cuestiones. En el primer capítulo, repasa las tesis fundamentales del transhumanismo y sus raíces teóricas. La alusión continuada e inevitable a la religión

y al pensamiento utópico deja a las claras desde el principio que, a pesar de sus vínculos con el mundo de la ciencia, estamos ante un movimiento escatológico con un pie en lo real y otro en lo imaginario. Esta doble vertiente se vuelve más clara en los capítulos siguientes («Máquinas superinteligentes, *cyborgs* y el advenimiento de la singularidad» y «El biomejoramiento: eternamente jóvenes, buenos y brillantes»). Trata en ellos las dos grandes vías de transformación en las que confían los transhumanistas: la fusión con la máquina y la mejora genética. La llegada de una época dominada por máquinas cada vez más inteligentes, tanto como para que acontezca eso que Vernor Vinge denominó «singularidad» («Ese punto en el que los antiguos modelos quedan descartados y se impone un nuevo orden»), lleva a los transhumanistas a creer al mismo tiempo en una previsible extinción de la especie humana, sometida al poder de sus criaturas, como en la posibilidad, incongruente con lo anterior, de sortear la muerte preservando la mente individual tras el declive del cuerpo en las propias máquinas. Quizá la inmortalidad se ha convertido, como dice Pattie Maes, en una idea muerta, pero de lo que en cualquier caso no cabe duda es de que, vista así —o sea, como inmortalidad computacional— resulta muy poco atractiva.

Algo muy parecido ocurre con el mejoramiento del organismo humano basado en criterios estrictamente tecnológicos como los que se exponen en el capítulo tercero del libro. Diéguez no sólo examina con amenidad y sentido del humor el trasfondo de estos pensamientos, sino que pone de manifiesto sutilmente lo difícil que es mantenerlos en pie sin incurrir en contradicciones flagrantes. Excelentemente bien informado, ecuánime, con la claridad de quien conoce

a fondo aquello de que habla, va mostrando los pros y contras de cada una de las ideas examinadas al tiempo que denuncia la mezcla de determinismo y optimismo que exhiben los transhumanistas más radicales. Una cosa es afirmar que no podemos renunciar a la tecnología y otra, olvidarnos de sus efectos reales en nuestras existencias para pensar únicamente en un futuro fantástico en el que, a tenor de sus eufóricos pronósticos, lo perderemos todo o lo tendremos todo a la vez. *Omne ignotum pro magnifico*, todo lo desconocido es magnífico, escribió Tácito. Los tecnoutópatas, abandonados a los delirios de la fantasía, parecen no ser conscientes de que sus predicciones se sustentan a menudo en datos incorrectos, historias circunstanciales o meros juicios de valor. La realidad cuenta para ellos menos que el deseo. Las críticas de Diéguez, a pesar de su encomiable esfuerzo por presentar la mejor cara de todos los argumentos, terminan por eso suscitando la impresión de que el transhumanismo guarda menos relación con la ciencia a la que apela una y otra vez que con la teología, incluida naturalmente aquí esa moderna modalidad suya que es la utopía revolucionaria. Que alguno de sus seguidores haya proclamado que «la religión es una forma prematura de transhumanismo» no constituye, desde luego, ninguna casualidad.

El capítulo consagrado al biomejoramiento concluye con una pertinente reflexión acerca de cuáles son las ventajas de abandonar el prejuicio de una supuesta naturaleza humana si luego, al renunciar a ella, es inevitable encontrarse con el problema de que alguien, individuos o grupos, tenga que tomar decisiones sobre lo que se va a hacer con nuestro ser que, irremediablemente, descansan en prejuicios sociales igual de

ciegos. Renunciar a la naturaleza para poner la nueva eugenesia en manos del mercado (y aquí deben incluirse tanto empresas y consumidores como grupos políticos o comités de sabios) no parece sensato. Mal está entregar la literatura o el arte a la ley de la oferta y la demanda, pero ¿y convertir nuestra alma, entendida en el antiguo sentido griego de «poder de ser», en una mercancía al albur de los intereses inmediatos de la gente? Para abordar con rigor la cuestión, Diéguez propone acudir a la filosofía de Ortega, cuya *Meditación de la técnica*, uno de los primeros ensayos dedicados al problema, reivindica como texto fundamental. El filósofo madrileño advirtió hace casi un siglo que la sociedad contemporánea corre el peligro de poner todas sus esperanzas y fines en el desarrollo tecnológico sin comprender que la tecnología, a pesar de sus formidables logros, no puede dar contenido por sí misma a nuestra existencia. Una cosa es servirse de ella para mejorar la vida del hombre y otra utilizarla para transformarlo en otra cosa. Los transhumanistas parecen ignorar la distinción aristotélica entre actos técnicos, aquellos que constituyen un medio para alcanzar un fin previo, y actos éticos, aquellos que constituyen un fin en sí mismos y que, justamente por eso, representan el sentido de la vida, su felicidad. La posición de Ortega, cuyas ideas no sólo escapan a los reproches habituales del transhumanismo, sino que, en algunos casos, podrían parecer cercanos a él, está a juicio de Diéguez muy clara: no se pueden confundir medios y fines ni transmutar unos en otros. Una operación como ésta es la que suele caracterizar al pensamiento utópico, sistemáticamente cuestionado por Ortega durante toda su vida. No basta con desear, «los ideales han de ser realistas», resume el autor con aforística

precisión. Por otra parte, que el hombre «no tenga naturaleza, sino historia», la tesis orteguiana, no significa que no exista para sus posibilidades ninguna limitación. El límite, la línea fija con la que el hombre debe contar a fin de no desorientarse, es el pretérito. «Es nuestra historia, nuestro pasado, el recuerdo de los viejos proyectos de bienestar fracasados y de otros que tuvieron mejor suerte, el recuerdo no sólo de la felicidad, sino también del sufrimiento y del daño causados en ese proceso de “autofabricación” histórica, el que –según Diéguez– debe orientarnos acerca de qué sea una vida humana auténtica y, por ende, qué contenido fundamental podemos darle a nuestro proyecto vital».

Walter Benjamin decía que todos los hechos despliegan por sí mismos su propia teoría. Es una idea discutible que aplicada a la cuestión que estamos tratando podría traducirse así: cuando se observa el progreso tecnocientífico de cierta manera, se desemboca en el transhumanismo. El requisito es interpretar la evolución de la tecnología como un hecho tecnológico y no histórico o humano. Fruto de ello son unas esperanzas desorbitadas y una confianza en la ciencia tan grande que se acaba perdiendo de vista la realidad. Ahora bien, si la virtud, separada de la realidad, se termina convirtiendo en principio del mal (recuérdese el horror soviético), la razón, desgajada de ella, a la manera que encarnaron Bouvard y Pécuchet, los protagonistas de la novela póstuma de Flaubert (la gran epopeya de la necedad, según decía Huxley) deviene majadería. Diéguez dedica por eso el quinto y último capítulo de su excelente libro a enfriar las promesas del transhumanismo animándonos a permanecer alerta frente a este fenómeno, mucho más revelador por lo que dice acerca del momento presente que del futuro que pronostica.

