

cuadernos hispanoamericanos

PUNTO DE VISTA Sobre César González-Ruano, Luis Rosales y David Bohn — MESA REVUELTA Diálogo sobre Proust con Victoria Camps, Eduardo Mendoza, Víctor Gómez Pin y José Lázaro. Releyendo a José Bergamín — ENTREVISTA Leonardo Padura





cooperación
española

cuadernos hispanoamericanos

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

Director

JUAN MALPARTIDA

Administración
y redacción

Ana Dafauce

anamaria.dafauce@aecid.es

Subscripciones

Mª Carmen Fernández

mcarmen.fernandez@aecid.es

T. 915827945

Diseño

AECID

Imprime

Estilo Estugraf Impresores, S.I

Pol. Ind Los Huertecillos, nave 13

CP 28350- Ciempozuelos, Madrid

Depósito legal

M.3375/1958

ISSN

0011-250 X

Nipo

502-14-001-X

Edita

MAEC, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación

AECID, Agencia Española de Cooperación Internacional para
el Desarrollo.

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación

José Manuel García-Margallo

Secretario de Estado de la Cooperación Internacional

Jesús Manuel Gracia

Secretario General de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Gonzalo Robles

Directora de Relaciones Culturales y Científicas

Itziar Taboada

Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural

Guillermo Escribano

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

Catálogo General de Publicaciones Oficiales

<http://publicaciones.administracion.es>

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

La revista puede consultarse en:

www.cervantesvirtual.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

PUNTO DE VISTA

- 2 *Sobre la poesía y la vida de César González-Ruano*
Eduardo Moga
- 4 *Vallejo en Rosales: Una poética del dolor*
Noemí Montetes-Mairal y Laburta
- 6 *¿Un nuevo paradigma? El orden implicado de David Bohm*
Juan Arnau

MESA REVUELTA

- 7 *El lenguaje de Proust. Diálogo con Victoria Camps, Eduardo Mendoza y Víctor Gómez Pin*
José Lázaro
- 8 *La fe rebelde de José Bergamín*
Mario Martín Gijón
- 10 *Identidad y conflicto en la poesía de Omar Lara*
Juan Carlos Abril
- 11 *La pajarería de Eloy Sánchez Rosillo*
Julio César Galán

ENTREVISTA

- 12 *Entrevista con Leonardo Padura: Carmen de Eusebio*

BIBLIOTECA

- 13 *Padura, esa feliz mezcla de géneros*
Juan Ángel Juristo
- 14 *Jane Austen tenía razón*
Blas Matamoro
- 15 *La "España alucinada" a examen*
Santos Sanz Villanueva
- 16 *Poesía de Silvia Barón Supervielle*
Juan Soros
- 17 *La asechanza de lo real*
Jesús Aguado
- 19 *Dentelladas soviéticas*
Julio Serrano
- 20 *Un Hernán Cortés de carne y hueso*
Isabel de Armas

PUNTO DE VISTA

SOBRE LA POESÍA Y LA VIDA DE **César González-Ruano**

Por Eduardo Moga

Si no fuera por la certeza de que disfrutaron en vida mucho más de lo que algunos podremos hacerlo nunca, algunas figuras de la literatura suscitan melancolía. En especial, aquellos escritores que gozaron de un prestigio inmoderado en su tiempo, pero cuya reputación, o cuya mera presencia, entre los lectores ha palidecido, con el transcurso de los años, hasta casi desaparecer. Resulta difícil imaginarse, por ejemplo, a Francisco Villaespesa –el versificador modernista que le preguntó a Unamuno cómo se llamaban aquellas flores tan bonitas que flotaban en un estanque, al que el atrabiliario bilbaíno respondió: «son nenúfares, esas que tú tanto mencionas en tus poemas»– siendo aclamado por miles de admiradores en el puerto de Buenos Aires, en una de sus *tournées* americanas, y por otras tantas en el de Cádiz, a su regreso de la gira triunfal. Algo así no dice mucho en favor del gusto popular, pero sí de la importancia de la poesía en la cultura de masas, algo hoy definitivamente periclitado.



César González-Ruano fue otro de esos hombres de letras que gozaron de un amplísimo reconocimiento en su época, pero cuya realidad presente se limita a escuetas menciones en los manuales de literatura, relacionadas, casi siempre, con su inaugural aventura ultraísta, o con su infatigable actividad periodística –como acredita el premio epónimo que concede una fundación española al mejor artículo publicado cada año en la prensa nacional–. Y, sin embargo, González-Ruano fue un autor prolífico, que cultivó todos los géneros, y algunos de cuyos libros constituyeron éxitos editoriales sin parangón en la España de su tiempo, como su autobiografía, *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, escrita en seis meses, y publicada por entregas en el diario *El Alcázar* y después en forma de libro en 1951, que tuvo una repercusión hoy difícil de imaginar. González-Ruano fue poeta lírico, novelista –su trilogía *A todo el mundo no le gusta el amarillo* data de 1961–, dramaturgo –la comedia poética *La luna en las manos* se estrenó en Madrid en 1934–, biógrafo –de Zola, Unamuno, Baudelaire, Oscar Wilde, Casanova y Mata-Hari, entre muchos otros– y periodista, singularmente apreciado: se le consideraba el mejor de su tiempo. Según su discípulo y amigo Manuel Alcántara, escribió más de 30.000 artículos a lo largo de su vida, y consta que hizo 80 entrevistas a personalidades de la actualidad nacional e internacional, recogidas en *Las palabras quedan (Conversaciones)*, de 1957. También destacó como antólogo: en 1946 publicó *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*, cuyas casi 900 páginas recogen nada menos que a 250 autores: un verdadero vademécum poético, sin otro criterio que el amontonamiento, pero cuya balumba rescata a no pocos naufragos de la poesía, escritores que, de no figurar en ella, se habrían perdido en el oscuro océano del tiempo. Así define, precisamente, a esa antología su autor: «un Arca de Noé ante los atroces diluvios del olvido»¹. Es significativo el juicio que emite Pedro Salinas sobre ella. En la carta que le dirige a Jorge Guillén el 26 de octubre de 1946, escribe:

El Ruano es un sinvergüenza conocido y profesional, eso todos lo saben. Y, sin embargo, en la antología su actitud general es infinitamente superior a la del purulento Domeinquina (sic). Todo lo que en este es saña, envidia, zarrazos y mordiscos, se le vuelve a Ruano tolerancia, moderación, halago y elogio. No hay adulación mayor al régimen. De Alberti habla con el máximo elogio (...). Chico, para Ruano no hay poeta malo, y casi quiere decir que no hay español malo, porque pocos deben ser los españoles que no están

en el libro. ¡Hasta Armando Buscarini, aquel célebre hampón de Madrid! Asusta el número. Tiene 870 páginas y muchas para los novísimos. El tiene el descaro de atribuirse 14 páginas, mucho más de lo que nos da a ti, por ejemplo, y a mí (...). Pero no se nos insulta ni se nos rebaja².

Sin embargo, pese a su indiscutible éxito profesional, González-Ruano sentía que había fracasado como escritor. De ese sentimiento de fracaso quedan algunas manifestaciones en su poesía, como veremos luego, y muchas en su *Diario íntimo*, con el que prolongó el éxito de sus *Memorias*, en cuyas últimas entradas consigna: «¿Qué ha sido mi vida sino el éxito de un fracaso continuo?»³; y también: «Tal vez hice mucho, pero mediano. Lo que pude ser no lo fui por prisa, por distraerme excesivamente en las tentaciones, que ninguna supe evitar. O se vive para la obra o se vive para el yo hombre»⁴. González-Ruano reconoce, pues, que esa labor incansable –esa «prisa», ese «distraerse con las tentaciones»– le impidió una dedicación genuina y plena a tareas literarias más nobles, y de réditos más duraderos, como la poesía. Ciertamente, González-Ruano realiza un «esfuerzo agónico (...) por sobrevivir escribiendo artículos en todas las direcciones, novelas sin éxito, libros de encargo, hasta convertirse en una máquina literaria de fabricar calderilla, obsesionado en que su firma apareciera en cualquier lugar y que fuera audaz, moderna y provocativa», como ha señalado Manuel Vicent⁵. Subviene así a sus necesidades, pero también a sus caprichos de *bon vivant* –de dandi y de golfo– y a su gusto por la posesión de bienes materiales: González-Ruano coleccionaba casas, obras de arte, antigüedades y objetos curiosos, como un André Breton de sangre desteñidamente azul. En el *Diario íntimo* hace suya una frase de Francisco de Cossío, que le dijo, en cierta ocasión, que había que escribir «todos los días un artículo para vivir y otro artículo para beber»⁶, aunque González-Ruano superara ampliamente, con frecuencia, esa cifra: abundan en el *Diario* entradas en las que consigna que en un solo día –o una sola mañana, o una sola tarde– ha escrito cuatro o cinco artículos, además de un prólogo o el capítulo de una novela. A esa escritura, a la vez saltimbanqui e ininterrumpida, lo aupaba su propia facilidad creadora, un *facilismo* letal, a veces, para la gente de talento.

Otro factor que quizá haya contribuido a la expulsión de González-Ruano de la historia literaria contemporánea es su simpatía por todos los fascismos europeos, y naturalmente también

por la sublevación militar de 1936, y su inquebrantable adhesión al régimen del general Franco. Con esa adscripción, González-Ruano quizá ganara la guerra, pero perdió los manuales de literatura, por utilizar la afortunada expresión de Andrés Trapiello⁷. Pese a su simpatía por los sublevados, nuestro poeta se guardó mucho de volver a España al estallar la Guerra Civil. En efecto, la noticia del levantamiento le llega en Villefranche, una localidad de la Costa Azul, donde está pasando unos días con la bailarina de flamenco Raquel Meller. González-Ruano vuelve a Roma, donde es corresponsal de ABC, y de allí no se mueve hasta el final del conflicto. Poco antes, en junio de 1936, en Madrid —«odioso, cargado de ordinarietàz y de resentimiento»⁸—, había revelado a Rafael Cansinos Assens que abandonaba el país, según consigna este en sus memorias:

*¡Claro! ¿No ve usted cómo está esto? Aquí se va a armar la gorda... Pero a mí no me coge... He trasladado todos mis fondos a un banco de Italia... A mí no me alcanzan los tiros. A mí no me importan rojos ni negros, sino César González-Ruano. Yo soy un artista y nada más*⁹.

Esta manifestación de indiferencia política no fue óbice para que, nada más llegar a su refugio romano desde la Costa Azul, se pusiera «en relación con la Junta del Gobierno Nacional en Burgos y con ABC de Sevilla [ofreciéndose] a la disposición y mejor parecer del Movimiento, y pidiendo instrucciones de qué debía de [sic] hacer y dónde [le] consideraban más útil»¹⁰. González-Ruano —de antepasados hidalgos, que había solicitado el ingreso en la Orden de Santiago y que esgrimía el título, falso, de marqués de Cagigal— se había alineado siempre con la reacción en España, y era amigo de los falangistas más conspicuos, como Eugenio Montes, Rafael Sánchez Mazas o el propio José Antonio Primo de Rivera, «al que tanto había de tratar y de obedecer», y que, ya en su primer encuentro, en 1930, «le produjo una corriente de simpatía que fue absolutamente recíproca»¹¹. Entre las entrevistas de González-Ruano a personalidades políticas de su época, destaca una a Benito Mussolini, en 1938, de quien dice:

Le había visto ya en varias ocasiones muy de cerca, pero así, materialmente a su lado, en vez de perder, ganaba. Su atracción era humanísima y bien diferente en todo a la de Hitler. Hitler tenía algo mixto entre diablo y pobre diablo, aunque era muy suya una fiereza felina que le agrandaba sobre todo en los discursos. Mussolini era nada menos que todo un hombre. Creo, personalmente,

*que el hombre más importante que tuvo Italia y quizá Europa en nuestro tiempo. Es cierto que tenía mucho de estatua, pero nada de piedra: una estatua para la que hubiera posado el mármol y, a golpe de vida, se hubiese hecho la carne como una obra maestra*¹².

González-Ruano visita también a Alfonso XIII, alojado en el Gran Hotel de Roma, por el que manifiesta una viva admiración, rayana en la idolatría: Su Majestad le honraba con «una atención inmerecida, a la que yo podía corresponder con poco más que con la lealtad y el verdadero cariño que tuve siempre por su augusta persona». González-Ruano comprobó siempre su «benévolo trato», su «curiosidad humanísima» y «su elegancia y su raza», que eran «un verdadero espectáculo»; señala que quien más estimaba al rey en Italia era Mussolini; y concluye: «yo creo que no existió en su tiempo un Monarca más Monarca que él»¹³. Como contribución directa a la causa de Franco, publicó en la capital italiana, en 1937, con su compadre Alejandro MacKinlay, un libelo titulado *Spagna*, cuya cubierta lucía la bandera rojigualda española, en el que pueden leerse cosas como esta:

*El triunfo del Frente Popular en España supondría la pérdida de la independencia para nuestra nación, el retorno a las catacumbas de los cristianos y la prostitución obligada de las mujeres (...). Bien saben todos cómo la primera medida de estos españoles asesinos de España a sueldo de las Logias y las Internacionales ha sido de incautarse de la propiedad privada y del patrimonio nacional: sacar fuera del país la reserva de oro del Banco de España, vender en Francia y otras naciones las obras de arte de nuestros museos y saquear, una por una, todas las casas particulares...*¹⁴

Incluso en el terreno de la poesía, González-Ruano no se priva de señalar sus diferencias con autores de izquierda, que luego serían partidarios y defensores de la República, como la mayoría de los miembros de la Generación del 27. En 1929, él y García Lorca se reunieron con algunos amigos comunes, y alguien propuso ir a casa de uno de ellos a escuchar algunas piezas al piano. Cuando González-Ruano declinó la invitación, García Lorca le espetó: «Usted tendrá citada a una de esas Mata-Haris, que meriendan bocadillos de jamón», a lo que le respondió: «¡Hombre, Federico!... ¡Es que usted solo conoce marineros que meriendan nardos!»¹⁵. González-Ruano constituye, en fin, un caso paradigmático de poeta vanguardista, o de nítida formación vanguardista, que comparte, en lo político y lo social, un ideario, no ya conserva-

dor, sino abiertamente retrógrado, por más que él se calificara, en diversas ocasiones, de liberal o de «gris libertino socialdemócratacristiano»¹⁶. Es muy representativo, pero de ningún modo único. De hecho, resulta sorprendente que tantos autores hayan abogado por una transformación de los cánones estéticos —y la hayan puesto en práctica en sus obras, sufriendo, casi siempre, una virulenta oposición del *establishment* cultural— y, al mismo tiempo, hayan apoyado la perpetuación de sistemas de gobierno inmovilistas o autoritarios; esto es, que hayan sido revolucionarios en el arte y reaccionarios en el pensamiento. Pound y Céline son ejemplos universales de esta inarmónica dicotomía. En España, resultan señeros los casos de Eugenio Montes y Adriano del Valle. El primero, muy amigo de González-Ruano, fue un ultraísta confeso, poeta en castellano y gallego, e introductor de la literatura de Vicente Huidobro en España —dio a conocer los poemas del chileno a Gerardo Diego, con lo que sembró la semilla de la que brotaría el creacionismo español—, pero también uno de los fundadores de la Falange, en 1933, y luego académico e intelectual orgánico de la dictadura. Y Del Valle, director de la revista *Grecia*, ingrediente de todas las salsas novilíricas, se convirtió en un vate destacado del primer franquismo y publicó, entre otros volúmenes escasamente memorables, *Lyra sacra*, un florilegio de romances y romancillos marianos, en 1939.