María Ángeles Pérez López:
Fiebre y compasión de los metales
Prólogo de Juan Carlos Mestre
Vaso Roto, Madrid-México, 2016
44 páginas, 10.00 €



La humanidad de los metales

Por EDUARDO MOGA

Frente a una concepción laxa, improvisada –fluyente o ramificante–, de la creación poética –esa que lleva a muchos autores a escribir poemas en diferentes momentos y situaciones de la vida, tal como se les aparecen, y a agavillarlos luego, con algo de la pesantez recolectora del vendimiador, en un objeto llamado libro–, otra forma de pensar –y de hacer– la poesía pasa por espolpearla a partir de un motivo: por forzarse a elucubrar, líricamente, sobre una realidad sentida o imaginada, sobre un eje que dé sentido y organización al temblor de nuestra conciencia. Esa violencia ejercida sobre la propia sensibilidad no desvirtúa el poema: lo alienta, lo empuja, lo moldea, como en un alumbramiento. Más aún: lo ilumina con un *plus* de inteligencia. El impul-

so teleológico lo cartografía con minucia, lo muscular con una entereza sistemática, y lo arroja a la contemplación del mundo signado por un emblema o una obsesión. El de *Fiebre y compasión de los metales*, el sexto poemario de María Ángeles Pérez López (Valladolid, 1967), son esos metales inclementes del título, que representan la violencia y el dolor de la realidad, pero que, en un proceso de proyección o transubstanciación, mudan en carne, en ser; esos objetos inanimados que, dañando la vida, desembocan en la vida; esas superficies tajantes que se acoplan, hendiéndolo o acorazándolo, al cuerpo fragilísimo de los hombres y le inspiran un nuevo dinamismo, una andadura más honda o menos pesarosa. Por eso, quizá, abundan las personificaciones,

que insuflan latido a lo carente de corazón: las tijeras sueñan y lloran, las raíces se remojan los tobillos, nada el sol. En los metales de esta *fiebre y compasión* se funden lo orgánico y lo inorgánico, lo que hiere y lo que restaña, y el resultado es una nueva percepción de lo que ocurre alrededor –y dentro– de nosotros, una comprensión distinta de la ferocidad y la apacibilidad inextricables del mundo. El bisturí, por ejemplo, nos conduce al «corte limpiísimo [en el que] florece / el polen que envenenan las avispas» y «recorta el corazón / de la página blanca del poema, / la sábana que tapa el cuerpo del enfermo». El acoplamiento de violencia y sanación –la forma que adopta la redención en la Tierra– es permanente en los poemas, metáfora de las dolientes paradojas que asaltan el desempeño moral de los hombres, como paradójicas son muchas de las imágenes –«sangrar oscuridad»– con las que se intenta reproducir ese disenso. Constante es también la trabazón de realidad y palabra, de poesía y ser: su mutua fecundación es otro símbolo de la concordia perseguida. El lenguaje se interpone, se aparea con los metales: el vínculo entre el espíritu y estos, protagonistas de su transformación o su muerte, aparece tamizado por las palabras que los dicen, por los versos que fotografían sus estocadas y sus laceraciones. Ambos ejes vuelven a confluír en «El yunque», donde «golpea su herradura / la pata dolorida del caballo / como golpea el martillo en las palabras»; y en «Canción de acero»: «El hacha silba su canción de acero / y amputa la memoria, el silabario, / la mano en que se escriben las palabras. / Caen los dedos como vocales de aire...». Por eso, frente al proceder inmisericorde de los metales, la poeta reclama compasión. Así lo hace, explícitamente,

en la última estrofa de «Correas», y así se desprende de muchos otros pasajes de sus poemas: una piedad que es la esencia misma de lo humano; una clemencia que supone una jaculatoria ética frente a la miseria que nos rodea.

El dolor comparece obsesivamente en *Fiebre y compasión de los metales*, un dolor que es símbolo del malestar, la enfermedad y la muerte. Sabemos del insomnio, de las heridas, de las cicatrices y las llagas, del «enfisema que es vivir», de las agujas y «los guantes quirúrgicos de látex», de la asfixia y el óxido. El lenguaje, transportado por su propia fruición descriptiva, y adentrándose en el terreno de las jergas científicas para capturar el significante menos impreciso, más corporal, se vuelve bioquímico, y entonces leemos que «combustiona el anhídrido carbónico», o que estalla la testosterona en el amor, o que la morfina viaja en las lágrimas, o que el orín y el amoníaco son emanaciones de la muerte, entre muchas otras especificaciones técnicas.

Pero los metales no sólo aluden a los conflictos existenciales del individuo. Obedeciendo a la preocupación social de la autora, acreditada en sus poemarios y *plaquettes* anteriores, también alegorizan las quebraduras colectivas, las injusticias que rebasan lo interior de las personas, para configurarse en cilicios de todos, en cortapisas que empequeñecen a la tribu. María Ángeles Pérez López habla con naturalidad y pasión de las tijeras que han rapado a los huérfanos, de los mendigos que rebuscan un lacónico condumio entre los despojos, de la valla levantada en Melilla para proteger a los españoles de la negritud impecune y cuyas cuchillas siegan dedos y fracturan falanges, del asesinato de los ríos («El agua envenenada de mercurio / baja también co-

mo si fuera un cuerpo, / una arteria agostada en su toxina...») y de las piedras con las que los palestinos defienden su dignidad ante los *merkava* israelíes: «Hay en su corazón un alto pájaro...».

La reivindicación de causas justas –poética, no ideológica– se alía, en *Fiebre y compasión de los metales*, con una simultánea reivindicación de la cotidianidad. Los objetos pequeños y en apariencia insignificantes concurren con los motivos trascendentes para la configuración de los poemas. Se trata de otro de los rasgos singulares de la poesía de María Ángeles Pérez López, siempre atenta a esa epopeya de las pequeñas cosas en la que se plasma una mirada meticulosa y perseverante, preocupada por que la grandeza –y la emoción– surjan del detalle veraz y no de la elocuencia, tan próxima de continuo a la impostación. Y esas pequeñas cosas son desde un alfiler hasta las escaleras mecánicas de una estación de metro, en la que se distinguen «pegotones / de chicle [...] [y] emoticonos», aunque la suya no sea una poesía exclusivamente urbana, sino también imbuida de un sentido totalizante, que incluye la imagen agrícola y el espacio natural. La plasticidad con que retrata los sucesos diarios los redime de la banalidad y la chatura. Los objetos de los poemas son siempre objetos dolorosamente visibles, próximos al altorrelieve, pero también algo más que objetos: son arquetipos de la materia, ideas a las que se ha prestado cuerpo. Esa corporalidad tan propia de la poesía de María Ángeles Pérez López –que le otorgan la espesura sensual y la reciedumbre sonora de sus opciones semánticas y su aliento rítmico– se refleja en todo el poemario, pero se adensa en pasajes señalados, como la estrofa inicial de «Ronquera»: «Descascarilla

el día su ronquera. / Quien masticara estopa desgarrada, / papel de estraza en que se envuelve el día / como se envuelve en lana el animal, / conoce las palabras en penumbra, / los huesos desgajados del sonido». A ella contribuyen también algunos recursos retóricos que fomentan el hervor y la música, como la sinestesia –«el bullicio de la luz», «los huesos del sonido»–; la aliteración, presente, entre otros poemas, en «El yunque»: «Las crines del caballo [...] / son raudo remolino encabritado. / Las palabras [...] piden ser viento / que arrase los paisajes de la usura, / [...] respingo que celebra en su osadía / la roja ceremonia de vivir»; o las enumeraciones, que se aprietan, borgiana o nerudianamente, para dar amplitud y prisa al discurso: «Hay en ella arrecifes, elefantes, / caminos y escaleras, soliloquios, / las circunvoluciones, el destino, / el álgebra, la luz de las estrellas, / el abrazo de Abel y de Caín». La luz baña el conjunto, en una persecución porfiada de una claridad que atenúe las asperezas de lo narrado: de lo denunciado. En ese afán por lo diáfano, que acaba convirtiéndose en omnipresencia, se reconoce el ascendiente de Claudio Rodríguez, uno de los poetas tutelares de la poeta, al que dedica dos poemas de los veintisiete que componen este no muy extenso libro: la claridad toca todos los cuerpos, o camina a su estallido, o la beben las garzas blancas, y uno no puede dejar de recordar el prodigioso inicio de *Don de la ebriedad*, tan lleno de luz como este *Fiebre y compasión de los metales*: «Siempre la claridad viene del cielo; / es un don...». Todo el poemario es, de hecho, un diálogo con otros poetas, que se refleja en los homenajes y las complicidades que lo recorren, y que la propia María Ángeles Pérez López reconoce en el epílogo, «Por