La tarea literaria a la que más meticulosamente se aplicó González-Ruano fue la poesía, acaso porque esta constituía el cimiento de su talante creador. «Fue un gran prosista, porque había querido ser un gran poeta», ha escrito Manuel Alcántara¹⁷. Lo mismo le pasaba a William Faulkner: se inició en la poesía, en la que creyó haber fracasado, para construir después una obra narrativa colosal, sin reparar, quizá, en que, si esta era extraordinaria, lo era porque también era poesía; y a Julio Cortázar, que nunca dejó de escribir versos, porque también lo eran —aunque *presentados* de otro modo— lo que reunía en sus cuentos y novelas. Gerardo Diego, uno de los pocos autores que prestó al González-Ruano poeta una respetuosa atención, y que llegó incluso a preparar una antología de su obra, nunca publicada, abundó en esta idea raigal: «César González-Ruano quedará como escritor en prosa, de la vida captada y reflejada en páginas de una tenuidad, de un calor humano tembloroso e inconfundible. Pero si esto es y ha de ser así, la razón profunda de ello es que César González-Ruano era un poeta»¹⁸. Y también lo hizo Francisco Umbral,

otro devoto admirador: «Toda su vida hizo poesía, aparte de la juvenil y publicada. Antes de empezar un artículo solía escribir unos versos solo para hacer dedos, como él decía»¹⁹.

El propio González-Ruano reconocía en la poesía el «mayor misterio literario, [un] orbe fabuloso y profundo»²⁰; y también un acto inspirado por el espíritu, por lo sobrenatural: una «gracia ordenada, porque la Poesía, si no es gracia, estado de gracia, y profesión –de “fe”–, no es nada»²¹. Su ingreso en la poesía, y en la vorágine de la publicación, fue estrepitoso: su primer poemario, que ostentaba el disuasorio título de *De la locura, el pecado y la muerte*, se publicó en 1921, cuando apenas tenía dieciocho años. A él sumó otros seis en los dos siguientes. También se inició, muy precozmente, en la crítica literaria: en 1923 entrega a la imprenta otra obra de título no menos acrobático, *Azorín, Baroja, nuevas estéticas, anotaciones sentimentales, caprichos y horizontes de pirueta*. Aunque en su futura antología *Aún*, de 1934, omitiría estos libros furiosos y juveniles –«era uno malo, pero prolífico», ha señalado en sus *Memorias*²² –, lo cierto es que estos primeros años estuvieron llenos de pasión por la literatura y también de ambición por figurar, tanto mayor cuanto menor era la atención que dispensaban la prensa y sus colegas escritores a sus contumaces entregas. González-Ruano practicaba argucias tan ingenuas como llamar por teléfono a los cafés madrileños y preguntar por sí mismo, para que los camareros vocearan su nombre entre los parroquianos. Es bien conocida asimismo su intervención en el Ateneo de Madrid el 2 de febrero de 1922, en un homenaje a Cervantes: «Yo quería aprovechar aquella ocasión para hacer algo sonado. Había que salir, que romper por algún sitio», anuncia González-Ruano. Al acto asistió «como el anarquista que lleva su bomba»: con una melena rubia, fruto de una meticulosa oxigenación, y «un chaleco amarillo y metálico de mujer», se levantó para hablar y soltó: «Estoy harto de oír aquí a una serie de memos hablar del idioma de Cervantes. Ese Cervantes parece que era un manco, cosa que se confirma, porque el *Quijote* está escrito con los pies...». El acto no pudo continuar: superada su estupefacción inicial, los ateneístas lo cubrieron de insultos, y aun se lanzaron a pegarle, mientras el secretario de la Junta, un tal Pérez-Doménech, intentaba infructuosamente poner paz, al grito de: «¡Ha sido sorprendida la buena fe del Ateneo! ¡Calma, señores!». Pero González-Ruano no se amilanaba y, en jarras, respondía a los insultos. Acudieron por fin las fuerzas del orden público, y el impertinente orador pudo

abandonar la honorable institución, eso sí, entre «empujones y una pita descomunal». González-Ruano recogió pronto los frutos de su *boutade*:

Al día siguiente los periódicos se metían conmigo. Eso quería yo. Pero no todos los insultos sirven. Los periódicos que me citaban con el nombre y apellido, sí, aunque me llamaran perro judío; pero La Voz me fastidió, titulando el suelto así: «Al señor González no le gusta Cervantes. (...) La prensa del día 4 aún me insultaba un poco. Menos mal»²³.

La producción inicial de González-Ruano se situaba en la órbita del ultraísmo, el único ismo específicamente hispano, junto con el creacionismo –con el que está, además, íntimamente emparentado–, fraguado por Rafael Cansinos Assens en su tertulia del Café Colonial de Madrid en 1918 con el nombre de «ultranovecentismo». El ultraísmo aspiraba a superar el «novecentismo», es decir, el modernismo, y para ello se declaraba dispuesto a acoger todo cuanto se apartara de unos principios estéticos que juzgaba caducos y nocivos para el progreso de la poesía. Así quedó recogido en «Un manifiesto literario», acta fundacional del movimiento, que apareció en la prensa diaria y en diversas revistas de vanguardia en 1919, entre ellas *Grecia* —el órgano principal de los ultraístas—, según el cual «el lema del movimiento será *ultra*, y en nuestro credo cabrán todas las tendencias sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo»²⁴.

La principal aportación de González-Ruano al ultraísmo –y, de hecho, una de las escasas aportaciones del movimiento a la literatura española– fue *Viaducto*, un poemario publicado en Madrid, en 1925, con el subtítulo, tan estrambótico como todos los suyos, de «Epopéya inconexa y simultánea de 1920». González-Ruano insiste en situar en este año su fecha de composición, aunque puede que solo sea otra concesión, con afanes publicitarios, al espíritu de la época. *Viaducto* es un poema unitario, compuesto por 363 versos, sin rima ni metro –aunque abunden los alejandrinos–, dispuestos en tercetos, que participa de todos los rasgos habituales en los productos ultraicos –la metáfora disparatada; el vocabulario del cine, la música, el deporte y los medios de locomoción; el carácter alógico de los versos–, de los que se desprende un aire de juego y desvarío. Juan Manuel Bonet lo define como «uno de los más radicales y paradadaístas de la tendencia»²⁵. Francisco Rivas, por su parte, lo califica de «nervioso, febril y crispado», en lo que acierta, pero se equivoca al considerarlo, acto seguido, «un ejercicio de escritura automática»

y vincularlo con el surrealismo²⁶, y no solo porque en 1920 –si es que esta es la verdadera fecha de composición del poemario– el surrealismo no estaba constituido como tal, y mucho menos aún había llegado a España, sino porque la «escritura automática» proclamada por los surrealistas suponía la ausencia radical de todo control lógico, y *Viaducto* observa un desarrollo gradual, unas pautas arquitectónicas y, subyacentemente, cierta *razonabilidad* en los absurdos que nos ofrece.

Como se ha dicho, el libro está estructurado en tercetos, una fórmula clásica, que revela la doble influencia estética que confluía en González-Ruano: las formas consagradas por la tradición –y heredadas de autores mayores, como Rubén Darío, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, una de sus más reconocibles influencias, cuyas peculiaridades ortográficas llega a imitar en este poemario– y, simultáneamente, los arrebatos iconoclastas –y burlescos– de los ismos que entonces cautivaban a los cenáculos literarios. Algo parecido a lo que le pasaba a Gerardo Diego, que compuso *Fábula de Equis y Zeda*, uno de los mayores monumentos de la vanguardia europea, en sextinas reales, y que llegó incluso a teorizar sobre esta convivencia de modos de expresión con su conocida fórmula de la bodega y la azotea, según la cual eran igualmente válidas la poesía tradicional, que albergaba en la *bodega* del edificio poético, cerca de sus cimientos, «impura, interpretativa e interpretable, literaria», y la poesía de vanguardia, habitante de su *azotea*, en las lindes del vuelo, imaginativa y libérrima, «pura o creada y creadora»; ambas eran, para él, «humanas y poéticas» por igual²⁷. *Viaducto* pretende, épicamente, cantar los logros de una generación nueva y la vertiginosa multiplicidad de sus manifestaciones, simbolizados por esa obra, entonces magna, que se quería el emblema de Madrid –como la Torre Eiffel lo era de París–, pero desde una perspectiva radicalmente individual, que era la de González-Ruano, nunca dispuesto a renunciar a su yo, por colectivo que fuese el propósito. Por eso los versos abundan en expresiones perceptivas: «Voces de todos tiempos me llegaban...» –así empieza y acaba el poemario–; o esta repetición inicial de «he visto», que recuerda el impulso biográfico y testimonial que anima, hoy, a un poeta tan diferente de González-Ruano como Antonio Gamoneda:

*Yo he visto blancas manos de novias/arañar en el fango de las
calles oscuras/donde han perdido algo misterioso.*

*Y he visto también adioses melancólicos/ciñendo el horizonte
blanco y rojo/emigrante hacia América agitando la lluvia.*

*A mi madre la he visto lavando su pañuelo/en sonrisas sociales
poniéndose los árboles/delante de la cara para ocultar el llanto (...)
¡Dios mío! he visto tantas y tantas cosas/que me da miedo
contarlas con detalle...*

Resulta destacable en *Viaducto* cierto temblor existencial embozado en los versos, la gravedad de la muerte que impregna, y a la vez refuta, la alegría juguetona que desprenden –«César era un metafísico, un ser angustiado por el vértigo del tiempo», ha escrito Manuel Alcántara ²⁹–:

*Jamás me he divertido de tal suerte/como el día que enamora
ba a Doña Muerte.*

*La desnudé con pericia de cardenal romano/diciéndole al
oído que era González-Ruano,/el poeta cubista de esta vertiente
pirináica.*

*Cuando oyó mi nombre me dijo: «Te conozco/espero a que tu
éxito sea mondo y lirondo/para traerte conmigo. Ya ves que se te
aprecia».*

*Sonaba sus ligas amarillas y negras/como a un ataúd le hace
sonar la tierra./Yo la dije a la Muerte: «Querida/sin tópico te digo
que eres lo que más quiero/en esta torpe Vida».*

«Lo creo mas no rimes», me contestó graciosa ³⁰.

Pese a la reconocible adscripción de González-Ruano al ultraísmo, Guillermo de Torre, el gran cartógrafo de los ismos, le niega cualquier relevancia en el movimiento. Así lo define en su canónica *Literaturas europeas de vanguardia*: «César González-Ruano, autor de varios minúsculos libritos llenos de reminiscencias ajenas, como *Poemas de la ciudad* [y] *Poemas de invierno*, prometedores, mas ninguno de los cuales logra definirle aún»³¹. Por el contrario, Manuel de la Peña, autor de *El Ultraísmo en España*, de 1925, lo considera uno de los cinco adalides del movimiento, y encarece, en particular, su «canto de tantas y tan diferentes tonalidades»³². El propio González-Ruano transcribe, al hablar de su «inevitable primer libro y otros más», este largo pasaje del opúsculo de De la Peña:

*Comienza su labor literaria este autor con unas páginas mor
bosas, inseguras, nacidas de la frecuentación de Wilde, Lorraine,
Mirbeau... Estas páginas fueron escritas en 1919 y publicadas en
1920 con el título De la locura, del pecado y de la muerte (...). Den
tro del tono unánime –prosas que vibran todas al unísono por una
aspiración concretamente sensual y retorcida– del libro hay un poe
ma titulado Congelación, donde González-Ruano comulga ya con*

un nuevo credo entonces iniciado y de inconexa estética: el ultraísmo. Después de este poema, flor exótica en el libro, el poeta ha de escribir Viaducto (1920), donde la nueva interpretación creacionista y ultraica de paisajes jugosos e imprevistos se depura ya...³³

Tras *Viaducto*, no decayó el ímpetu escriturario, y mucho menos el publicatorio, de González-Ruano, que da a conocer otros tres poemarios en un lapso muy breve de tiempo: *Canto dinámico a Bilbao*, en 1925 –que aparecería, al año siguiente, con otro de sus excéntricos títulos, *Fervor de Bilbao. Visión arbitraria de un príncipe católico*, cuya primera mitad recuerda a *Fervor de Buenos Aires*, el primer libro de Jorge Luis Borges, también ultraísta en su juventud, publicado en 1923–; *Gesta nobiliaria del Pirineo en la guerra*, en 1926; y *Loa de estirpes*, en 1927. El autor califica al primero de «largo poema un tanto gongorino y conceptuoso»³⁴; al segundo, «de poesías cortadas a la antigua manera, con cierta influencia del modo de hacer de Fernando de la Quadra Salcedo y de Ramón de Bastera»³⁵; y tanto al segundo como al tercero, de «curioso retroceso a las viejas formas poéticas. Son libros un tanto *pastiche*, escritos con ínfulas, pero con algún encariñamiento»³⁶. Ninguno de los tres es relevante, salvo como demostración, en lo literario, del gusto por lo clásico que convivía en la sensibilidad de González-Ruano con sus afanes vanguardistas, y, en lo personal, de sus irreductibles anhelos aristocráticos. Francisco Rivas ha sintetizado así este deseo de ennoblecimiento:

Loa de estirpes y Gesta nobiliaria del Pirineo en la guerra, dedicados a sus «muertos, nobles señores de bosques antiguos», demuestran hasta qué punto este hidalgo engolfado, cuyo mote heráldico decía De mi deseo gozo, fue seducido por los fantasmas genealógicos. Escritos en cuaderna vía y castellano arcaizante, nacen de la frecuentación, a partir del año 25, de la tertulia bilbaína del Lyon d'Or, de la amistad e influencia de escritores (...) como Ramón de Bastera y Fernando de la Quadra Salcedo. Este último, un marica calvo muy señor y muy simpático, presunto pretendiente a los tronos de Navarra y de Bulgaria, hasta el punto de acuñar monedas con su efigie, fue su asesor en un malogrado intento por solicitar los hábitos de la Orden de Santiago³⁷.