el lado sin filo». En él aparecen, entre muchos otros, el citado Claudio Rodríguez junto a san Juan de la Cruz, Alejandra Pizarnik, Agustín Fernández Mallo, Tomás Sánchez Santiago o Juan Carlos Mestre, autor, además, del prólogo del volumen: autores todos (incluido Juan de Yepes) de estirpe imaginativa o experimental, vanguardista o antifigurativa, o, al menos, contraria al figurativismo monolítico con el que se ha querido domeñar la palabra y homogeneizar —es decir, desactivar— el pensamiento.

Importa subrayar que el empuje inquisitivo e himnico de María Ángeles Pérez López encuentra el cauce acostumbrado

del endecasílabo blanco. Y digo «acostumbrado» porque ya lo ha empleado con frecuencia en sus entregas precedentes. La soltura y, a la vez, la enjundia con que maneja este verso clásico, fundamental en la historia de nuestra literatura, tiene escaso o ningún parangón entre los autores de su generación. Predomina el endecasílabo melódico; el sáfico, en cambio, es infrecuente. Los encabalgamientos, constantes, empujan la dicción hasta su remate, que no suele revestirse de la dureza del epifonema, sino de la suavidad de los finales abiertos, aptos para la evocación, el vagabundeo y el eco.

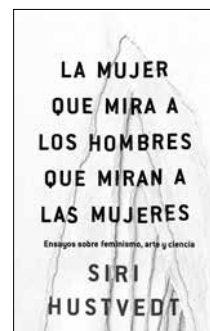
Siri Hustvedt:

La mujer que miraba a los hombres que miran a las mujeres

Traducción de Aurora Echevarría Pérez

Seix Barral, Barcelona, 2017

448 páginas, 21.50 € (ebook 11.99 €)



Me escriben

Por JULIO SERRANO

Harriet Burden, la protagonista de *El mundo deslumbrante* de Siri Hustvedt (Minnesota, 1955), es una artista talentosa con poco reconocimiento y proyección, llena de vida e ideas, a la que su entorno deja poco espacio para salirse de su condición de esposa de un poderoso marchante de arte, madre de dos hijos. Sutilmente ninguneada por su condición de mujer en un entorno marcado por un machismo que se ignora a sí mismo, decide, para denunciar esta situación y por juego creativo, poner en marcha una impostura artística desafiante: exponer su obra a través de tres jóvenes promesas masculinas que se convertirán en sus máscaras, Anton Tish, Phineas Q. Eldridge y Rune. La aclamación de su valor no va a tardar en llegar. Pero llevará su impostura –su sometimien-

to– a la tumba, ya que no será hasta años después de su muerte cuando una investigación de tipo detectivesco irá revelando la personalidad poliédrica de una artista escondida tras sus heterónimos, desvelando la fragilidad subyacente a la fuerza de su obra y sacando a la luz una feminidad escondida y padecida como un obstáculo para su ambición.

Siri Hustvedt, por su parte, ha sido hasta hace relativamente poco identificada como la mujer de Paul Auster pese al respeto académico e institucional que suscitan sus novelas, ensayos y artículos en revistas científicas sobre neurociencia y psiquiatría. Hustvedt rechaza ver reducido su trabajo a su sexo o autobiografía y no considera un elogio el piropo que algunos quieren otor-

garle cuando afirman que «escribe como un hombre». No obstante hay, si no un paralelismo, un punto de partida en común entre la pintora ficticia y la escritora: el talento de ambas está eclipsado parcialmente (absolutamente en el caso del personaje) por la sombra de sus célebres maridos.

La autora que nos incitó a cuestionarnos si una obra firmada por un hombre está desnuda de prejuicios mientras que la firmada por una mujer está envuelta *a priori* en la etiqueta menoscabadora de «literatura femenina» publica ahora un conjunto de ensayos bajo el título *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres*, en el que sigue tratando de observar, repensar e indagar qué hay de cierto y cuáles son los motivos de esta asunción más o menos inconsciente de una merma de valor ligada a lo femenino –cuando lo femenino no es objeto de deseo, en cuyo caso se produce una exaltación de índole contraria–. Hustvedt afirma que «todo lo que se identifica como femenino, ya sea una profesión, un libro, una película o una enfermedad, pierde estatus». Pensemos en la histeria o la depresión, cualquiera de ellas se nos antoja más irritante o suscita más desdén que los trastornos explosivos de cólera, por poner un ejemplo, que hasta cierto punto podemos tolerar como manifestación de carácter a diferencia de la pusilanimidad de las enfermedades introvertidas. También en este campo lo femenino, el epíteto de *afeminado*, supone algún tipo de flaqueza adicional.

¿Es castrador otorgar autoridad intelectual a una mujer –salvo si tiene cierta edad– o poco cortés rivalizar en el ring de la competitividad intelectual con una escritora? Para Karl Ove Knausgård, el autor noruego de la inmensa obra autobiográfica

Mi lucha, las mujeres simplemente «no son competencia», al menos así se lo afirmó a la autora en una entrevista que le concedió en Nueva York, según recoge en su artículo «No son competencia», incluido en este libro. Hustvedt afirma que en la pelea de ideas que se da en los ámbitos académicos o culturales, las mujeres tienden a no ser los interlocutores. En el juego de la rivalidad, en el careo verbal en el que se busca ser autoridad o contar con la aprobación de aquel a quien consideramos la autoridad, las mujeres comienzan a difuminarse en la sala. Súbitamente aparecen cuando vuelve a reinar la calma y es la hora del café o la cerveza, salvo excepciones, figuras de reconocido prestigio, etcétera. «Los hombres demuestran su hombría para la aprobación de otros hombres». Es difícil no identificarse en alguna situación semejante.

En *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres*, título que juega con aquel del escritor feminista sueco Stieg Larsson, *Los hombres que no amaban a las mujeres*, Hustvedt habla de lo que ella denomina «el efecto de realce de lo masculino» y menciona estudios empíricos que demuestran cómo tanto hombres como mujeres califican mejor un trabajo si creen que fue hecho por alguien de sexo masculino, como el de 1968, de Philip Goldberg, en el que se dio a dos grupos de alumnas el mismo ensayo, uno firmado por John T. McKay y otro por Joan T. McKay, para que lo valoraran. «El de John fue calificado de superior en todos los aspectos», explica la autora, demostrando que la parcialidad actúa sobre ambos sexos. No hay visión objetiva, pero no por ello se acomoda a un relativismo en el que nada es correcto ni incorrecto, en el que no hay verdad objetiva que alcanzar o donde no hay, por no haber, ni mundo exterior ni realidad.

Recelar de las opiniones y ver el sustrato es un intento de comprender. De la misma manera que este experimento afirma que otros estudios empíricos demuestran que «la gente percibe los cuadros hechos por artistas famosos físicamente más grandes que los cuadros hechos por artistas menos conocidos», no hay duda de que lo que llamamos realidad está influenciada por el contexto.

Estos ensayos, para los cuales Hustvedt nos pide «apertura de mente, cautela ante los prejuicios y una buena disposición para viajar conmigo a lugares donde el terreno quizá sea abrupto y con vistas brumosas», incitan a revisar y a estar atentos a cómo funcionan nuestros prejuicios inconscientes en éste y otros aspectos. Es una suerte de investigación sobre cómo funcionan los sesgos perceptivos que nos influyen a la hora de juzgar la literatura, el arte y el mundo en general. El gran enemigo del pensamiento y de la creatividad, según Hustvedt, es la idea recibida. Entender qué pasa, cuáles son los motivos que subyacen a determinadas actitudes o herencias es uno de los objetivos de los ensayos. Si bien el trasunto feminista vertebró el conjunto, los ensayos aquí seleccionados –escritos entre 2011 y 2015– sobre feminismo, arte y ciencia plantean un diálogo interdisciplinario, plural, extraordinariamente rico y complejo. Amante de las artes, las humanidades y las ciencias, Hustvedt es una lectora apasionada cuyo mundo referencial es el propio de una erudita por su amplitud de fuentes, pero en donde autores como el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty, Sigmund Freud, el neurólogo y filósofo Pierre Janet o la filósofa naturalista Margaret Cavendish habitan espacios que frecuenta una y otra vez.

El volumen se divide en dos partes y cada parte sigue su lógica. En la primera par-

te, «La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres», que da título al libro, hay artículos sobre artistas (muchos de ellos son encargos). Destaco el dedicado a la escultora y pintora Louise Bourgeois, a la que la autora admira y con la que se vincula en estrecho lazo («Mi Louise Bourgeois») porque ¿acaso existe el arte sin el espectador? ¿No es siempre *mi* cuando hablamos de lo otro que nos influye y constituye? Hustvedt sabe que no puede quitarse de en medio, que mira desde sí misma redefiniendo el objeto desde sí. De esa manera construye en su texto a la Louise Bourgeois que la habita, que a la vez ha ido mutando en su propio trabajo. Elimina la aséptica escritura del que se oculta en el texto para incluir un yo sin complejos («Mi pronombre en primera persona no se esconderá bajo tierra») en un análisis que resulta objetivo –«Conozco una verdad cuando la siento»–, en cuanto a verdadero, al asumir lo limitado e infinito (paradójicamente) del yo. De esta manera convierte su texto –*a priori* parcial, subjetivo, emocional– en riguroso testimonio analítico del vínculo o transferencia entre objeto artístico y observador. Otros ensayos tratan de Wim Wenders, Anselm Kiefer, Susan Sontag –en relación con sus conferencias acerca de la pornografía clásica–, Mapplethorpe o Pedro Almodóvar, entre otros. Algunos de ellos son encargos; por ejemplo, «El Yo escribiente y el paciente psiquiátrico» fue escrito para el Seminario de Investigación sobre la Historia de la Psiquiatría Richardson del DeWitt Wallace Institute for the History of Psychiatry, celebrado en el Weil Cornell Medical College, donde Hustvedt es profesora de psiquiatría. Interesada por el psicoanálisis desde que a los dieciséis años leyera a Freud, el interés por la teoría psicoanalítica la ha acompañado toda su vida y lleva años

acudiendo a una psicoterapia psicoanalítica que afirma que la ha transformado, posibilitando en su escritura una libertad nueva: «Ahora bailo, brinco, aúllo, gimo, bramo, sermoneo y escupo en la página».

La segunda sección del libro, bajo el título «¿Qué somos?», son charlas que ha pronunciado en eventos académicos para públicos normalmente especializados acerca de temas como la sinestesia tacto-espejo, la encrucijada de disciplinas, la psicología evolutiva, el suicidio y un largo etcétera. El libro cierra con un original ensayo sobre la obra del filósofo danés Søren Kierkegaard –quien escribió muchas de sus obras bajo seudónimo– escrito en primera persona. Fue leído en la Universidad de Copenhague para un público especializado en el autor, por lo que está lleno de bromas y referencias que no obstaculizan el texto pero que son un disfrute añadido para los entendidos. Combativo con esa forma de hablar en la que «nadie habla», esa «voz autoral surgida de la nada», reflexiona,

entre otras cosas, sobre algo que obsesionó a Kierkegaard: «Una de las tragedias de la vida moderna consiste en haber suprimido el “yo”, el “yo”, personal», algo que atenza, recordemos, a Harriet, la artista oculta bajo su invención de tres jóvenes promesas masculinas. Kierkegaard en sus diarios afirmó que «lo que necesitamos es una personalidad», mostrando el deseo –que no tuvo Pessoa, de quien por sus estudiosos sabemos hasta la fecha que tuvo 72 heterónimos conocidos– de familiarizar a sus lectores con sus seudónimos y posibilitar así un yo personal e integrado, distanciándose finalmente de esa suerte de ventriloquia.

¿Quién escribe? En este libro vasto, multidisciplinar y fronterizo, Hustvedt camina con soltura entre aguas diversas, va y viene de lo masculino a lo femenino, del yo al otro, de las ciencias a las letras, más cómoda en el tránsito, en los puentes, en abrir puertas como la que se abre cuando afirma, contestando a la pregunta que inicia el párrafo: «A veces no escribo yo. Me escriben».

Abraham Gragera:

O Futuro

Pre-Textos, Valencia, 2017

100 páginas, 16.00 €



El futuro como presente perpetuo

Por MARTÍN LÓPEZ-VEGA

O Futuro (Pre-Textos), título de doble significado, según lo leamos en español o en portugués, afirmativo o disyuntivo, es la nueva entrega de Abraham Gragera (Madrid, 1973), un libro esencial más que añadir a su bibliografía breve y memorable, formada hasta ahora por dos libros unidos por su propia diversidad, como las dos piezas de un puzle que en este libro nuevo se revela por fin entero: *Adiós a la época de los grandes caracteres* y *El tiempo menos solo*, de 2005 y 2013, respectivamente. Si *Adiós a la época de los grandes caracteres* llamó la atención más por lo que estaba en la superficie (una capacidad singular para la imagen sorprendente; sus poemas estaban llenos de metáforas carnívoras, que se abalanzaban sobre el lector) que por lo que estaba

en el fondo, *El tiempo menos solo* pudo esas imágenes más agresivas en busca de un clasicismo que volviera transparente cuál era su verdadera búsqueda. El nuevo libro continúa la senda del segundo, pero aquí y allá nos asaltan esbozos del lenguaje del primero, que le dan al conjunto más perfil y multiplican sus puntos de fuga.

«Amor propio» es el título de la primera sección del libro. Un amor que es propio no en primera persona del singular, sino del plural; Gragera elabora aquí una ética abierta de la vida campesina, recupera el ADN perdido de la memoria familiar. «Si bajo mis palabras no hace frío, es porque imitan tu forma de tejer», escribe en «Catalina»; «Si en mis palabras todo está presente es porque nos miramos todavía, hasta llegar a

ser / lo que ven dos espejos cuando nada se interpone en su reflejo mutuo». Se reconstruye aquí esa memoria a sabiendas de que uno no es ya aquello, por más que todo aquello sea aún parte de uno; y la mejor forma de expresarlo es el uso del lenguaje. No hay en estas páginas ningún intento de recomponer un habla campesina (intento que, por lo demás, hubiera resultado probablemente en una jerigonza costumbrista sin ningún interés) sino que se recuperan apenas las palabras imprescindibles, aquellas que la experiencia posterior no ha podido traducir porque no tenían equivalente, que sobreviven como un tótem del habla de esa parte de la memoria que hay que esforzarse para no perder. Sobreviven aquí palabras como *picón* o *zacho* que fuera de contexto dirán poco o nada a muchos lectores pero que aquí cobran todo ese sentido nuevo, ya digo; no adornos costumbristas, no *souvenirs* de una visita al campo, sino tótems de un tiempo que se aferra a nuestra memoria para no desaparecer.