Tras estos volúmenes, se abre un periodo de silencio poético extrañamente largo, que solo se romperá en 1934, cuando publique, en una edición de 300 ejemplares, *Aún (Antología poética 1926-1934)*, una selección de la poesía que había escrito hasta

entonces. Se trata, en palabras de su autor, de «una antología muy parcial y especial», cuyos poemas corresponden «a cuatro intimidades amorosas. Por eso tal vez es un libro de escaso valor literario y para mí uno de los que más amo...»³⁸. Lo que tarda este poemario en ver la luz acaso refleje un cierto cansancio en su empeño por ganarse el favor de la crítica y los lectores. Probablemente, González-Ruano ha llegado a la conclusión de que aquellos aspavientos de juventud, y la ráfaga de publicaciones que los habían acompañado, no le habían conducido, ni le podían conducir ya, al aplauso de los poetas dominantes, que siempre deseara, ni a la fama pública. Para sorpresa general, el poeta incluye una justificación del libro inusualmente modesta, en la que alega ser «solo un periodista y solo periodista», y se recoge en una dimensión más íntima, en la que brega con sentimientos verazmente imbricados en su conciencia. *Aún* alberga composiciones delicadas y sensuales, inspiradas por un romanticismo de acentos a veces concepstistas. El verso breve, tenuemente neopopular, incorpora metros clásicos, rimas consonantes y hasta tercetos monorrimos, sin olvidar la paronomasia de filiación creacionista. González-Ruano evoca sus amores y desamores, aunque sin efusiones eróticas, siempre con una mesura que debía de juzgar caballeresca, y con resultados, aquí y allá, muy brillantes:

*Quise quedarme despierto /y dormido en tu abandono, /edificarte en lo eterno /así como estabas: cerca /de mí y de ti misma lejos, /dormida sobre la arenacrustácea de tu secreto, /alza de tu propia roca, /inerte acción de tu sueño*³⁹.

*No pudo ser. Cuando abriste /los ojos, me hubiste muerto /dentro de sus aguas claras /ahogado en tus ojos, ciego /de ver la nada infinita /citándome en un desierto*³⁹.

No obstante, la melancolía a la que también se abandona prefigura la muerte inapelable, de las que hay significativos ejemplos en los poemas «Viva en tu muerte» y «Ese mundo que sueño», en el cual expone su deseo de «revivir de [la] ceniza», de levantarse «de su sucio cadáver», para volver a incurrir en los errores que han acompañado su estancia en el mundo. «Sobre quién era aquel que dijo...» concluye con una estrofa que puede interpretarse como una confesión de su relación equivocada con la literatura y de su íntima sensación de fracaso:

*Vino, venció. Fue vencido /en lo que quiso vencer. /Escribió, y en el tintero /dejó lo que quiso hacer, /por hacer lo que quisieron. /Y se fue*⁴⁰.

González-Ruano publica después *Misterio de la poesía*, que comprende poemas escritos entre 1936 y 1937, y que ve la luz en Roma, en 1938. Se trata de un conjunto de composiciones en verso libre que tanto Francisco Rivas como Juan Lamillar coinciden en considerar «ceranos a la estética surrealista»⁴¹, y que el propio González-Ruano cataloga como «libro de un surrealismo que pudiéramos llamar moderado. En realidad, una supervivencia ultraísta a través de todas las experiencias siguientes a aquel lejano movimiento»⁴². Dos años después, en octubre de 1940, el escritor decide abandonar Berlín –donde había vuelto a ser destinado por ABC como corresponsal– y establecerse en París, una ciudad que –no es de extrañar– le resultaba mucho más atractiva. Allí abandona la corresponsalía y toda relación con la literatura, y decide vivir, según dice, de sus ahorros y de los ingresos que le proporcionen sus compraventas de cuadros, joyas y antigüedades. Paradójicamente, al poco de instalarse en París, en un café de Montmartre le «entraron ganas de escribir» de nuevo, y empieza a componer *Vía Áurea*, «un largo poema cuyo sistema se balanceaba entre Góngora y Mallarmé»⁴³, y cuyo tema es una de sus más arraigadas fantasías: la obsesión por el oro y la persecución de la Fortuna, que cabe entender como una busca material, pero también como deseo de éxito, como aspiración al triunfo literario y vital⁴⁴. En *Vía Áurea* –que se publicaría en Barcelona, en 1944, con una exigua tirada de 200 ejemplares–, González-Ruano incluye composiciones tan explícitas como «El oro enterrado» y otras, con esos títulos dilatados que tanto le gustaban, como «En la huida de su héroe, el poeta le recomienda, por telegrama que no recibió, a los amores de una lady que se encontraba en el Mediterráneo», de versos luminosos y tristes, donde el interés amoroso se aúna con la autorreflexión depreciativa:

Tú, lady de las islas imposibles, / de rubios pulsos cultos y sensibles / y soñadoras sienes en las ingles / (...)

Contéstame a Passy, donde aburrido / viendo lo que ahora soy, de lo que he sido / me duelo alguna vez –luego, me olvido–, / cómo le fue con él, cómo le ha ido...

¿Recorrieron sus manos la dorada / extensión de tu carne desterrada? / ¿Rasgó tu resistencia renovada / y tú le diste el todo de tu nada?

Sin embargo, junto con estos momentos brillantes, *Vía Áurea* también incorpora pasajes que rechinan, en los que la inclinación religiosa convive con la imagen pueril, la expresión rutinaria y algún ripio. Así, en «El mundo eterno», leemos:

La canción al Señor, centro del día, / signo y seña de luz última y clara, / cúpula del misterio, dedo y guía / del silencio final que nos ampara.

Todo fue comprensión, ritmo y cordura, / claridad, geometría y encerado / donde el ave y la humana criatura / entendían la ecuación de lo ignorado.

Además de *Vía Aurea*, González-Ruano escribe otro libro, *Ángel en llamas. 47 sonetos y un poema*. Algunas de sus piezas habían sido compuestas en Berlín, pero González-Ruano remata el volumen en París, donde lo publicará en 1941 y donde será traducido, al año siguiente, por Paul Verdovoye, que había vertido al francés a Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca. El prólogo que Verdovoye incluye en el volumen constituye el juicio crítico sobre su obra que González-Ruano más estimaba ⁴⁶, y en él subraya la clarividencia de Ruano al saber situarse en la intersección de la doble corriente poética del siglo. Por un lado, la que conduce del romanticismo y el simbolismo hasta la vanguardia y su rosarios de ismos. Por otro, la que se remonta a la tradición clasicista y al gusto por el romancero y el folklore ⁴⁷.

Los sonetos de *Ángel en llamas* son cristalinos y dieguianos ⁴⁸, y en ellos se proyectan algunas de las líneas temáticas y estilísticas ya conocidas de su autor: el recuerdo de la casa como metáfora del amor por un pasado aristocrático que dignifica al propio ser; el sentimiento religioso, entrelazado, en alguna pieza feliz, con la bohemia: «Pobrementemente vestidos serafines / y ángeles sin empleo en las mañanas / agotan el alcohol, muerden manzanas / y se enlazan con frío en los jardines» («Montmartre»); el placer del viaje y la contemplación: París, Oslo, Niza, Grecia, Tánger, Casablanca; y, sobre todo, el hervor amoroso, que grana en frecuentes alusiones al cuerpo de la mujer, contemplado en playas, hoteles o noches tumultuosas: «Elogio» lo es, por ejemplo, de los pechos femeninos, por los que González-Ruano, a juzgar por la frecuencia con que aparecen en sus versos, sentía una rendida admiración:

De cisnes y de vales biselados, /; qué bien tu duro seno en dos versiones, / snob, alpino, estéril, da ilusiones / al viento sin morada amoratado! / (...)

Los labios de la mar, lacre de espumas, / el molde tomarán de tus pezones / para fundir sirenas con medida... ⁴⁹

En los sonetos de *Ángel en llamas*, que se enmarcan en el resurgimiento del soneto en la poesía española de la primera posguerra

–a lomos, pero no solo, del garcilasismo imperante⁵⁰ –, los ecos ultraístas se alían con las referencias mitológicas y literarias («Náyades de su tiempo, esquiadoras/ de lana el pecho duro florecido...», escribe González-Ruano en «Oslo»), en un brioso torbellino de «imágenes de gran plasticidad, oníricas y encendidas»⁵¹, hasta que la última composición, «Final», clausura el volumen con una notable dosis de desengaño. El poeta observa ante sí la ceniza de las ciudades y se pregunta qué va a ser de su alma, conducida por un jinete sin cabeza. En los endecasílabos de los tercetos finales, González-Ruano se revela consciente de que la vida no es sino una conjunción incomprensible de esperanza y náusea, de certidumbre e ignorancia, de virtud y vicio; de bien y mal, en suma. Y esa conciencia de la ambigüedad, de la penumbra en la que todo ser se desempeña, de la pureza huida –e imposible–, que alcanza el desgarrar en algún pasaje, le otorga un extraño temblor existencial, que ya sabemos presente desde el principio en su producción. En un punto, ese «ángel que arrastra por los charcos plumas» recuerda al «ángel con grandes alas de cadena» del *Anicia* de Blas de Otero y a su estremecimiento unamuniano:

Por los mares, los trigos, las edades, / peregrino y sin voz, desorientado, / ¿qué tumba es para mí, qué alba de oro?

La tierra que crucé me pesa ahora, / y el corazón sus sombras vomitando / os deja en este libro sus angustias.

Alma par que lo mismo escribirías, / ángel que arrastra por los charcos plumas, / compréndeme esta vez con otro nombre.

*Soy el mismo de ayer y de mañana, / el mismo amor y afán, los mismos vicios, / los mismos pasos y obra enamorada*⁵².

Pero no son estos los únicos poemas que pergeña González-Ruano en la reviviscencia lírica que experimenta entre finales de los años 30 y principios de los 40. Además de las 50 canciones de *El errante*, compuestas para un cantaor, «El Niño de Cádiz», publicadas en París en 1942, y la pieza de teatro versificada en romance, *Puerto de Santa María. Misterio poético en tres actos*, estrenada en la misma ciudad y el mismo año, el poeta entrega una amplia antología de su obra, *Poesía (1924-1944)*, que publica la entonces prestigiosa editorial barcelonesa Montaner y Simón en 1944, la más completa de cuantas diera en vida. En este compendio, González-Ruano incluye algunos conjuntos de piezas –no sé si libros– inéditos, como *Don Miguel y otros poemas* y *Poesía (1940-1941)*, que incorporan, a su vez, algunas de sus mejores composiciones, como los primeros romances de «Don Miguel» o el delicadísimo «Amor», plagado de antítesis y poliptotos, que

reflejan la soledad del amado y la íntima fusión con la amada:

*Anoche, estando dormido,/me pareció que dormías/con mi cuerpo, con mi alma,/y que yo, desde tu ausencia,/con mis ojos te miraba/dormir, y me daba pena/verte así viéndome yo/igual que si tú me vieras/como un hierro muerto y frío/caído sobre la cama*⁵³.

Otro poema, «Hacia Dios», merece atención, por sus semejanzas, en el tono y en el entramado retórico, con el célebre «Insomnio», de Dámaso Alonso, y con muchos otros poemas de *Hijos de la ira*, publicado el mismo año en el que ve la luz Poesía (1924-1944), un verdadero *annus mirabilis* de la poesía española contemporánea, con la aparición, además, de *Sombra del paraíso*, de Vicente Aleixandre. Y no solo por el ansia de alcanzar a Dios como refugio para las calamidades humanas, sino por la conciencia de las miserias de la vida y de las miserias propias, y el consecuente ímpetu autodeprecativo. Tras una exhaustiva enumeración de los defectos propios, constatados a lo largo de «los 41 años de tu existencia», el poeta se abandona a las metáforas feístas, que resumen su condición agónica, su desarraigo irreparable, y que abundan en imágenes de muerte y putrefacción, conformando un emocionante trémolo existencial:

evitad mi contacto; la lepra que me come/el alma desgraciada, que podrida en el pecho/hiede como el cadáver de un perro en el aliento/de mis mañanas turbias.

Yo soy el desperdicio de una carne podrida/de la que el cuervo huye con la muerte en el pico.

Yo soy el excremento que dejaron al aire/todas las ilusiones que sobre mí vivieron./(...)

*Soy el tonto del pueblo que devoran las moscas,/el agudo chirrido del tranvía que pasa,/la pared de pizarra de un pútrido urinario*⁵⁴.

Pero el 10 de junio de 1942 se produce un hecho que marcará definitivamente la vida y la literatura de González-Ruano: es detenido por la Gestapo, que lo conduce, muy poco después, a la cárcel parisina de Cherche-Midi, donde pasará 78 días. González-Ruano no cuenta en sus *Memorias* las razones de su detención, ni informa sobre las acusaciones que pesaban sobre él. Sí dice, empero, que se encontraba en una situación delicada por una serie de casualidades desgraciadas: «Me habían intentado robar hacía pocos días en el estudio y en ese temor llevaba conmigo en el bolsillo del pantalón un fajo de billetes americanos por la suma nada vulgar de unos doce mil dólares. Para acabar de arreglarlo,

me habían dado por la mañana el pasaporte de una República americana con todos los sellos y formalidades y el nombre en blanco, pasaporte que yo debía dar a determinada persona que camuflada quería salir de París. Llevaba también un brillante de gran valor, de unos nueve quilates desmontado, aunque su ligero aro de platino estaba en casa⁵⁵».

Gracias a los buenos oficios de su amigo, el embajador José Félix de Lequerica, y del policía adscrito a la embajada española, que ostentaba el inverosímil nombre de Pedro Urraca, y al hecho de que «como escritor ha sido usted un amigo de Alemania y nada en contra nuestra ha escrito»⁵⁶, según le dice el general jefe de la Gestapo en Francia en su última entrevista, González-Ruano es finalmente liberado. Ha tenido tiempo, durante su encarcelamiento, de componer el que acaso sea su mejor libro, *la Balada de Cherche-Midi*, y los siete *Sonetos de Cherche-Midi*, recogidos en la sección de poesía inédita de la antología *Poesía*, de Francisco Rivas, y reproducidos en *Ángel en llamas (Antología poética 1920-1965)*, de Juan Lamillar, que no tienen el interés del poema fundamental⁵⁷. En 1951 publicará también la novela *Cherche-Midi*. Sin embargo, nosotros seguimos sin saber por qué lo detuvieron los nazis, lo que no deja de resultar llamativo, porque en sus *Memorias* González-Ruano afirma que se ha «prometido en todo ser absolutamente sincero»⁵⁸.

José Carlos Llop ha escrito un libro sobre la figura de González-Ruano y sus aventuras y desventuras parisinas, *París: suite 1940*, en el que, entre la novela y el ensayo, sugiere algunas claves para desentrañar el misterio de Ruano. Llop enumera las explicaciones que han dado al hecho diferentes escritores, ninguna de las cuales deja en buen lugar al escritor. Así, Dionisio Ridruejo sugiere que «tuvo sus veleidades de comerciante en el mercado negro de alhajas y de pasaportes»; Dámaso Santos afirma que «facilitaba salida por medio del aval diplomático español a los judíos que poseían dólares, cobrándoles luego en la misma moneda a los nazis las crónicas bélicamente favorables»; según Eduardo Haro Tecglen, «en París, el cronista CGR vendía por dinero (o joyas o pieles) contraseñas a hebreos para que alguien les pasase a España por los Pirineos. Eran falsas y cuando llegaban al punto convenido no había nadie. Los alemanes se confundieron con él, creyendo que era un proyecto de la raza. (...) Al final se convencieron de que era solamente un estafador y le dejaron en libertad»; Antonio Martínez Sarrión lo tilda de «conocido delator de judíos en la Francia ocupada»; Carlos Sentís recurre al eufemismo

mo: «Lo detuvieron por ayudar a judíos a cambio de cooperación económica. Aunque él era un sablista»; y José Manuel Caballero Bonald, a la elipsis: «Andando el tiempo [el pintor Manuel] Viola me contó, durante las erráticas confidencias de alguna noche culpable, cosas terribles a propósito de las actividades de González-Ruano en el París de la ocupación alemana. Algunas las he olvidado y de otras prefiero no acordarme»⁵⁹.

También Fernando Castillo ha rastreado las andanzas de González-Ruano y de otros personajes, moderadamente siniestros, que se lucraron con actividades ilícitas en el París de los nazis en su libro *Noche y niebla en el París ocupado*. A González-Ruano lo cree especialista en el tráfico de obras de arte –sustraídas, sobre todo, a los judíos– y en la falsificación de muchas otras, para lo cual contaba con la inestimable ayuda de algunos pintores españoles exiliados en París, como Manuel Viola, Honorio García Condoy y Óscar Domínguez. Fernando Castillo también expone otro asunto sobre el que giraba la vida de CGR en la Francia ocupada (...). Me refiero a la cuestión de la venta de documentación falsa a los judíos que querían escapar de la pinza persecutoria franco-alemana, o incluso de algo más espantoso que nadie quiere recordar, ni siquiera el propio Viola, y que tiene por escenario los pasos pirenaicos o algún control de la «zona oku»⁶⁰.

Castillo concluye que «la relación de CGR con esos papeles que tan al alza cotizaban en París parece más que probable»⁶¹. Para su elaboración contaba con Viola y Domínguez, y también con los suministros de Porfirio Rubirosa, el *playboy* dominicano, yerno del dictador Leónidas Trujillo, con el que se repartía las ganancias –la República Dominicana sería, pues, la «República americana» que había expedido el pasaporte que llevaba encima al ser detenido–, y con los materiales que él mismo se procuraba en la embajada española, gracias a la connivencia de algunos funcionarios. Más adelante, Castillo habla de «Andorra, (...) que algunos sostienen que tuvo durante estos años una relación terrible que incluía a ciertos especialistas en pasar por las sendas pirenaicas a refugiados judíos que se perdían entre las nieves, al contrario que sus equipajes»⁶², pero no avanza en esta línea de investigación.

Aunque tanto Llop como Castillo recogen opiniones y sugieren ellos mismos la ominosa posibilidad de que González-Ruano se dedicara al tráfico de pasaportes para judíos que iban a ser asesinados, los dos omiten un testimonio fundamental, que vendría a confirmar esa hipótesis: el del sindicalista Eduardo Pons Prades, contenido en su autobiografía *Los senderos de la libertad (Europa*

1936-1945). Según este, que fue miembro de la resistencia en la Francia ocupada, se habían observado misteriosas caravanas de camiones que, desde mediados de 1942, iban de Perpiñán a Andorra. Un día, unos guerrilleros encontraron herido de bala en los Pirineos a un judío alemán llamado Rosenthal, que les reveló el misterio de los camiones. Para sacar a su familia de Francia, Rosenthal había entrado en contacto en París con el supuesto agregado cultural de la embajada franquista, un funcionario que se hacía llamar don Antonio, y que decía haber sido enviado desde Madrid con la misión de salvar judíos. Tras pagarle una fortuna a aquel individuo para financiar el pasaje, metieron a los Rosenthal en un camión que iba a ponerlos a salvo en Andorra. Poco después se sumaron otros tres vehículos, que formaron una pequeña caravana. El convoy, sin embargo, fue tiroteado en las montañas, y sus ocupantes, asesinados, desvalijados y enterrados en una zanja, salvo Rosenthal, que, herido, pudo esconderse en unos matorrales. Otro resistente, Manuel Huet Piera, acompañó después a Rosenthal a París para identificar al misterioso don Antonio («de unos 35/40 años [...], alto, esbelto, con un bigotito fino, bien trajeado, algo amanerado y cuyo francés tenía un marcado acento extranjero»⁶³). Después de que Rosenthal reconociera al supuesto agregado cultural entrando en la embajada española, Huet lo espera en su casa, una antigua residencia señorial, en cuyo buzón figura como «Antonio Granero», con intenciones presumiblemente poco halagüeñas, pero el hombre no se presenta: luego averiguará que ese mismo día lo ha detenido la Gestapo, a causa de su gran parecido físico con un resistente buscado por la policía, y también que la red de ayuda a los judíos tiene un piso franco en la periferia de Toulouse, a la que decide hacer una visita: allí encuentra a un español, un tal Leandro de Pablo, que, urgido por un «apretado interrogatorio (...), acabó revelando que don Antonio no era otro que el periodista César González Ruano»⁶⁴. Si esto es cierto, el autor de *Ángel en llamas* también conseguía que los judíos acabaran ardiendo, a cambio de un jugoso estipendio, y confirmaba, trágicamente, lo que en alguna ocasión había dicho: «A mí los muertos se me dan como a nadie»⁶⁵. También explicaría que, pese a no trabajar, disfrutara en París de una casa de doce habitaciones –perteneciente a unos judíos huidos–, dispusiera de otras tres en la capital y llevase un tren de vida, no solo disoluto, en plena guerra mundial, sino hasta fastuoso.

La *Balada de Cherche-Midi* es un poema «automático y sonámbulo»⁶⁶, integrado por siete piezas, cuyo título recuerda a otro famoso poema compuesto en presidio, la *Balada de*

la cárcel de Reading, de Oscar Wilde. Fue publicado en la revista barcelonesa *Entregas de Poesía*, también en 1944, y parece evidente que su autor se sentía muy complacido con él, porque es el único del que transcribe una amplia muestra en sus *Memorias*, en concreto, los poemas IV y V –aunque haya algunas diferencias textuales entre la versión de 1944 y la recogida en *Mi medio siglo...*–. Para Francisco Rivas, en la *Balada* «esplende un clima angustioso, sofocante, mezcla de recapitulación e impotencia. Las imágenes crispadas se suceden a borbotones en una acumulación febril, cuya riqueza contrasta y pone aún más al desnudo la desolación del sujeto que las convoca»⁶⁷. Sí, *Balada de Cherche-Midi* constituye un canto desgarrado, pero también una loa inflamada del mundo y sus gentes: una celebración de la vida. Mediante extensas tiradas de versos –en los que vuelven a predominar los alejandrinos–, elegíacos y enumerativos, sacudidos por espasmos surreales y tiznados de expresionismo, muy plásticos, González-Ruano evoca los lugares visitados, las personas conocidas, los amores y placeres vividos: todo cuanto ahora, encerrado entre cuatro paredes húmedas, le resulta inaccesible. La angustia que siente por su clausura no le impide urdir un texto de prolija intertextualidad, con abundantes referencias literarias, mitológicas y cinematográficas, como si el orbe de la cultura fuera un parapeto íntimo frente a la magnitud de su naufragio: frente a la oscuridad y el silencio de la prisión. Otra vez encontramos la alusión a su edad que ya hemos visto en poemas anteriores («Por primera vez en treinta y nueve años/ me daba cuenta de mi corazón...»⁶⁸) y la invocación final a Dios, en solitud de amparo. El poema es un lamento entrañado, un aullido de protesta por una situación tenebrosa, pero también una metáfora del sufrimiento individual en el mundo, de la soledad que nos cercena, de la pérdida de cuanto nos dignifica y nos permite sobrevivir, siquiera momentáneamente, a la derrota. En este vibrante pasaje del poema I observamos algunos de los recursos que ya hemos señalado en la poesía de González-Ruano, como las repeticiones constantes, que sugieren una obsesión y constituyen, a la vez, una letanía, consoladora, mántrica:

*Mis noches no tuvieron muchos días mañana,/pero ahora
sé cosas que no sabía antes:/que la verdad es solo de verdad
verdadera;/que la noche es un hueso con luz, ritmo y medida;/que
hay millones de amantes que llaman como llamo/con los puños de
sangre sobre las mismas puertas/a los tristes millones de millones
de puertas;/que llaman a una sola mujer y que se llama/como te*

llamas tú y como yo te llamo, / con mis diez uñas negras de llanto y soledades, / con mis ojos que miran a donde te imagino... ⁶⁹

Sin embargo, ni la *Balada de Cherche-Midi* ni *Poesía (1924-1944)*, la antología en la que tantas esperanzas había puesto, le proporcionan el éxito deseado. Ambas pasaron relativamente inadvertidas, y la decepción de González-Ruano fue entonces completa, aunque todavía publique otra entrega poética, un conjunto de 51 poemas que ve la luz en el núm. 36 la revista *Fantasía*, de Madrid, en 1945, con el título de *Muestrario inédito* –y que Francisco Rivas titula en su antología *Canciones sin remedio*–. Coincide todo ello con su establecimiento en Sitges a finales de 1943, a su regreso de París. Allí sienta plaza en «El Chiringuito», «un extraño café sobre la misma arena, con un pabellón de cristales, donde me pareció que se podía escribir bien por las mañanas»⁷⁰. Durante cuatro años vivió en la costa barcelonesa, recibiendo a sus amigos catalanes, escritores y pintores, trasnochando y gastando las mañanas en «El Chiringuito», dedicado a dos actividades simultáneas: escribir los artículos diarios que le proporcionaban el sustento y sobrellevar la resaca. Pero problemas de salud –«escribía sujetándome la muñeca derecha con la mano izquierda y en un estado de nervios próximo a la locura, con fallos del corazón y unos mareos que imitaban bastante bien a los síntomas de la muerte»⁷¹–, las consabidas dificultades económicas y un progresivo sentimiento de arrinconamiento y falta de expectativas, le convencen de que ha de volver a Madrid.

Los poemas de *Muestrario inédito* reflejan ese malestar, ese opresión por los años malgastados, sin sentido y sin futuro. Prevalece en ellos la dicción ominosa, el tono desesperanzado, la sensación de muerte: «He aquí mi sepultura, mi perfume/ la residencia, en fin, de la locura»⁷², leemos en «Sueño primero»; en otros poemas habla del «pequeño mundo/ que cada día ahoga y que te vence»⁷³, o de «estas sombras que me ahogan»⁷⁴. En otras composiciones reconocemos algunas de las obsesiones de González-Ruano, exacerbadas por su desazón sitgetana: el alcohol, la razón –o sinrazón– de la escritura y el recuerdo de los amores pasados, a las que se suma ese «cristal del ataúd», que puede representar su cotidiano acristalamiento de «El Chiringuito». Leemos en el «Sueño noveno»:

Pasa bien este vino de un rubio de ingle tierna. / Lo bebemos encima de tu ataúd.

Yo digo: / «¿Hasta cuándo es preciso hacer literatura?» / Na-

die sabe qué es eso.

*Todos beben/y por el cristal del ataúd contemplo/un pájaro
con cara conocida.*

*Es mi primera novia del Retiro*⁷⁵.

El tono de estos poemas, breves, es mucho más despojado que el de sus anteriores obras. Para referir su angustia, que ha colonizado, diamantina, su ser, González-Ruano prescinde de espasmos estilísticos y se acoge a una austeridad juanramoniana, que se hace explícita en «La “poesía pura”», un homenaje a su maestro de siempre, y al célebre poema en el que pide a la *inteligencia* que le dé el nombre exacto de las cosas:

*Me afinas cada día, Inteligencia,/hasta hacerme sangrar lo
conseguido/y llorar por el todo que abandono/para vestir tu desnudez serena/con tu solo desnudo y pura nada*⁷⁶.

Convencido de que su tarea poética, ignorada por el mundo, no tiene razón de ser, González Ruano no vuelve a publicar poesía después de *Muestrario inédito* –aunque sí la de los demás, con su *Antología de poetas españoles contemporáneos*–. Regresa a Madrid en 1947, donde frecuenta otra vez a sus viejos amigos y extiende su red de colaboraciones en los diarios, que siguen alimentando su fama de cronista eficaz y dandi desvencijado. No obstante, continúa escribiendo versos hasta su muerte. Ya en la entrada de su *Diario íntimo* correspondiente al 20 de agosto de 1953, hace constar: «He escrito, por primera vez quizá desde hace más de un año, unas poesías. Poesías herméticas, naturalmente. Todo lo que no es misterio en poesía solo es verso. Las he roto»⁷⁷. Pero es en la misma frontera de la muerte cuando González-Ruano más recurre a la poesía. Las anotaciones del *Diario* de los meses de junio, julio y agosto de 1965 –González-Ruano moriría el 15 de diciembre de ese año– abundan especialmente en referencias a ella, poniendo siempre el énfasis en su carácter gratuito y enigmático: «Escribí esta tarde, ni sé por qué ni para qué, montones de poesías» (22 de junio); «por la tarde, en el Fénix, escribo poesía. Es una empresa bella y desinteresada» (23 de julio); «sigo escribiendo poesía. Esto es algo misterioso que va por rachas. En realidad, escribo por una verdadera necesidad y sin el menor propósito. (...) la poesía pertenece al milagro y no se hace en función de nada» (28 de julio); «¿por qué extraños caminos de laberinto llega la poesía a uno? Es como una auténtica necesidad. (...) con la poesía no hay términos medios: o se es un gran poeta o no se es

nada» (21 de agosto)⁷⁸. En ese *Diario íntimo* en el que, según Antonio Muñoz Molina, «entre la prosa mercenaria, los impudores de la vanidad, las exhibiciones de señoritismo, la bajeza del halago, de pronto estalla un fulgor de gran literatura», consignó González-Ruano, entubado y fumando, una última y sobrecogedora anotación, fechada el 30 de noviembre de 1965, que es también un hermoso verso: «El terror es blanco. La soledad es blanca»⁷⁹. Antonio Gamoneda no lo habría dicho mejor.