La segunda sección del libro se titula «Miedos infantiles». El mundo que se reconstruye, al que se vuelve, sigue siendo el mismo que en la primera sección, pero aquí somos ya una presencia activa. El protagonista de estos poemas anda entre «Las mujeres, sentadas en sus sillas de lona bajo el toldo tricolor como bandera de un país sin himno» o asiste a la matanza del cerdo. La infancia es territorio abonado para la poesía, pues al misterio de entonces, cuando todo era nuevo, se suma el misterio de ahora, cuando intentamos volver y reconocernos en el niño que fuimos, del que algo queda en nosotros y algo se ha ido no sabemos adónde, como si se hubiera ido fugando en goteo con la renovación de nuestras células. Gragera juega magistralmente con

ambos misterios, y en estos poemas estamos en un tercer espacio entre el tiempo de entonces y el de ahora en el que el tiempo se detiene para que podamos observar todo con detenimiento intentando encontrar alguna respuesta, respuesta que a menudo no es más que una nueva pregunta, más hermosa, eso sí, y más honda.

La tercera parte del libro, «El tercer día», tiene como protagonista a un Jesucristo que se parece más al que pintó, por ejemplo, Roa Bastos en *Hijo de hombre* que al de la liturgia cristiana. Es la sección en la que recordamos algo al Gragera de *Adiós a la época de los grandes caracteres*, su primer libro, aunque más por la intención de búsqueda lingüística que por el resultado, que recuerda, en tramos, al ascetismo goyesco de Blanca Varela. «Halar calar azoca», dice el primer verso de «Cafarnaúm». Menos que el tema importa en esta serie la contraposición de voces, el diálogo casi secreto que esconden estos poemas que tienen algo de acertijo que cada lector debe desvelar para encontrar su propio mensaje.

«La encarnadura», sección cuarta, recupera la reconstrucción de la memoria de la infancia. Lo que cambia es ahora la perspectiva; ya es el adulto quien nos habla y recuerda aquel tiempo. «Qué hacemos aún allí, / mi padre y yo, sin responder; / yo con mi libro favorito, / él con mi vida por delante; / los dos mirando al infinito / más próximo, no con nostalgia, / sino con nuestra única certeza; / que no nacemos, no morimos, / sólo nos separamos». Todo es ahora «igual que la palabra Extremadura / escrita en un poema de Celan, / sonando, incomprendible, / sin idioma».

«Dos espaldas» reúne poemas de amor. Un amor consuetudinario, que mira a lo lejos («No vi en tu cuerpo propaganda alguna

/ del eterno retorno de la eterna juventud // lo amé sabiendo que envejecería / lo amé sabiendo que te perdería / lo amé más allá de la euforia y la elegía») pero de costumbre siempre renovada: «No me acostumbro a despertar contigo / oyéndome latir el corazón descalzo». Si el poema de amor es el más difícil de escribir, como dicen algunos, sin caer en el tópico pringoso, Gragera sale más que indemne del envite, a sabiendas de que «Sí. Somos. Existimos. / Aunque sea improbable» e intentando, como por lo demás hace cada uno de sus versos, celebrar y entender a un tiempo ese milagro, con la humildad inteligente de quien sabe que siempre habrá algo de misterio, y que está bien que así sea.

«El silencio después del atentado» suma todas las voces anteriores para hablar de un presente repleto de memoria pasada y de esperanza futura. Hay viejos que «se ensimisman / en las generaciones / de chicles adheridos junto al banco / donde se sientan juntos / a compartir rumor», mientras «nos hacemos mayores, / llegamos tarde a encuentros / fortuitos, reconocemos íntimos temores / en la cadencia de cualquier refrán. // El temor a vivir más que tú, / mientras huelo tu ropa, / y la doblo y la dejo / sobre la cama. // El temor a vivir menos que tú, / quedarme solo, en la mitad / no humana del amor, como tu ropa / esta mañana».

«Extraño mío», por fin, es una honda elegía escrita como «el único modo de encontrarte / donde quiera que estés, / ahora que no eres, / ahora que ya es como si nunca hubieras sido». Una elegía que es, además, mucho más que un simple canto fúnebre:

«No añoro las ventajas de pertenecer / a una comunidad bien definida, / menos aún si tengo que inventármela: / sé distinguir / las buenas intenciones de los hechos, / y sé también, por experiencia, / que algunos sentimientos / son, por naturaleza, / colonialistas».

Son muchas las razones que convierten a Abraham Gragera en uno de los poetas esenciales de su generación. Las resumiría uno, si se pudiera entender así, en su entendimiento de la poesía como una filosofía, a la manera de los antiguos: una forma de vivir. Eso es no sólo lo que le diferencia de la mayoría de sus coetáneos, sino, sobre todo, lo que le destaca entre ellos. Menos atento al adorno que al fondo, empeñado en una poesía que sea útil para la vida, no encontrará aquí el lector esquivas del lenguaje de moda. Lo suyo no es la distancia irónica del cínico, sino la cercanía irónica del compasivo; hay en sus versos comprensión y búsqueda de la belleza, pero de una forma honda y no decorativa. No es un cínico, pero tampoco un iluso; no es un hedonista, pero tampoco un estoico; su poesía enseña a vivir en el punto medio entre todas las contradicciones, con una inteligencia humilde y generosa, honda, ilusionada y desengañada a partes iguales, con una curiosidad inagotable y a la vez reflexiva. Su trato con el lenguaje es igual. Y todo ello hace de su poesía un manual de instrucciones perfecto para este tiempo raro, enseñándonos a vivir todo de todas las maneras, sin cinismo ni exhibicionismo, honestamente, como quien sabe lo que tiene y no pide más que renovarlo día a día con ilusión y trabajo. Con vida.

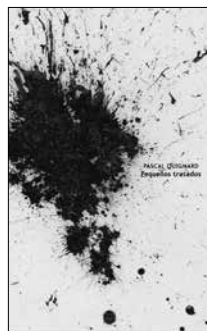
Pascal Quignard:

Pequeños tratados

Traducción de Miguel Morey

Sexto Piso, Madrid, 2016

908 páginas (2 volúmenes), 44.00 €



Oscuras pulsiones etimológicas

Por CRISTIAN CRUSAT

Más de una decena de editoriales se reparten solamente en España la difusión de la obra narrativa de Pascal Quignard (Verneuil-sur-Avre, 1948), cuyos *Pequeños tratados* acaba de lanzar –en un cofre de dos volúmenes y en colaboración con la galería-librería mexicana Kurimanzutto– la editorial Sexto Piso, que vuelve a poner al alcance del público una obra de este escritor francés, de quien ya publicó en 2011 la novela *Butes*. La fragmentación y el desorden que caracterizan la circulación de los libros traducidos al castellano de este autor significa, por un lado, un pequeño fastidio para el lector, toda vez que Quignard es, a mayor abundamiento, un escritor extraordinariamente fecundo. Sólo en 2016, en Francia, publicó *Le Chant du Marais* (Chandeigne) y *Les larmes* (Grasset)

y, en Italia, *Vita e morte di Nitardo* (Analogon). Sin embargo, tal desbarajuste se halla en neta consonancia con el quehacer literario de Quignard, enemigo de toda forma de vínculo y de las consabidas fórmulas de transición que, *a priori*, el arte narrativo (o, en este caso particular, el arte editorial) parece exigir. Un breve repaso por la extensa y variada bibliografía de Pascal Quignard arroja una conclusión evidente: la multiplicidad de intereses que despierta la atención de este autor. Y, al mismo tiempo, subyace en todos los libros de Quignard una indisimulable pulsión por ubicar su trabajo en una suerte de zona cero genérica o, como él mismo ha afirmado, por abismarla en un «non-genre» (un no-género). Podría aventurarse que dicha disposición es el resultado de las permanentes tensiones

producidas entre reflexión y ficción, así como del esfuerzo por entremezclar ambas categorías y, pese a esto, hallar siempre un determinado *modo*, algún tipo de inflexión mediante la que desvelar la naturaleza irremediablemente narrativa del pensamiento humano. La literatura de Quignard podría entonces definirse como un revelador, intenso y yuxtapuesto ejercicio de deglución narrativa. En congruencia con lo anterior, estos *Pequeños tratados* constituirían el nutriente esencial de la rigurosa y vastísima obra del autor francés.