- ¹ César González-Ruano, «Prólogo en siete notas», en VV. AA., *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1946, p. 1.
- ² Pedro Salinas/Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, edición, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets, 1992, p. 404. Con «Domeinquina», Salinas se refiere a Juan José Domenchina, escritor y crítico perteneciente a la Generación del 27. El juicio de Luis Cernuda es mucho menos benévolo que el de sus compañeros de Generación. En una reseña publicada en el *Boletín del Instituto Español de Londres* (núm. 2, junio de 1947), y tras acusar al editor de embolsarse el beneficio obtenido con la antología «sin escrúpulo legal o moral respecto de los autores» a los que explota indignamente, acumula objeciones al trabajo de González-Ruano: «Siendo pues mercenario el móvil de una tal antología, no puede esperarse que ella sea otra cosa sino un montón de versos, mal avenidos unos con otros, como prendas en equipaje hecho a prisa; y en realidad se diría que el criterio que la preside, si dicha palabra de criterio no parece excesiva para aplicada en este caso, es el de juntar una muestra de cuantos versos se publicaron en España durante los cincuenta años últimos. Mas aun con propósito semejante falla esta compilación, ya que cualquier lector de alguna memoria puede recordar un nombre de poeta o versificador español, de los cincuenta años últimos, del cual no se halla muestra en tal baratillo. La única conclusión posible, al hojear el volumen, sería que ni están todos los que son, ni son todos los que están: para criterio exhaustivo, es insuficiente; para criterio selectivo, es demasiado» (Luis Cernuda, *Prosa completa*, edición de Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona, Barral Editores, 1975, p. 1376). Cernuda, siempre tan exquisito con sus cosas, estaba furioso por que González-Ruano hubiera incluido en su *Antología* algunos poemas de *La invitación a la poesía*, que el propio Cernuda había desechado ya, y encarcelado su importancia: «El tal Ruano y su librejo..., mejor me callo», escribe en una carta a Derek Harris del 20 de junio de 1961 (Luis Cernuda, *Epistolario 1924-1963*, edición de James Valender, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003, p. 941).
- ³ César González-Ruano, *Diario íntimo*, prólogo de Francisco Umbral, Madrid, Visor, 2004, p. 1141. La anotación corresponde al 30 de septiembre de 1965.
- ⁴ *Ibid.*, p. 1144. Del 6 de octubre de 1965.
- ⁵ Manuel Vicent, «La máquina de fabricar calderilla», *El País*, *Babelia*, 11 de mayo de 2013, p. 19. También Francisco Rivas habla de ese «escribir mucho, escribir deprisa, de un tiron y a borbotones, sin permitirse el lujo de releer ni corregir» («César: poeta o nada», en César González-Ruano, *Poesía*, Madrid, Trieste, 1983, pp. 29-30).
- ⁶ César González-Ruano, *Diario íntimo*, op. cit., p. 522. La anotación corresponde al 7 de diciembre de 1953.
- ⁷ Trapiello la aplica a Agustín de Foxá en *Las armas y las letras. Literatura y Guerra Civil (1936-1939)*, Barcelona, Destino, 2010, 3ª edición, p. 538.
- ⁸ César González-Ruano, *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, Barcelona, Noguer, 1951, p. 401. El sentimiento es un término que González-Ruano suele usar para describir a la sociedad española de los años de la República, aunque solo referido a las personas u organizaciones que impugnaran el orden burgués que consideraba propio y deseable: «[En la primavera de 1935] vivíamos en un Madrid nervioso e incómodo, afeado y entristicado por la pasión política que daba a la calle un tinte agrio y a nuestra ciudad un clima moral desapacible. La creciente propa-
- ganda, auténtica revolución en marcha de las izquierdas españolas, tuvo siempre un tono amenazador y, sobre todo, grosero, hijo del feísmo y de un rencor acumulado que salía por todas partes como un irrespirable humo denso que encogía el alma y nos tenía a todos en una nerviosa provisionalidad. Había que refugiarse en la intimidad y en los temas eternos si no se tenía, como en mi caso, una capacidad entusiasmada para la lucha» (*ibid.*, p. 362). También en el *Diario íntimo* acude a este concepto: «Ver nacer la mañana de pie es feo y triste. Asisto a mi propio entierro, al “paseo” que me doy yo mismo, como un miliciano alimentado por el rencor al C. G.-R. que tantas veces no entiendo» (op. cit., p. 619).
- ⁹ Citado por Andrés Trapiello en *Las armas y las letras...*, op. cit., p. 281.
- ¹⁰ César González-Ruano, *Memorias...*, op. cit., p. 407. El movimiento es parecido al de otros escritores españoles, como Camilo José Cela –de quien González-Ruano sería muy amigo–, que, en una carta-institancia del 4 de abril de 1938, dirigida al comisario general de Investigación y Vigilancia, se ofrece como delator de «personas y conductas», para la que se consideraba especialmente capacitado, dado su conocimiento de ciertos ambientes antes de la guerra, a cambio de un destino en Madrid. Dicha carta está recogida en Andrés Trapiello, *Las armas y las letras...*, op. cit., p. 529.
- ¹¹ César González-Ruano, *Memorias...*, op. cit., p. 202. Quizá por esta corriente de simpatía mutua, Primo de Rivera le asignó un guardaespaldas cuando González-Ruano recibió amenazas de muerte por parte de las Juventudes Socialistas. Sin embargo, renunció pronto a él –«un electricista un tanto intelectual, (...) armado de un pistolón»–, para sustituirlo por otro, que era algo pariente, y al que pagaba él mismo. Pero el nuevo gorila, Fabián Cazorla, que se presentaba como «un león», como «un hombre de acción, talmente un perro», y al que le habían proporcionado una pistola Astra, desaparece sin dejar rastro cuando González-Ruano se cruza en la calle con un grupo de obreros que lo reconocen –«ese cochino fascista...»– y se paran a mirarlo, murmurando muy poco tranquilizadoramente. No pasa nada, y González-Ruano encuentra a Cazorla en el portal de su casa, «queriendo arrodillarse», pero sin conseguirlo, a causa del reuma. Allí le explica, casi entre lágrimas, que es un miserable y que ha empeñado el *hierro*; por eso, cuando lo de los obreros, «iba detrás [de él] solo con la cara» (*ibid.*, pp. 354-355).
- ¹² *Ibid.*, p. 459.
- ¹³ *Ibid.*, p. 394-395
- ¹⁴ Citado por Andrés Trapiello en *Las armas y las letras...*, op. cit., p. 283-284. Trapiello añade con acierto al párrafo transcrito: «Es decir, todo aquello de lo que la Gestapo acusaría al *faux* marqués de Cagigal cinco años después en París».
- ¹⁵ César González-Ruano, *Memorias...*, op. cit., p. 208. Su detestación por Federico es evidente. Sigue escribiendo en su autobiografía: «A mí, Federico García Lorca no me acabó de ser nunca simpático (...). Era como un chico de pueblo ordinario que se hubiera puesto un lazo de seda en el pelo y sentado frente a un piano a hacer gracias. Federico era feo, agitanado y con cara ancha de paludro. Vestía cursivamente y presumía de ser gracioso, espiritual y mariquita del sur. Sus versos ya eran naturalmente algo y quizá mucho, aunque sin embargo con ese cursileo histórico lleno de ayes, de limoneros, de fascinación por los hombres morenos y de incursiones en lo folklórico. A mí me pareció siempre un zangolotino para estudiantes de la F.U.E. (...)

- me reventaban desde sus zapatos horribles hasta sus insoportables corbatas» (ibid., pp. 208-209). Muchos años después, en su *Diario íntimo*, prosigue su antilgorquismo: en la entrada del 25 de enero de 1964, escribe: «Por la tarde, en el teatro Goya, veo *La casa de Bernarda Alba*. A mí sigue sin gustarme el teatro de Lorca, pero desde luego esta es su mejor obra. Con mucha diferencia de *Yerma* y *Bodas de sangre*, que me parecen horribles» (op. cit., p. 768).
- ¹⁶ Sobre su liberalismo, escribe en *Memorias...*: «Mi corazón creo que es insobornable e inocentemente liberal...» (op. cit., p. 489). Su definición como «gris libertino socialdemócrata cristiano» consta en la entrada correspondiente al 14 de octubre de 1951 de su *Diario íntimo* (op. cit., p. 166).
- ¹⁷ Manuel Alcántara, prólogo a César González-Ruano, *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, Sevilla, Renacimiento, 2004, p. 14.
- ¹⁸ Así lo consignó en un artículo publicado en *ABC* el 19 de diciembre de 1965, y que Francisco Rivas transcribe parcialmente en «César: poeta o nada», op. cit., p. 18.
- ¹⁹ Francisco Umbral, «Prólogo a César», en *Diario íntimo*, op. cit., p. 10.
- ²⁰ César González-Ruano, «Prólogo en siete notas», op. cit., p. 3.
- ²¹ Ibid., p. 11.
- ²² César González-Ruano, *Memorias...*, op. cit., p. 126.
- ²³ Todas las citas anteriores, ibid., pp. 110-111.
- ²⁴ *Grecia*, nº 11, de 15 de marzo de 1919, en *Grecia. Revista de literatura (1918-1920)*, edición facsímil a cargo de José María Barrera López, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, Diputación de Málaga, 1998. En el número correspondiente a noviembre de 1919 de *Cervantes*, otra revista que colaboró a la difusión del ideario ultraísta, publica Cansinos Assens un artículo en el que resume las principales influencias del ultraísmo: en primer lugar, el creacionismo de Vicente Huidobro, cuyo paso por la literatura había constituido una «lección de modernidad», que había puesto de manifiesto «la senectud del ciclo novecentista y de sus arquetipos», pero también «las tendencias emparentadas de Nietzsche, D'Annunzio, Walt Whitman, Verhaeren, el futurismo de Marinetti, el dinamismo manifestado en la lírica con los temas de las conquistas de la mecánica, la vida intensa, los aeroplanos, Guillermo Apollinaire, en su conjunción con el arte abstracto o ideal, las obras de Mallarmé, Tristan Tzara, Max Jacob, F. Picabia, J. Cocteau, la revista *Antología Dadá* de Zurich y el *Nord-Sud de París*» (citado por Andrés Soria Olmedo en *Las vanguardias y la Generación del 27*, vol. VIII de Francisco Rico, Poesía española. *Antología crítica*, Madrid, Visor, 2007, pp. 31-32).
- ²⁵ Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza, 1999, p. 308.
- ²⁶ Francisco Rivas, «César: poeta o nada», op. cit., p. 28.
- ²⁷ Las tres citas corresponden a Gerardo Diego, «[Ante todo el hombre...], *Obras completas. Prosa*, tomo VI, edición de José Luis Bernal, Madrid, Alfaguara, 2000, p. 181.
- ²⁸ César González-Ruano, *Ángel en llamas. [Antología poética 1920-1965]*, edición y prólogo de Juan Lamillar, Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 54-55. Todas las citas de la poesía de González-Ruano siguen esta edición.
- ²⁹ Manuel Alcántara, prólogo a *Memorias...*, op. cit., p. 10.
- ³⁰ César González-Ruano, *Ángel en llamas...*, op. cit., pp. 57-58.
- ³¹ Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, edición de José María Barrera López, Sevilla, Renacimiento, 2001, p. 106. Los libros citados por De Torre datan de 1922 y 1921, respectivamente.
- ³² Citado por Francisco Rivas en «César: poeta o nada», op. cit., p. 26.
- ³³ César González-Ruano, *Memorias...*, op. cit., p. 91.
- ³⁴ Ibid., p. 161.
- ³⁵ Ibid.
- ³⁶ Ibid.
- ³⁷ Francisco Rivas, «César: poeta o nada», op. cit., p. 31.
- ³⁸ César González-Ruano, *Memorias...*, op. cit., p. 358.
- ³⁹ César González-Ruano, *Ángel en llamas...*, op. cit., p. 93.
- ⁴⁰ Ibid., p. 115.
- ⁴¹ Juan Lamillar, «Una quebrada línea de luz: César González-Ruano, poeta», en *Ángel en llamas...*, op. cit., p. 16.
- ⁴² César González-Ruano, *Memorias...*, op. cit., p. 457.
- ⁴³ Ibid., p. 516.
- ⁴⁴ *El Diario íntimo* abunda en confesiones oníricas como esta: «He soñado esta noche pasada con tesoros. Confieso que tengo la preocupación y la teórica avaricia de los tesoros, cosa curiosa en un pobretón y en un pródigo. Tenía tesoros y me los querían robar. Al despertar, recordé lo del Evangelio: "Lábrate un tesoro invencible". ¡Ay, qué difícil!» (*Diario íntimo*, op. cit., p. 123).
- ⁴⁵ César González-Ruano, *Ángel en llamas...*, op. cit., pp. 152-153.
- ⁴⁶ «De los escasos estudios que se han hecho de mi obra poética, oprimida por la atención que pudieron despertar otras actividades literarias en mí más populares, creo que este prólogo de Verdevoye es de lo más certero...» (González-Ruano, *Memorias...*, op. cit., p. 550). No deja de ser llamativo que, incluso en esta fugaz alusión, González-Ruano exprese su incomodidad por que su trabajo como articulista y narrador haya oscurecido su labor como poeta.
- ⁴⁷ Francisco Rivas, «César: poeta o nada», op. cit., p. 40.
- ⁴⁸ No es de extrañar que Gerardo Diego lo considerara un libro «incommensurable», que recuerda las mejores producciones de Alberti, Góngora y Adriano del Valle, lleno de «profundidad y simbolismo» y nunca frívolo (citado por Francisco Rivas, «César: poeta o nada», op. cit., p. 42).
- ⁴⁹ César González-Ruano, *Ángel en llamas...*, op. cit., p. 217.
- ⁵⁰ Francisco Rivas discrepa de este parecer: «Su adopción del soneto en estos momentos es también ajena al hecho de que este había sido el metro privilegiado por los poetas alineados en el bando de Franco –Dionisio Ridruejo a la cabeza–, los que con más fervor celebraron el centenario de Garcilaso en 1936. Ruano nunca compartió su vocación militante ni su espíritu guerrero, no exalta los valores de la raza ni añora el imperio. Nunca se sintió héroe de nada, ni de sí mismo, más bien al contrario. El tono de estos sonetos está muy distante de la perfección fría y retórica de moda en la España de la postguerra» («César: poeta o nada», op. cit., p. 41).
- ⁵¹ Juan Lamillar, «Una quebrada línea de luz...», op. cit., p. 17.
- ⁵² César González-Ruano, *Ángel en llamas...*, op. cit., pp. 222-223.
- ⁵³ Ibid., p. 191.
- ⁵⁴ Ibid., pp. 197-198.
- ⁵⁵ César González-Ruano, *Memorias...*, op. cit., p. 558.
- ⁵⁶ Ibid., p. 576. González-Ruano justifica su actitud mesuradamente obsequiosa con los alemanes, a pesar de su terrible experiencia en Cherche-Midi, lo que le sirve, al mismo tiempo, para sustraernos, una vez más, los motivos de su

detención: «Permitáseme que por muchas razones y entre ellas, y como muy principal, en honor a un régimen y a unos hombres que no han recibido después de su derrumbamiento sino censuras e injurias, yo no aborde el porqué de los hechos (...). Me repugna ahora ponerme galas de aventurero ni paños mojados de víctima o dejar entender que yo fui un enemigo de Alemania y de la organización hitleriana para colgarme medallas falsas de fácil cotización que no me interesan y que desde luego no me corresponden. Este juego, éticamente tan simple como sucio, ya lo ha hecho demasiada gente para que yo incurra en la cómoda cobardía arrivista (sic) de ponerme ahora a la cola de un rancho mezquino...» (ibid., 555).

⁵⁷ En *Diario íntimo*, escribe sobre estos sonetos: «Tarde en casa. Encuentro comovedor e insospechado: ocho sonetos inéditos, escritos a lápiz en la prisión de Cherche-Midi. Son del verano de 1942. Sonetos muy conceptuosos, muy difíciles y, sin embargo, muy naturales. ¿Puede ser fácil la poesía en quien espera que lo puedan matar de un momento a otro? Los ocho sonetos son laberínticos, ásperos, hirsutos. Y, sin embargo, fueron verdaderamente sentidos, eso que se dice dictados por el alma. Pero no estaba en forma. Era imposible. Y hay que reconocer que es más difícil escribir una cosa que sentirla» (op. cit., pp. 620-621).

⁵⁸ César González-Ruano, *Memorias...*, op. cit., p. 438.

⁵⁹ Todos estos testimonios aparecen en José Carlos Llop, París: *suite 1940*, Barcelona, RBA, 2007, pp. 51-52.

⁶⁰ Fernando Castillo, *Noche y niebla en el París ocupado. Vidas cruzadas de César González Ruano, Pedro Urraca, Albert Modiano y André Gabison. Traficantes, espías y mercado negro*, Madrid, Fórcola, 2012, p. 116.

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid., p. 173.

⁶³ Eduardo Pons Prades, *Los senderos de la libertad (Europa: 1936-1945)*, prólogo de Antonina Rodrigo, Barcelona, Flor del Viento Ediciones, 2002, p. 150.