En efecto, la idea de estos textos nació a finales de la década de 1970, como ha reconocido Quignard en alguna entrevista y como denota el primer tratado del primer tomo. Son fragmentos, espasmos textuales nacidos al calor de la amistad del pintor contemporáneo Louis Cordese y de la admiración por los ensayitos de Pierre Nicole (1625-1695), un autor jansenista de quien Quignard ha ponderado la precisión, la modestia y el estilo limpio de su prosa: «Nicole decía: “Somos como pájaros que están en el aire, pero que no pueden permanecer en él sin movimiento, porque su apoyo no es sólido”». El apego de Quignard por la época de Nicole no resulta privativo de estos tratados; al decir de Miguel Morey, su traductor y prologuista, la prosa de este autor es una prosa «surgida directamente de la puesta a prueba de sus lecturas», entre las que abundan las del periodo barroco, aunque también, por descontado, las de la tradición clásica.

Así, la indeleble huella que el movimiento jansenista imprimió en las letras francesas ha sido un motivo recurrente a lo largo de la obra de Quignard. Su dizque biografía –magnífica, por cierto– sobre el pintor Georges de La Tour ya orbitaba alrededor de la influencia ejercida por el pensamiento irradiado desde las celdas del convento de Port-Royal, el

cual alcanzó, entre otros, a Racine, Pascal o al pintor Philippe de Champaigne. Las tesis del jansenismo, inspiradas en gran parte en los textos de Jacques Esprit, podrían resumirse en el siguiente propósito: el resurgimiento de la piedad de los orígenes cristianos; una piedad severa, antigua, pura y majestuosa. Moral estricta, piedad austera, condición corrupta de la naturaleza humana..., ideas que forman parte del repliegue característico de la primera mitad del siglo xvii, un periodo marcado por la aparición de una inmensa ola de religiosidad que surge y se extiende desde el fin de las Guerras de Religión hasta la muerte de Luis xiii, y aun del cardenal Mazarino (sucesor de Richelieu), en 1661. Una época, en definitiva, de contracción. Ante el universo mecánico y abstracto descrito por los físicos y los filósofos de la Ilustración, un enjambre de movimientos religiosos de ferviente emocionalidad (pietismo en Alemania, jansenismo en Francia, cuáqueros y metodistas en Inglaterra, el Gran Despertar en Norteamérica) surgió como reacción durante los siglos xvii y xviii. De todo esto, pervive en la obra de Quignard un declarado interés por las escenas que guardan silencio y desdibujan la frontera entre realidad y sueño, por los personajes que callan ante su propia historia, como esas telas de La Tour en cuyo fondo se agazapa la muerte bajo una única fuente de luz: «Pasión que es sonar en silencio. Escribir. Resonar con una especie de estruendo en el silencio del cuerpo. Resonar más allá del agua negra, resonar en algo que es como la noche del mundo antiguo. [...] Toda obra escrita, verdaderamente escrita, es un silencio que habla» (Tratado I, Tomo I). Hereda entonces Quignard del círculo de Port-Royal la concepción del lenguaje como un problema crucial: el de ser el principal vehículo de comunicación de la verdad trascendente. El deseo

de escribir, conflictivo de suyo, está vinculado en la obra del autor de los *Pequeños tratados* a una obcecada taciturnidad. Y, sin embargo, tal retraimiento no implica ningún mutismo: escribir, como afirmó Sidonio Apolinar, «no es “callarse”; es “tener ganas de callarse”» (Tratado v, Tomo I). Diríase que la ancha panoplia de libros publicados por Quignard «guardan» el silencio del autor, cuyas ganas de callarse se acrecientan al tiempo que lo hace su bibliografía.

Chez Quignard, el lenguaje actúa como una forma de imán, un imán de orden secular —y, aunque resulte paradójico, sacrificial—: «El amor, la amistad, las obras que se componen de pronto, un fragmento de acero imanta mil fragmentos de todo lo que nos rodea y que está disperso» (Tratado I, Tomo I). Participan de esa dispersión la historia, el curso de una vida, los sueños, las ruinas o una insospechada revelación etimológica. Todo cuanto puede ser definido como humano se halla sujeto, en la galaxia Quignard, a una serie de secuencias orientadas en lo fundamental por el hambre, el deseo o la *imagen ausente* primigenia. La escritura de Pascal Quignard es en un primer momento una restitución; restitución de un tiempo y, sobre todo, de una imagen ausente a la que hay que dotar de carnalidad y de sangre mediante la sintaxis. En varios de sus libros, en concreto en *El sexo y el espanto* (1994) y *La noche sexual* (2007), Quignard pretende alumbrar la imagen oculta que falta en el alma humana, la imagen que la vuelve incompleta y la condena a la insatisfacción. Se trata de una escena de carácter sexual alojada en el trasfondo de todo aquello que el hombre contempla. Una escena *nocturna*: la que enfrenta a un macho y una hembra y cuyo fruto es la proyección de una nueva sombra en este mundo visible: «No hay imagen que nos afecte que no nos recuerde los gestos que nos hicieron».

Sobre esta ausencia ha levantado Quignard su mundo narrativo, a través del que ha pretendido restituir un sinnúmero de épocas y vidas, mientras el propio autor se construye a sí mismo y se integra voluntariamente en una suerte de comunidad sentimental (de la que formarían parte otros personajes discreta y aparentemente menores como Licofrón el Oscuro, Albucio o Jean de La Bruyère, y a los que hay que añadir ahora al jansenista Pierre Nicole). En este sentido, la biografía se convierte en la clave de bóveda de su propósito literario, ya que le permite adoptar sucesivos tonos y fraseos: el del biógrafo, exegeta y cronista, el del ensayista y el del creador de biografemas imaginarios. Es este el modo de proceder de los melancólicos, como reconoce Quignard: creadores que necesitan unos pocos pedazos de realidad con los que reconstruir, imaginándolo, todo un mundo, y así creer en él. La escritura biográfica se yerge de este modo en el instrumento más adecuado a la hora de adentrarse en un tiempo histórico, reviviéndolo a través de un testigo que, simultáneamente, entabla una estrecha relación con el autor, al que le une normalmente alguna *praxis* literaria: así ocurría en el caso de La Bruyère, cuya vida se desarrolla en paralelo al de la técnica de la composición fragmentaria en *Une gène technique à l'égard des fragments* (2005), o el de Albucio, epítome de autor consagrado a lo «sórdido sublime» en *Albucius* (1990).