⁶⁴ Ibid., p. 153. La información proporcionada por el compinche de González-Ruano no acabó sirviéndole de mucho. Según informa el sindicalista, Huet se lo llevó a la montaña y lo entregó a los guerrilleros «para que estos hiciesen con él lo que ellos hacían a los judíos» (ibid.). Pero la historia de Pons Prades no acaba aquí, porque quiso la inverosímil fortuna que, en septiembre de 1964, se incorporase al departamento de producción de la editorial Alfaguara, recientemente fundada por Camilo José Cela, y viviera en el piso que este tenía en la calle Ríos Rosas, 54, en cuyo mismo rellano tenía su domicilio, precisamente, César González-Ruano. Allí tuvo ocasión de participar en varias franquichelas organizadas por Cela con su vecino, en las que el periodista y poeta no confesó su nauseabundo negocio con los judíos, pero sí que a su salida de Cherche-Midi había contribuido que un musculoso oficial de las SS se *hubiera encariñado con él*, tanto en la cárcel como en su propia casa, a la cual le permitió acceder en un régimen de libertad íntimamente vigilada. «Tenéis que comprenderme... era una cuestión de vida o muerte» (ibid., p. 156), se justificó González-Ruano.

⁶⁵ Citado por Francisco Umbral, «Prólogo a César», op. cit., p. 7. González-Ruano se refería, en realidad, a su celebrada maestría para escribir necrológicas.

⁶⁶ César González-Ruano, *Memorias...*, op. cit., p. 575.

⁶⁷ Francisco Rivas, «César: poeta o nada», op. cit., p. 47.

⁶⁸ César González-Ruano, *Ángel en llamas...*, op. cit., p. 249.

⁶⁹ Ibid., p. 230.

⁷⁰ César González-Ruano, *Memorias...*, op. cit., p. 600.

⁷¹ Ibid., p. 627. En su *Diario íntimo* reitera la imagen: «Me siento, por seguir un rito, a la mesa de siempre, en la que trabajé sujetándome el pulso, todas las mañanas de los cuatro años que viví aquí. Entonces me emborrachaba cada noche y me levantaba a escribir medio muerto» (op. cit., p. 783).

⁷² César González-Ruano, *Ángel en llamas...*, op. cit., p. 253.

⁷³ Ibid., p. 255.

⁷⁴ Ibid., p. 256.

⁷⁵ Ibid., p. 259.

⁷⁶ Ibid., p. 263.

⁷⁷ César González-Ruano, *Diario íntimo*, op. cit., p. 458. Lo cual condice con lo que ha escrito en «Prólogo en siete notas»: «La Poesía es indefinible. Solo se la intuye por aproximación sonámbula, por resplandores fugaces» (op. cit., p. 12).

⁷⁶ César González-Ruano, *Diario íntimo*, op. cit., pp. 1062, 1083, 1089 y 1110, respectivamente. En esta última anotación, añade: «Una de las poesías no la pude terminar y ya no la terminaré nunca, porque para mí, al menos, la poesía es un trance y la interrupción de este solo podría continuarse por oficio, por fría sabiduría. Y eso me repugna. En algo tenía uno que ser salvajemente puro» (ibid.).

⁷⁷ Ibid., p. 1159.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcántara, Manuel, «César», en César González-Ruano, *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, Sevilla, Renacimiento, 2004.
- Bonet, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza, 1999.
- Castillo, Fernando, *Noche y niebla en el París ocupado. Vidas cruzadas de César González Ruano, Pedro urraca, Albert Modiano y André Gabison. Traficantes, espías y mercado negro*, Madrid, Fórcola, 2012.
- Cernuda, Luis, *Epistolario 1924-1963*, edición de James Valender, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003.
- Cernuda, Luis, *Prosa completa*, edición de Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona, Barral Editores, 1975.
- Diego, Gerardo, «[Ante todo el hombre...], *Obras completas. Prosa*, tomo VI, edición de José Luis Bernal, Madrid, Alfaguara, 2000.
- González-Ruano, César, *Ángel en llamas. [Antología poética 1920-1965]*, edición y prólogo de Juan Lamillar, Sevilla, Renacimiento, 2006.
- González-Ruano, César, *Diario íntimo*, prólogo de Francisco Umbral, Madrid, Visor, 2004.
- González-Ruano, César, *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, Barcelona, Noguer, 1951.
- González-Ruano, César, *Poesía*, Madrid, prólogo, selección y notas de Francisco Rivas, Madrid, Trieste, 1983.
- González-Ruano, César, «Prólogo en siete notas», en VV. AA., *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1946.
- Lamillar, Juan, «Una quebrada línea de luz: César González-Ruano, poeta», en César González-Ruano, *Ángel en llamas [Antología poética 1920-1965]*, Sevilla, Renacimiento, 2006.
- Llop José Carlos, París: *suite 1940*, Barcelona, RBA, 2007.
- *Grecia. Revista de Literatura (1918-1920)*, edición facsímil

- a cargo de José María Barrera López, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, Diputación de Málaga, 1998.
- Muñoz Molina, Antonio, «Huida y muerte de González-Ruano», *El País*. Babelia, 16 de enero de 2010.
 - Pons Prades, Eduardo, *Los senderos de la libertad (Europa: 1936-1945)*, prólogo de Antonina Rodrigo, Barcelona, Flor del Viento Ediciones, 2002.
 - Rivas, Francisco, «César: poeta o nada», en César González-Ruano, *Poesía*, Madrid, Trieste, 1983.
 - Salinas, Pedro, y Guillén Jorge, *Correspondencia (1923-1951)*, edición, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets, 1992.
 - Soria Olmedo, Andrés, *Las vanguardias y la Generación del 27*, vol. VIII de Francisco Rico, *Poesía española. Antología crítica*, Madrid, Visor, 2007.
 - Torre, Guillermo de, *Literaturas europeas de vanguardia*, edición de José María Barrera López, Sevilla, Renacimiento, 2001.
 - Trapiello, Andrés, *Las armas y las letras. Literatura y Guerra Civil (1936-1939)*, Barcelona, Destino, 2010 (3ª ed.).
 - Umbral, Francisco, «Prólogo a César», en César González-Ruano, *Diario íntimo*, Madrid, Visor, 2004.
 - Vicent, Manuel, «La máquina de fabricar calderilla», *El País*. Babelia, 11 de mayo de 2013.

Vallejo en Rosales

UNA POÉTICA DEL DOLOR

Por Noemí Montetes-Mairal y Laburta

Para Alma Estela e Iseo Montetes-Mairal y Fernández, porque voy a llegar, buscándoos, hasta el centro de nuestro corazón

— Noemí Montetes

Conocí a César Vallejo antes de la guerra. Era un hombre, ni pequeño ni grande, con ese tipo de alegría y de pesar que tienen en general todos los hombres importantes. Ningún poeta, ninguna poesía me ha impresionado tanto en la hora justa como me impresionó la de César Vallejo. La eternidad a la que alude en el verso “Murió mi eternidad y estoy velándola” es la que tenemos a nuestro lado todos los que tenemos la dicha de estar enamorados. Él fue el gran enamorado que sabía que en un momento dado había muerto su eternidad y sabía que su papel como poeta y como hombre era seguir velándola. (Azancot, 1988: 50).



Luis Rosales realizó estas declaraciones en abril de 1988, en el marco de unas jornadas de homenaje en el quincuagésimo aniversario de la muerte del poeta peruano. De sus palabras podemos extraer valiosas vetas de crítica poética, pero por de pronto quedémonos con esta observación: “Conocí a César Vallejo antes de la guerra (...) Ningún poeta, ninguna poesía me ha impresionado tanto en la hora justa como me impresionó la de César Vallejo.” ¿A qué “hora justa” se estaba refiriendo Rosales? ¿Cuándo la influencia de Vallejo fue más determinante en su obra poética, y por qué?

Tracemos un somero repaso por la trayectoria lírica del poeta peruano, y su relación e influencia en la poesía española. Tras su primer poemario, *Los heraldos negros* (1918), Vallejo daría a las prensas *Trilce* (1922), obra que habría de lograr mayor difusión que la primera, y cuya segunda edición se publicaría en España con prólogo de José Bergamín y un poema introductorio, “Valle Vallejo”, a cargo de Gerardo Diego. Lo editaría la Compañía Iberoamericana de Publicaciones, sita en Madrid, en 1930, y fue a partir de entonces que su poesía lograría una mayor y más amplia acogida en nuestro país, como ha destacado Félix Grande:

...la propuesta de traspasada novedad, de repentina y caliente emocionalidad, de casi atroz ternura que se contiene en Los heraldos negros y parcialmente en Trilce sería recogida muy pronto y para siempre por la generación del 36. Ni Vallejo ni Neruda habían escrito aún los libros que servirían de plataforma a la poesía social española de la posguerra (Poemas humanos y España, aparte de mí este cáliz, el primero; Canto general, el segundo), pero la maestría de ambos, para los poetas más alertas de la España de la preguerra, ya era cosa fuera de discusión. (Grande, 1996: 38-39).

El resto de su producción poética, excepto cuatro poemas, se publicaría póstumo: *Poemas humanos* en 1939 y *España, aparte de mí ese cáliz*, en 1949.

Por lo que respecta a su último poemario, es fácil que no se conociese apenas en España hasta su aparición en México (sería Juan Larrea quien se encargaría de que la mexicana editorial Séneca lo diera a la imprenta, dando por perdida una primera edición del mismo realizada en 1938 y distribuida durante la guerra civil en el bando leal), pero el resto de la obra de Vallejo, incluidos los *Poemas humanos*, publicados en París, serían obras accesibles¹, ya fuera por “tradición oral”, como sostiene Grande (1970) o por la circulación de algunos ejemplares en ambientes interesados. Incluso la adquisición y lectura de *España, aparte*

de mí este cáliz -que podría entrañar mayores dificultades por su edición foránea o la inconveniente ideología pro-republicana e izquierdista desplegada por su autor en el poemario-, tampoco habría de representar excesivas complicaciones para Rosales, y con él, para el conjunto de autores identificados bajo el sobrenombre de “grupo Escorial”, los cuales, capitaneados por el poeta granadino, habrían de celebrar la obra y la figura de Vallejo en el número 39 de la revista *España* -publicación sobradamente destacada por su valentía literaria, social y política-.

Y es que -como muchos años más tarde habría de subrayar Rafael Conte-, en este país se leyó a Vallejo “bajo el magisterio de su primer reivindicador en el interior, Luis Rosales, o en el exterior, Juan Larrea” (1992:21). Así, merced a la colaboración impulsada por Rosales entre los poetas del “grupo Escorial” y el leonés de *España*, se homenajeó en las páginas de la revista al gran poeta peruano. El texto rezó como sigue: “CÉSAR VALLEJO. Nació el día 6 de junio del año 1893 (sic.) en Santiago de Chuco (Perú), y murió en París el día 15 de abril de 1938. José Luis López Aranguren, Antonio G. de Lama, Victoriano Crémer, Eugenio de Nora, Leopoldo Panero, Luis Rosales, José María Valverde y Luis Felipe Vivanco LE RECUERDAN”. No olvidemos que fue en ese mismo año de 1949 cuando se publicaría en *México España, aparta de mí este cáliz*.

Así pues, retomemos la pregunta inicial: ¿cuál fue la “hora justa” en la que la obra de Vallejo condicionó la poesía de Rosales, y por qué? Sin duda, ese momento se produjo tras el seísmo de la guerra civil, en la primera posguerra, cuando el influjo de la poesía de Vallejo, que Rosales conocía pero que aún no había llegado a hacer suya, a sentirla como propia, habría de ser determinante en la obra del poeta granadino. En uno de sus textos más emblemáticos, la “Autobiografía literaria improvisada ante un magnetófono”, Rosales indica: “las influencias mayores que he tenido en la poesía han sido primero Federico, Neruda, Jorge Guillén y Salinas, después Machado, Unamuno, Ortega y Vallejo. La influencia de Vallejo y la de Machado en mí son casi por los mismos años. También de entonces es la influencia de Rilke” (Rosales, 1983: 24), de lo que podemos inferir que las primeras fueron principalmente las que determinaron la escritura de su poesía en los años treinta, mientras que las segundas se convirtieron en ejemplo a seguir a partir del desenlace de la guerra, de los cuarenta en adelante, cuando el dolor, la reflexión sobre el tiempo, el eco del pasado reciente -perdido para siempre y sólo recuperable en

el ámbito de la memoria y de la palabra poética- o el peso de una creciente espiritualidad profundamente trascendente se convierten en claves de bóveda de su poética a partir de entonces. No es de extrañar que escogiera como maestros a autores de la talla de Machado, Unamuno, Ortega, Vallejo y Rilke², cuyas obras están penetradas por esos mismos temas, ya que serán estos los que caracterizarán la obra de Rosales de ahí en adelante.

¿Por qué la poética de Rosales cambia tan radicalmente tras la guerra, por qué los años que la sucedieron fueron “la hora justa”, la más adecuada para recibir la influencia de Vallejo? Al término de la contienda Luis Rosales se ha convertido en un hombre profundamente herido, desengañado. Desconfía de patrias y de bandos enfrentados, y es consciente de que la tragedia más íntima y personal acaba por ser la mayor, aquella que, a él, acaba de arrebatarse a Lorca –asesinado por los fascistas-, a Joaquín Amigo –despeñado por combatientes republicanos en el tajo de Ronda-, a Juan Panero –fallecido en 1937 a causa de un accidente de tráfico-, o a sus padres, quienes murieron con escasos días de diferencia en enero de 1940. Descree de las frases y de los actos solemnes. De este modo, para tratar de reencontrarse a sí mismo, de encajar su ser de nuevo en el mundo, rebuscará las raíces de su identidad en función de un *tú* necesario que aún no ha adquirido rasgos, pero que empieza a desarrollarse en su obra: un *tú* que le impele a tomar conciencia de su ser y de las personas y objetos que le rodean en el tiempo, en todos los tiempos. Y cómo estos se revelan en el alma a través de la memoria. Rosales buscará ese *tú* que de ahí en adelante será central en su vida y en su obra, a través de las imágenes del hogar –concebido como morada del ser-, o de la familia, y que poco a poco adquirirán trascendencia colectiva, universal, incluso cósmica.

Tras la guerra Rosales preferirá, para su poesía, el tono menor, porque se ha dado cuenta de que en el hallazgo de la magia cotidiana se cifra el misterio del Absoluto. Y será la obra de Vallejo –sin olvidar la decisiva impronta de Machado, o de Rilke, entre otros- la que, con su ejemplo lírico y vital, le ayude a encontrar su camino. La palabra de Vallejo le dará raíces, y alas, a su voz.

Resulta factible llegar a esta conclusión a raíz de la atenta lectura de los *Poemas humanos* y *Poemas en prosa* (publicados junto a los primeros), los cuales presentan una serie de similitudes muy concluyentes en lo que a la obra de Rosales realizada tras la guerra civil respecta. Estos evidencian rotundamente la lectura y profunda asimilación de la obra de Vallejo por parte del poeta

granadino³, quien así lo admitiría, muchos años más tarde:

Lo conocí [a César Vallejo] cuando vino a España en 1932, pero apenas lo traté. Siempre fui gran admirador de su obra y lo creo el inventor de una fórmula expresiva que luego desarrollamos Pablo Neruda y yo (...) Esta fórmula expresiva es la del poema lírico-épico que Neruda, según su propia confesión, intentó desde sus primeros libros y que, a mi ver, se cristaliza en el Canto general: el poema total, donde se narra la vida del hombre, se describe su entorno, se medita filosóficamente, narra, muestra como puede mostrar el cine, reúne y sintetiza todos los géneros literarios. No es una sucesión de cantos líricos que se van sumando, sino un poema unitario. El inventor de esa fórmula es el Vallejo de España, aparta de mí este cáliz (...) Vallejo y Neruda, junto con Federico, son los primeros en quitar a fondo el juego de la poesía, en efectuar un quiebro sobre la experiencia de la vanguardia. Ya en Trilce se incorpora el mundo sensible, sensitivo, anímico, afectivo. (Mata-moro, 1994: 284-285).

De hecho, la meditación ontológica sobre el ser y el devenir humano vertebró la totalidad de la obra de Vallejo desde *Los heraldos negros*, aunque será a partir de *Trilce* cuando se manifieste más abiertamente la inseguridad del poeta, su vulnerabilidad angustiada y la necesidad de una integración humana que ansía, y acerca de la cual experimenta una terrible sensación de abandono y soledad. En la obra de Vallejo, ya desde sus inicios -con *Los heraldos negros*- hasta *Poemas en prosa*, persiste claramente -como si de una angustiada letanía se tratase- la insistencia del poeta en unos determinados temas cuyo tratamiento y enfoque se va tornando cada vez más turbador e intenso, y que coinciden con el giro temático y ontológico de la lírica rosaliana a partir de los años cuarenta: la importancia radical concedida a la familia, al hogar y a la infancia perdidos; el tiempo concebido como círculo envolvente -ineludible y asfixiante en el caso de Vallejo, complejo y enriquecedor en el de Rosales-; y la madre como eje vital central e insoslayable para ambos, aunque en el caso de Vallejo la mujer acabe siendo percibida como mero trasunto de su obsesión por la figura materna.

Sin embargo, a partir de la escritura de los *Poemas humanos* las preocupaciones vitales y líricas del poeta peruano se tornan más universales y sociales, a pesar de no olvidar, y continuar aludiendo, a sus inquietudes primeras. Cabría preguntarse si por fin Vallejo consiguió desprenderse de sus tribulaciones originarias,

y la respuesta más factible sería que finalmente logró canalizar su angustia personal de hombre *arrojado*, necesitado de un referente integrador de índole existencial, imposible de alcanzar. Vallejo encauzaría esta carencia, superaría este imposible arraigo estimulando su vinculación y compromiso con la sociedad, lo cual, finalmente, le otorgaría la paz y la serenidad anheladas.

No es que Vallejo tomara la determinación de renunciar a su afán de trascendencia en la inclinación espiritual del ser humano y la suya propia (no hay mejor comprobación del importante peso que la tradición y la religión cristianas mantienen en su vida y su obra hasta el final de su existencia que el título de su último -y el más socialmente comprometido- libro de poemas, para advertir este hecho), favoreciendo la potencialidad vinculante de su implicación sociopolítica, sino que logra emparentar ambas inquietudes -la cristiana y la social- en un afán de trascendencia común, fiel reflejo de su solidaria vocación vital y poética.

Pero el momento en el que esta situación de compromiso con el colectivo humano, de talante tanto personal como literario en Vallejo se torna más transparentemente análoga a la circunstancia de Luis Rosales, tan vinculada al recuerdo de la infancia, la familia, la casa, la memoria, el tiempo o la madre -no hay más que leer los títulos que el poeta granadino escribe, o concibe, justo tras la guerra, para advertirlo perfectamente-, es a partir de la escritura de *Poemas humanos* y *Poemas en prosa*. En ellos Vallejo opta por desatender los recursos vanguardistas y se centra en la escritura de una poesía que vibra, confunde, sacude, que duele y se duele, y que, como la de Rosales, “tiembla junto a la memoria”. No es que antes no lo hiciera, pero a partir de ese momento, esta será su principal finalidad. Y para ello ahondará en las raíces del ser y de la palabra, partiendo de una serie de temas recurrentes despojados de todo tecnicismo y brillantez formal innecesarios, con un estilo desnudo y tajante, directo, sobrio. De este modo lo subraya Américo Ferrari:

...no se habla aquí de la Muerte, el Dolor, el Tiempo, etc., sino de los hombres de carne, hueso y alma lidiando con su muerte, con su dolor, con su tiempo; ello da a la poesía de Vallejo un sentido más y más concreto y existencial, directamente pegado a la experiencia vital, y al mismo tiempo una proyección más y más universal y trascendente (...) este cantar el tema poético exclusivamente en el hombre y su mundo abre ahora una perspectiva que no existía en la obra anterior y que es de importancia capital para comprender el sentido singular de Poemas humanos y de España

aparta de mí este cáliz: *es la esperanza en el hombre, la esperanza de que los hombres puedan hacer, al fin, un mundo feliz, de que sean "constructores" (...) de la activa, hormigueante eternidad (...) El hombre está hecho de tiempo (...) Ser existente que no está propiamente en el tiempo, sino que es el tiempo, germen de ausencia en el presente, de vacío en la plenitud* (1994: 43-45).

La trayectoria seguida por la poesía de Vallejo se adelanta a la que posteriormente habrían de llevar a cabo los hombres del 36, especialmente Luis Rosales -pero también a la de otros poetas que empezaron a escribir tras el seísmo de la guerra-. Efectuarán un viraje del formalismo al despojamiento, al desarraigo existencial; su motor principal será la búsqueda de la expresión poética del dolor más acendrado, y con ella, de la necesaria esperanza, del consuelo. Y su definitiva realización en la revelación del *yo* a través del *tú*, de una serie de *tús* que engloban y plasman lo más universal y lo estrictamente particular; los ecos cósmicos y la voz de lo próximo en la unidad integradora del universo trascendente. Porque, si a principios de la década de los cuarenta Luis Rosales se dejó tentar e influir por la inefabilidad de la poética sanjuanista, carente de dolor pero ardida de abismo verbal, llega un momento en el que abandona ese camino y apuesta firmemente por el magisterio de otro poeta igualmente transido de trascendencia, que busca la luz de la inefabilidad verbal, pero que preña sus versos de dolor hasta el límite del desgarrar. Rosales abandona a San Juan y sigue el camino elegido por Vallejo, mucho más próximo a sus inquietudes y compromiso espiritual, religioso y existencial.

Para Vallejo, para Rosales, el tiempo identifica y esencializa al ser humano, lo envuelve y conforma en una unidad en la que vida y muerte no son más que hechos meramente circunstanciales pendientes de una finalidad trascendente más profunda que la mera arbitrariedad del azar. Vallejo, como también Rosales, acepta y asume la muerte como ausencia, no como pérdida del ser amado. Su dinamismo vital encaja este aspecto de la existencia con la misma naturalidad constituyente que el resto de los ejes que conforman su existencia temporal: "que [el hombre] lo único que hace es componerse/ de días (...) que el diagrama del tiempo/ es constante diorama en sus medallas" (Vallejo, 1994: 227).

La concepción de la temporalidad conciliadora en Vallejo se relaciona íntimamente con su apoyatura confiada en la otredad, partiendo del *nosotros* hasta llegar al *tú* esencial: "Confianza en muchos, pero ya no en uno; (...) y en ti sólo, y en ti sólo, y en ti

sólo” (1994: 217). Alteridad trascendida que habrá de devolverle su esperanza en la plenitud del ser del hombre, en la vida, y cuyo máximo exponente poético se dará en los poemas socialmente comprometidos de *España, aparta de mí este cáliz*. Hasta entonces su principal amparo existencial se sostendría en su fortaleza de carácter ante el dolor, así como su tenaz vocación de poeta enamorado de la palabra.

Para Vallejo -como también para Rosales-, el dolor es una potencia ontológica que universaliza al hombre, que le convoca con sus orígenes y su final, *el heraldo negro* que constantemente le viene a recordar la esencia de la vida, los eslabones de una eterna cadena circular donde el sufrir equivale al vivir, empapando cada fragmento de la totalidad en el acíbar de las horas: “Y desgraciadamente,/ el dolor crece en el mundo a cada rato,/ crece a 30 minutos por segundo, paso a paso,/ y la Naturaleza del dolor, es el dolor dos veces (...) y el bien de ser, dolernos doblemente./ Jamás, hombres humanos,/ hubo tanto dolor en el pecho, en la solapa, en la cartera (...) ;Ah! desgraciadamente, hombres humanos, / hay, hermanos, muchísimo que hacer” (Vallejo, 1994: 222-224). Un afligido sentir entendido como principio metafísico del ser humano que Rosales recogería con la misma disposición de hombre arrojado, íntimamente llagado, consciente de su necesaria convivencia con el dolor .

Si la esencia conformadora del ser en Vallejo es la asunción del dolor en el tiempo, la palabra poética es concebida como instrumento terapéutico. Vallejo acepta el dolor, asume su presencia constante porque sabe de su poder sanador e integrador, como también conoce la potencia ontológica del verbo⁵. La palabra al nombrar aúna arte y realidad, pasado y futuro, vida y muerte, angustia y plenitud. La palabra se concibe como un eje, como la buscadora del núcleo humano en el poema, de su trasgresión anhelante, sacralizadora de la más intrínseca intimidad y del cosmos más dilatado. Si en la obra de Guillén los nombres sustituían a la realidad, la perfeccionaban estéticamente, en Vallejo las palabras la intensifican, la iluminan, reuniéndola en un todo con la vida, exaltándola⁶(no olvidemos su conocida proclama: “hacedores de imágenes, devolvedle las palabras a los hombres”).

Para el poeta peruano su vocación poética representa el modo de acceder a la realidad -“César Vallejo, el acento con que amas, el verbo con que escribes, el vientecillo con que oyes, sólo saben de ti por tu garganta” (1994: 249)-, de tratar de aminorar el aislamiento al que se siente sometido, de minimizar su situación

de hombre *arrojado*, exiliado de sí mismo, de abordar determinadas circunstancias vitales como poeta que le resultan inaccesibles si las encara sólo como hombre. Como tal el recuerdo y reviviscencia de la madre, cuyo máximo modo expresivo de amorosa fusión lo condensa en estas palabras: “Mi madre está confesa de mí, nombrada de mí”, en *Poemas en prosa* (1994: 179).

La palabra de Vallejo, como la de Rosales, es palabra estremeada, como una sacudida. Para poder expresar su seísmo interior ambos descoyuntarán el léxico –Vallejo irá más allá, desarticulando gramática y sintaxis–, desencajarán las palabras para extraer de ellas sus vetas más expresivas. Ambos favorecen las mezclas lingüísticas, los agrupamientos, los agolpamientos verbales que iluminan aquello que se halla en la esencia y que sólo puede encenderse a través de lo oscuro, porque esa es la realidad de la poesía hecha con jirones de memoria y dolor. El de ambos será un lenguaje que fluye, que retrocede y se enreda, que distorsiona la realidad y le infunde un componente irreal, onírico, fabuloso, como también cósmico y absolutamente cercano y real. El verso que cierra el poema de Vallejo “La violencia de las horas”: “Murió mi eternidad y estoy velándola”, citado por Rosales, como señalamos al comienzo, alude a una noción de eternidad que se concreta en sus seres queridos –ese tú que le conforma tanto como su propia esencia–, y la va a velar con palabras que se encaminan por la senda de la muerte y lo onírico, exactamente igual a como lo vemos en poemarios de Rosales tan tangenciales y significativos como *Rimas*, *La casa encendida* o *El contenido del corazón*.

Se ha apuntado hasta ahora la confluencia temática, existencial y ontológica en los cimientos poéticos de Vallejo y de Rosales. Pero su convergencia lírica no se limita a ello, sino que, conjuntamente a las obvias influencias de la obra del poeta peruano en poemarios del granadino como los citados *Rimas* o *La casa encendida* –por mencionar los primeros donde se percibe claramente la huella vallejana–, existen también similitudes especialmente reveladoras entre los dos volúmenes de prosa lírica *Poemas en prosa* y *El contenido del corazón*. En ambos el núcleo generador consiste en la recuperación del ser vital y verbal del autor –su identidad, en suma– merced a la reelaboración poetizada de la memoria. En ambos casos la concreción del pasado mediante el acto verbal re-creador responde al afán de que la dimensión temporal se tense en afán de eternidad, fructificando a la vez el ayer, el hoy y el mañana. La palabra poética se dilata en el núcleo de la propia infinitud, arraigada en ambos y concretada en ejes como la familia, el hogar,



Luis Rosales en su época de director de Cuadernos Hispanoamericanos

la infancia, los muertos que no mueren nunca -ausentes físicamente pero presentes en la memoria con indeleble vigor-, o la presencia insoslayable y bienaventurada de la madre, a fin de conciliar -merced al milagro verbal y poético-, al creador con su ayer inefable.

En ambas obras la figura que centraliza y unifica temporalidad y eternidad es la madre. Madre esencialmente ausente -muerta- e hijo sustancialmente solo -huérfano- que necesita recrear un universo perdido - tanto en uno como en otro la influencia de Proust es innegable- a fin de recuperar la unidad, la reunificación vital en un todo genesiaco que influirá poderosamente en las relaciones de ambos con la mujer, la amiga: el *tú femenino* por antonomasia. En ambos poetas el vínculo establecido con la mujer -entendida como arquetipo- se presenta en relación con la imagen de la madre, pero también como figura necesaria -*tú necesario*- que facilita su vocación trascendente. Así habremos de comprobarlo en la obra poética de Rosales en volúmenes como *Abril*, *Segundo Abril*, la amada de *La casa encendida* o la perfilada en algunas *rimas* -por el contrario, la mujer a la que Rosales se dirige en *Diario de una resurrección* presenta un perfil mucho más terrenal e íntimo que el resto de personajes femeninos esbozados con anterioridad-. Para Vallejo (a pesar de la disparidad que establece entre mujer-instinto y mujer-divinidad), a las mujeres las concibe como milagrosas mediadoras entre los hombres y

su Dios. Participan más profundamente del ser divino, a pesar de su efervescente sensualidad, intrínseca a la naturaleza femenina: la carne en la mujer es lo que la palabra en el poeta. Lo advertimos claramente ya desde *Los heraldos negros*, donde se observa el deseo de fusión del sujeto lírico con el tándem conformado por ambos: “Amada: no has querido plasmarte jamás/ como lo ha pensado mi divino amor./ Quédate en la hostia,/ ciega e impalpable,/ como existe Dios” (1994: 101); llegando, a causa de sus ansias unitivas, a increpar al mismo Dios exclamando: “tú no tienes Marías que se van!” (105).

Teniendo en cuenta las obvias concomitancias entre los *Poemas en prosa* y *El contenido del corazón* -además de su clara influencia en poemarios como *Rimas* o *La casa encendida*-, resulta doblemente conveniente el análisis detenido de esta obra de Vallejo. *Poemas en prosa* recrea un espacio mítico y personal, al tiempo que universal, válido por tanto para la humanidad entera. En él Vallejo reestablece e intensifica temas anteriormente apuntados en su obra, como si precisase acabar de reunirlos y de este modo otorgarles entidad, vida poética por el don de la palabra. Una vez encarnados y reunidos en este libro-unidad, el poeta siente que ha saldado ya una cuenta con su pasado y ordena en círculo vital una serie de aspectos integradores de su biografía que, a partir de entonces, habrá de enfocar con mucha menor carga de angustia existencial.