No faltan en los *Pequeños tratados* ejemplos de esas biografías *in nuce* tan características de Quignard y, por extensión, de una concreta tradición de autores franceses entre los que sobresale Marcel Schwob, con quien Quignard comparte su inclinación por el retrato breve y el trazo ágil, preciso, a menudo caprichoso, sórdido o extravagante. A este respecto, sobresalen el Tratado II del pri-

mer tomo, consagrado a Spinoza –«Redactó un libro póstumo, *Ethica*. Es el más bello y el más feliz cuadro invisible que el mundo se haya dado a sí mismo»– o el Tratado xvi del tercer tomo, que vincula la vida del bilbilitano Marcial con sus mordaces epigramas y el destino de la cultura impresa –«Según explica la tradición, es el primero que sostuvo entre sus manos un libro en su apariencia moderna»–. Como es costumbre, Quignard hace gala de un apabullante conocimiento del mundo de la Antigüedad clásica. Sus hallazgos en esta materia han fructificado en cientos de reveladoras páginas, entre las que pueden volver a citarse las de *El sexo y el espanto*, un inolvidable y voluptuoso ensayo sobre las más profundas pulsiones del género humano durante el periodo histórico en el que Roma dejó de ser una república y se transformó en un imperio, y todo lo que ello implicó en el orden afectivo de nuestros antepasados.

La prosa de Quignard es decididamente carnal –lo cual explica una aseveración como la siguiente: «Las bibliotecas no son lugares, son cuerpos» (Tratado xi, Tomo ii)– y también es, por momentos, grandilocuente. Pero en sus mejores pasajes consigue alumbrar nuevas regiones de la experiencia, un logro que consigue habitualmente mediante audaces ejercicios etimológicos: «Oh días consagrados al inútil / empeño de olvidar la biografía / de un poeta menor del hemisferio / austral, a quien los hados o los astros / dieron un cuerpo que no deja un hijo / y la ceguera, que es penumbra y cárcel [...] / y vísperas de trémula esperanza / y el abuso de la etimología». Estos versos no los escribió Quignard, sino Borges («Aquel», en *La cifra*, de 1981), aunque se avienen al quehacer artístico del francés. Pues el *soi-disant* abuso de la etimología constituye en Quignard –como en Borges y en Agustín de Hipona, por lo demás– el re-

conocimiento de que el lenguaje humano es tan engañoso como fascinante. Por un lado –y en congruencia con una corriente del pensamiento lingüístico enraizado en el *Crátilo* de Platón–, el lenguaje se presenta como un embustero vehículo de conocimiento. Pero, por otro, la etimología actúa como un privilegiado cristal que permite mirar a través del lenguaje. En cierto modo, Quignard es uno de esos autores que nos enseñan a leer de nuevo, ya que sus etimologías nos obligan a leer palabra por palabra, una tras otra, cuidadosa y sosegadamente; a renovar nuestras supuestas y escasas certitudes. Al igual que en la mayoría de sus libros, el autor nos guía en la contemplación de las palabras como si fueran elocuentes imágenes de futuro que, simultáneamente, explican el presente y alumbran nuestro pasado. A fin de cuentas, Quignard afirmó en una entrevista: «Quisiera modificar la percepción del tiempo. No creo en la existencia de un pasado, un presente y un futuro. San Agustín hablaba de dos tiempos: el uterino y el posterior al nacimiento». No debe extrañar que en el Tratado xiv afirme: «Espero ser leído en 1640». He ahí su particular versión de la teoría de los precursores y, acaso, un irónico microrrelato. Esa amalgama de erudición, erotismo, *brevitas* e introspección –auténtico emblema de la literatura de Quignard– alcanza uno de sus más logrados ejemplos en el Tratado xii, «La palabra objeto». En apenas cuatro páginas, al evocar un pasaje de Tácito, se sumerge en las ciénagas etimológicas para rescatar la palabra *objeto* y devolverla a la luz como el desvelamiento del seno de una mujer desnuda. Prosigue una especulación sobre lo real, la nada y la naturaleza oculta de las cosas. Y la súbita impresión, cuando finaliza el texto, de que Quignard nos ha revelado un nuevo secreto sobre el arte de juntar palabras, ruinas y silencios.

Norberto Bobbio:

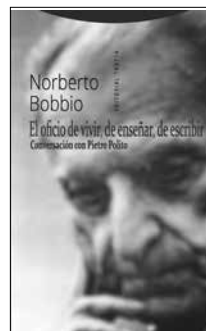
El oficio de vivir, de enseñar, de escribir

Conversación con Pietro Polito

Traducción de Andrea Greppi

Trotta, Madrid, 2017

106 páginas, 16 €



La necesidad de comprender

Por DANIEL B. BRO

Hay que mirar los hechos, lo que hay, y tratar de pensar lo que vemos, y procurar cambiar lo que pensamos si la realidad se resiste a darnos la razón. Es cierto, a veces algunos tozudos acaban teniendo razón, pero lo que podemos observar y nos puede servir de método –sospecho desde hace mucho tiempo– es que las cerrazones ideológicas, por muy atractivas que sean, los campos cerrados, acaban encerrándonos, mientras aquello que esas ideologías parecen designar anda por otro lado. Nos gusta creer, nos gusta darnos la razón, nos gusta encontrar sentido a todo, y a veces parece que nos va la vida en ello, y de hecho podemos perder la cabeza si no otorgamos un sentido a la vida, y dentro de ella, a parcelas de este mundo, que mi paisano Borges

intuyó inconcebible. No seré yo quien le quite la razón. Todo esto viene a cuento de un pensador del pensamiento político (buena parte de su numerosa obra versa sobre filosofía del derecho) de Norberto Bobbio (Turin, 1909-2004), un hombre que recorrió realmente todo el siglo xx y que ha enseñado, desde la cátedra, la prensa y los libros, a varias generaciones. Algunas de sus obras son *¿Qué es el socialismo?*, *El futuro de la democracia*, *El tiempo de los derechos*, *Derecha e izquierda*, *Iusnaturalismo y positivismo jurídico* y unas memorias tituladas *Senectute*. El librito que comentaré, *El oficio de vivir, de enseñar, de escribir* (1999), está formado por unas conversaciones con Pietro Polito, que fue discípulo suyo, y un ensayo de gran lucidez históri-

ca, que cierra el volumen, de 1951, titulado «Invitación al diálogo». Ciertamente, de diálogo se trata, porque ése es el fundamento de razonabilidad de la obra de Bobbio, uno de los escritores de temas políticos menos dogmáticos de su tiempo. Y no por carecer de ideas y convicciones, sino porque su búsqueda, en un siglo tan terrible como el xx (aunque no sólo terrible, porque está también lleno de logros, de experiencias admirables) está apoyada en la necesidad del otro como fundamento de la verdad. No verdad (¿es necesario insistir en esto?) en el sentido religioso o totalizante –la Verdad–, sino la verdad de cada cosa, la cercanía al menos a los procesos, a las ideas más viables, al movimiento de la vida y de la Historia. Como Jaspers, y a diferencia de Heidegger, Bobbio sabe que tiene que pensar con los otros, y no sólo con los textos, sino con el otro vivo, con el otro al que le va la vida también en eso que llamamos saber.

Polito cita en su prólogo al Bobbio de *Italia civile*, y no resisto la tentación de traer aquí ese párrafo: «He aprendido a respetar las ideas de los demás, a detenerme ante el secreto de cada conciencia, a comprender antes de discutir, a discutir antes de condenar. Y puesto que estoy en vena de confesiones, añado una más quizás superflua: detesto a los fanáticos con toda mi alma». Las ideas de los demás son respetables porque forman parte del pensamiento, porque me compete el otro que piensa; y además el otro posee algo que no puedo reducir a las meras ideas, cada conciencia es un secreto, como si dijéramos que es algo que no puedo entender o comprender sólo por las abstracciones, y por lo tanto tales ideas –sostenidas por esa conciencia que siempre será misteriosa y respetable– deben ser discutidas antes que juzgadas: porque discutir es

un intento de comprender, mientras que juzgar es un acto moral, que no es rechazable, sino que debe ser postergado. Así que, con estas premisas, Bobbio reivindica a Erasmo, y Ralf Dahrendorf –nos recuerda a propósito Polito– lo emparenta con Julien Benda, Karl Popper e Isaiah Berlin. Con ninguno de ellos nos ganaremos el cielo, ni certezas definitivas, cierto, sólo el placer de pensar dialogando, del aplazamiento, de la espera, de la fortaleza, en definitiva, de lo frágil, o al menos de lo que aparenta fragilidad frente a los pensamientos fuertes, totalitarios, decididos, definitivos, irracionales. No, nuestro admirado Bobbio no nos dio verdades como puños, sino métodos que son caminos para entender la complejidad de nuestras sociedades, la política, los aspectos formales de nuestra convivencia. No es poco, aunque a muchos les ha parecido insuficiente, porque, más que pensarlo, lo han juzgado, o porque siempre habrá quien necesite la Verdad, esa oscura tirana en cuyo nombre se han perpetrado tantos crímenes. Y advierto que, al desdén esa verdad con mayúscula, no estoy apelando ni refiriéndome a esa noción frívola de la «postverdad», que no quiere ser otra cosa que un abrazo a todas las posibles mentiras apoyado en un relativismo subjetivista o en una mala interpretación de la verdad en ciencia.

Un filósofo tan europeísta como Bobbio, en el sentido de afinamiento en lo extraterritorial, fue, sin embargo, y no es contradictorio, un piemontés de corazón. De hecho, se formó en Turín, se casó allí y allí ha vivido hasta el final con sus hijos y nietos. Piemontés de la llanura. Lo protagónico en él no es su cotidianidad, sino su intento de pensar lo de todos para que fuera posible lo propio. No fue optimista y tendió a ver el lado oscuro de su tiempo, y también de

sí mismo. No fue vanidoso, no se entusiasmaba consigo mismo, y quizás por eso fue un buen dialogador. No obstante, su casi metódica insatisfacción no se tornó en improductividad, ni tuvo el perfil de su amigo Cesare Pavese, cuyo diario él hubiera titulado *El tormento de vivir*, en vez del oficio.

Como filósofo de la política, Bobbio aprendió de Kelsen teoría del derecho; y de Max Weber, filosofía política. Tras ellos, Hobbes, Locke, Kant, Rousseau y Hegel fueron sus clásicos y a los que ha dedicado comentarios claros y notables. En el mundo que inicia la modernidad, sobresale Erasmo por su voluntad de moderación, porque fue un hombre más cerca de la duda que de la certeza, algo que debería ser lógico en un hombre meditativo alejado de la acción. Además, se opuso a lo largo de su vida al fanatismo religioso y a la tendencia de los príncipes al ejercicio del poderío. Lo leyó con gran admiración por su prosa, atraído por lo que califica de ateísmo religioso, de espíritu laico atraído por el misterio. Y ya en buena parte contemporáneo suyo, valoró en mucho a Thomas Mann, quien le influyó en su formación moral e intelectual. Completando su figura: nació en una familia burguesa, melómana, y estudió piano, aunque nunca tuvo la destreza suficiente. El último acto del *Parsifal* fue para él la encarnación de lo sublime. Sin embargo, este empedernido lector y amante de la música ha sido casi ajeno a la pintura.

Bobbio es un profesor muy recordado por sus alumnos, a pesar de que cierta timidez y duda sobre sí mismo le entorpeció sus inicios como docente, pero se esforzó, como en todo. Valoró en el docente «la claridad en la exposición de los conceptos fundamentales y el orden discursi-

vo en la disposición», y no se alejó de hacer una distinción en la teoría y la historia. En sus exposiciones iba de lo abstracto a lo concreto, y viceversa. Le pareció que la teoría sin historia está vacía y la historia sin teoría, ciega. Tuvo la elegancia de decir que de los escritores oscuros no se ocupaba, no porque los considerara inferiores, sino porque no los lograba entender o le costaba demasiado trabajo entenderlos. Esto, en alguien que se dedicó a la filosofía política, es importante. Bobbio pensó que la modernidad se originó, más que con la Reforma religiosa, con el desarrollo del pensamiento científico y la tecnología, en los que se apoyaría, por ejemplo, el marxismo, equivocado o no: el mundo tiene leyes, podemos comprenderlas y cambiar las condiciones de vida de los hombres. Por otro lado, esta misma actitud de crítica ante los dogmatismos medievales y su lectura del libro de la vida tuvo un desarrollo apoyado en lo esencial del método científico: la búsqueda dialogada de las verdades. La actitud de Bobbio corresponde a un cierto liberalismo socializante y por lo tanto descrea de esa síntesis que hizo el marxismo apoyado en Hegel. El profesor turinés pensó que para el «intelectual no hay más que una forma de traición o de deserción: aceptar los argumentos de los “políticos” sin someterlos a discusión, hacerse cómplice de la propaganda, hacer un uso deshonesto de un lenguaje intencionalmente ambiguo, renunciar a la propia inteligencia ante la opinión sectaria, en una palabra, renunciar a “comprender”». Bobbio, siempre a favor del Estado de derecho contra el derecho total del Estado, de la Idea o de las Iglesias, sin perder de vista que la libertad es, finalmente, individual.

Leer, pensar, saber

Julio-Agosto 2017

N.º 434-435 / 12 euros

Revista de Occidente



PRESENCIAS DEL DOCUMENTO

JORGE LOZANO • MAURIZIO FERRARIS
PETER GALISON • ANTONIO HERNANDO
JOSÉ LUIS RIVERO CEBALLOS • LEV MANOVICH
VALENTINA MANCHIA • LORENA PRETA
MARIA AUGUSTA BABO • VALERIA BURGIO
RAYCO GONZÁLEZ • MARCELLO SERRA
IMANOL ZUMALDE • SANTOS ZUNZUNEGUI
MARIANO DE SANTA ANA • JUSTO NAVARRO
MARIA ALBERGAMO



Viñeta: ROGELIO LÓPEZ CUENCA

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

TEATRO

¡Las voces a escena!

CON LA COLABORACIÓN DE

ÁLVARO DEL AMO * VICENTE MOLINA FOIX * MARÍA RUIZ * DEMIAN BICHIR * ROBERTO TOSCANO
JOSÉ A. ZORRILLA * JUAN CRUZ * MIGUEL ÁNGEL BASTENIER * JESÚS FERRERO * ANTONIO
LASTRA * JUAN GOYTISOLO * EDUARDO CIRLOT * MARGUERITE YOURCENAR

FUNDADA POR JAVIER PRADERA · DIRIGIDA POR FERNANDO SAVATER

CLAVES

de Razón Práctica — Número 253 — Julio / Agosto 2017 — 8 euros



Dirigida por Fernando Savater.

Suscripciones: 902 101 146

Disponible en:



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

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



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Don _____
Con residencia en _____ c/ _____
_____ n° _____
Ciudad _____ CP _____

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

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

El suscriptor _____ de _____ de 2017
Remítase a _____

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

(IVA no incluido)

España	Europa	Resto del mundo
Anual (12m): 52€	Anual (12m): 109€	Anual (12m): 120€
Ejemplar mes: 5€	Ejemplar mes: 10€	Ejemplar mes: 12€

Pedidos y correspondencia

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

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

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

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

Precio: 5€

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