Tras la escritura de *Poemas en prosa* (de idéntica manera a como le sucede a Rosales al redactar *El contenido del corazón*, o tantos poemas de similar temática incluidos en *Rimas* o *La casa encendida*), Vallejo es consciente de que ha saldado una asignatura pendiente de recreación de la memoria y homenaje a la madre muerta. Ambos poetas en las obras citadas sienten la necesidad de otorgar nueva vida a unos recuerdos que les conforman vitalmente tanto como el ayer, el hoy, el mañana. Porque el tiempo es un todo y es necesaria la vinculación pacífica del ser con la totalidad: “vivir es ver volver”, repetía Rosales como una letanía que le conformaba íntimamente, y Vallejo (en “Algo te identifica...”, incluido en *Poemas en prosa*):

Algo te identifica con el que se aleja de ti, y es la facultad común de volver: de ahí tu más grande pesadumbre.

Algo te separa del que se queda contigo, y es la esclavitud común de partir: de ahí tus más nimios regocijos (...)

¡Alejarse! ¡Quedarse! ¡Volver! ¡Partir! Toda la mecánica social cabe en estas palabras. (193-194)

Como ocurre con Rosales, el tiempo para Vallejo es comprendido como categoría envolvente, ilimitada, en constante originar y originarse, realimentarse de vida y de muerte, entendidos ambos como eslabones de una misma cadena eterna. Así lo expresa en la exclamación: “¡Dejadme! La vida me ha dado ahora en toda mi muerte” (190); y un poco más adelante: “Es el tiempo este anuncio de gran zapatería,/ es el tiempo, que marcha descalzo/ de la muerte hacia la muerte” (197).

Rosales, paralelamente a Vallejo –como se ha subrayado con anterioridad-, concibe la muerte como la ausencia física del ser amado, jamás como su pérdida total, su anulación, ya que éste permanece en la memoria de los vivos con la misma frescura y perennidad que mantuvo en vida. De este modo el citado texto vallejianos “La violencia de las horas” se podría leer en paralelo al soneto “Zaguán” que abre *La casa encendida*, y que también se incluye en *Rimas*. A Vallejo los muertos le esencializan, le conforman análogamente al “bosque de los muertos” rosaliano, y los asiste porque se reconoce desde el pasado y hacia el futuro en ellos. En el poema “La violencia de las horas” (180-181), que el poeta peruano abre con el tajante “Todos han muerto” y cierra con el concluyente “Murió mi eternidad y estoy velándola”, Vallejo se adueña de la muerte de una serie de conocidos y familiares –seres anónimos, con nombre y apellidos, pero anónimos, particulares, como también sucede en el caso de los muertos rosalianos que pululan por las páginas de *La casa encendida* o de *El contenido del corazón*-, se siente morir *con ellos, en ellos, y a través de ellos* se percibe eterno; como sus muertos son, asimismo, inmortales merced a la presencia y las palabras del poeta.

Si Vallejo velaba el recuerdo de sus muertos eternos a través de este poema, y de la totalidad de los *Poemas en prosa*, también Rosales habría de velar el recuerdo de la madre muerta en los poemarios concebidos y escritos en los años cuarenta, como son *Rimas*, *La casa encendida* y *El contenido del corazón*. La raíz del ser y de la palabra se entrañan en el acto poético. Padres y poema se conciben y plasman como dadores de vida, porque en el principio fue el verbo, o en palabras de Vallejo: “Origen olvidado de ese instante, la gallina es viuda de sus hijos. Fueran hallados vacíos todos los huevos. La clueca después tuvo el verbo”⁷. Fijémonos especialmente, en esta gallina “viuda de sus hijos”, y recordemos los versos finales de aquel poema de Rosales que, después del estremecedor “Autobiografía”, siempre y en cada

una de sus ediciones habrá de inaugurar el poemario *Rimas*. No es arbitraria la manera como Rosales ordena los poemas en este libro imprescindible. Tras esta declaración de principios inicial –el citado poema “Autobiografía”, interpretable como una fe de vida-, la siguiente composición se dedica al recuerdo de la madre muerta. No es otro que “Y escribir tu silencio sobre al agua”, y termina con estos versos:

...Mira, vivo/oscuro y casi andado. No sé cómo/podré llegar, buscándote, hasta el centro/de nuestro corazón, y allí decirte,/madre, que yo he de hacer en tanto viva/que no te quedes huérfana de hijo,/que no te quedes sola, allá en tu cielo,/que no te falte yo como me faltas. (Rosales, 1951: 24)⁸

La gallina “viuda de sus hijos” vallejana es asimilable a la madre “huérfana de hijo” de Rosales. La intertextualidad es diáfana. Muerte y vida. Familia y casa. Y la mujer, la madre dadora de vida, vinculada al ser divino y a la totalidad. Círculos concéntricos que nos muestran su analogía universal: la mecánica de la vida partiendo de la insignificancia⁹.

“Y escribir tu silencio sobre el agua” está dedicado a la memoria de su madre, y en él Rosales recrea el tema del corazón que ambos compartieron mientras ella lo llevó en su seno, estando embarazada. Pero no es el único texto donde Rosales aborda esta idea. Aparece en este poema y también en el capítulo I para repetirse extensamente en el IV de *La casa encendida*, recreándose en la imagen de vivir latiendo en el mismo corazón, y de permanecer en él. Así, en su primer capítulo leemos: “y ahora es ya la memoria que se ilumina como un cabo de vela que se enciende con otra,/ y ahora es ya el corazón que se enciende con otro corazón que yo he tenido antes”(Rosales, 1967: 31). Pero la alusión más extensa y detallada aparece en la cuarta parte:

Y AHORA VAMOS A HABLAR, ¿SABÉIS?, VAMOS A HABLAR,/;vamos a hablar! mientras recuerdo, madre,/mientras recuerdo/que hemos vivido el mismo corazón/durante largos meses,/que yo he vivido de ti misma durante largos meses,/que yo.../que tú lo sabes,/he vivido doliéndote, doliendo y para ti,/doliendo para ti durante largos meses/en que tú me escuchabas porque entonces dolía,/porque hablaba doliéndote/durante largos meses,/porque decía doliéndote mi nombre/y era un latido escrito y una sangre con luz entre tu sangre (...)/ porque tú sabes bien;/que eres tú quien me cuida,/que eres tú quien me sigue cuidando,/que es tu paso quien suena en mi latido,/que yo he dolido

mucho para lograr vivir, / que yo sigo doliendo todavía / allá en el centro de tu vientre, allá en el fruto de tu vientre / y encendiéndome en él, / y ardiéndome en él, / y ardiendo de tu carne y de tu sangre, / y ardiendo hacia tu nombre. (Rosales, 1967: 101-102)

Se trata de una idea que, según confesó el propio Rosales, no fue suya, la tomó prestada del primer verso de un soneto que le dedicaría su amigo y poeta Alfonso Moreno al recibir la noticia de la muerte de la madre de su amigo: “Tu primer corazón, quieto, se enfría”¹⁰ -aunque también podría haberla tomado de la “Elegía VIII” de Rilke, donde leemos: “¡Oh, felicidad de la pequeña criatura, / que siempre permanece en las entrañas que la han llevado!” (Rilke, 1946: 149)-. Sea como fuere, Rosales recoge esta idea y la plasma en dos de sus obras más importantes, volviendo a ella con insistencia¹¹.

Y dentro de este movimiento ontológico y cíclico, el dolor surge como una constante de la persistencia vital, formando parte de la sustancia más tangencial del hombre y de su entorno. Esencializando al ser humano más aún que su propio nombre, que su origen, que su vocación, que sus más íntimas creencias:

Yo no sufro este dolor como César Vallejo. Yo no me duelo ahora como artista, como hombre ni como simple ser vivo siquiera. Yo no sufro este dolor como católico, como mahometano ni como ateo. Hoy sufro solamente. Si no me llamase César Vallejo, también sufriría este mismo dolor. Si no fuese artista, también lo sufriría. Si no fuese hombre ni ser vivo siquiera, también lo sufriría (...) Hoy sufro desde más abajo. (...) Hoy sufro desde más arriba (...) Hoy sufro suceda lo que suceda. Hoy sufro solamente. (De *Poemas en prosa*, Vallejo, 1994: 187-188)

Y para finalizar, citemos un último fragmento, el más indicativo de la unidad tangencial entre las obras de ambos poetas. El más claro exponente de los vasos comunicantes y la imbricación del legado vital y poético de Vallejo en Rosales:

- No vive ya nadie en la casa -me dices-; todos se han ido. La sala, el dormitorio, el patio, yacen despoblados. Nadie ya queda, pues, que todos han partido.

Y yo te digo: Cuando alguien se va, alguien queda. El punto por donde pasó un hombre, ya no está solo. Únicamente está solo, de soledad humana, el lugar por donde ningún hombre ha pasado. Las casas nuevas están más muertas que las viejas, porque sus muros son de piedra o de acero, pero no de hombres (...) Una casa vive únicamente de hombres, como una tumba (...) Todos han partido de la casa, en realidad, pero todos se han quedado en verdad. Y no es el recuerdo de ellos lo que queda, sino ellos mismos. Y no es tam-

poco que ellos queden en la casa, sino que continúan por la casa (...). Los pasos se han ido, los besos, los perdones, los crímenes. Lo que continúa en la casa es el pie, los labios, los ojos, el corazón. Las negaciones y las afirmaciones, el bien y el mal, se han dispersado. Lo que continúa en la casa, es el sujeto en acto. (Poemas en prosa, Vallejo, 1994: 191-192).

El sujeto en activo, no en pasivo; las sombras de los muertos, de los ausentes que continúan perviviendo en el ámbito familiar. Aquellos sujetos cuyo eco persiste entre las cuatro paredes de la casa tan claro como el día en que alzaron la voz. Conviven la acción y el ser suficientes, fructíferos, eternamente reunidos. Y ambos fecundan el hogar -trasunto del universo- para reunirlo de vida, de otredad, de convivencia entre los hombres. De la misma manera que la morada familiar descrita en *Rimas*, *El contenido del corazón* o *La casa encendida* se vivifica según aparecen y desfilan por ella los sujetos “en acto” -los sujetos que persisten en la memoria a pesar de que algunos de ellos se hallen físicamente “ausentes”-, también en el hogar familiar de Vallejo persisten las sombras de los recordados. Sombras que fecundarán el verbo, el poema, el arte que se alimenta de experiencia de vida. Como la vida se alimenta de arte en este universo circular donde para abolir el tiempo hay que habitarlo de memoria y de dolor.

¹ «Vallejo dejó su huella en ésa [la generación del 36] y en las siguientes promociones de poetas, en cuyas obras encontramos la exaltación de lo cotidiano, la poesía del compromiso social y las técnicas narrativas de los *Poemas humanos*» (Ávila y Schnabel, 1988: 113). A pesar de tratarse del único estudio de la influencia de Vallejo en Rosales hasta fechas recientes, este trabajo de Francisco Ávila y Doris Schnabel se limita a la confrontación entre la poesía del autor peruano y *La casa encendida* de Rosales. A la luz de la lectura de *Retablo Sacro del Nacimiento del Señor*, *El contenido del corazón* y *Rimas* es obvio que antes de la creación y publicación de *La casa encendida* no sólo había leído Rosales a Vallejo con gran atención, sino que lo había asimilado y reflejado su legado poético en los poemas citados. Especialmente en la analogía entre *Poemas en prosa* y *El contenido de corazón*, las afinidades entre los mundos poéticos de los dos escritores es de una claridad meridiana.

² Al margen de este artículo, donde estudio la influencia de Vallejo en Rosales, en otras ocasiones he abordado el peso de la obra de alguno de los autores anteriormente listados en la literatura del poeta granadino, así la de Lorca (Montetes-Mairal, 2000a), Neruda (Montetes-Mairal, 2000b), Rilke (Montetes-Mairal, 2008), Antonio Machado (Montetes-Mairal, 2010a), Ortega y Gasset (Montetes-Mairal, 2010d), entre otros autores que Rosales no lista en esta cita.

³ En el marco de un ciclo de literatura dedicado a Rosales, Félix Grande subrayó la cercanía entre las poéticas de ambos autores: «Rosales emparenta con César Vallejo en la elaboración y expresión de la ternura casi cruel, en la revalorización de lo cotidiano y familiar como milagro inadvertido del ser, en un cristianismo sin trampa, apoyado en la misericordia.» (1976: 47).

⁴ «Alguna vez he escrito que el arte es combustible y que el dolor lo enciende. La poesía de Rosales es un ejemplo de que esa reflexión puede no andar desencaminada. Pero habría que agregar que tal vez la serenidad es un barbecho y que el dolor es su semilla.» (Grande, 1996: 12).

⁵ Si tenemos en cuenta la importancia cabal de los referentes y el peso de la palabra evangélica en la obra de Vallejo, no podemos obviar el comienzo del Evangelio según San Juan para ilustrar esta idea que vertebra la palabra poética y la obra vallejeana: «En el principio existía el Verbo, / y el Verbo estaba con Dios, / y el Verbo era Dios. / Él estaba en el principio con Dios. / Todo fue hecho por Él, / y sin Él nada se hizo.» (Jn 1, 1-3).

⁶ «Hoy me gusta la vida mucho menos, / pero siempre me gusta vivir: ya lo decía. / Casi toqué la parte de mi todo y me contuve / con un tiro en la lengua detrás de mi palabra», en *Poemas humanos* (Vallejo, 1994: 215).

⁷ «Lánguidamente su licor» (183).

⁸ El subrayado es nuestro. El poema tuvo una primera versión (Rosales, 1945) donde se publicó muy distinto a como se dio a las prensas en volumen, seis años más tarde. Así, estos mismos versos se publicaron en un inicio de esta manera: «que arrodillan los labios junto al borde / del propio corazón» (poema analizado *ad extensum* en Montetes-Mairal, 2010d y 2010e)

⁹ «Las ventanas se han estremecido, elaborando una metafísica del universo (...) Ignoro lo que será del enfermo esta mujer, que le besa y no puede sanarle con el beso, le mira y no puede sanarle con los ojos, le habla y no puede sanarle con el verbo (...) ¿Es su madre? (...) ¿Es su amada? (...) En la casa del dolor, la queja arranca frontera excesiva (...) ¡No es grato, morir, señor, si en la vida nada se deja y si en la muerte nada es posible, sino sobre lo que pudo dejarse en

la vida!», «Las ventanas se han estremecido», en *Poemas en prosa* (Vallejo, 1994: 184-187).

¹⁰ Rosales lo detalló años más tarde (Castillo-Puche, 1978: 24).

¹¹ El tema de la maternidad fue muy caro a Rosales durante toda su vida, antes incluso de la muerte de su madre, como podemos advertir leyendo su temprano «Romance del nacimiento-I» (Rosales, 1938). Teniendo en cuenta su temática (la relación madre-hijo), tan afín a la que posteriormente Rosales desarrollaría en *El contenido del corazón*, así como el hecho de que este romance se publicase en 1938 y que los *Poemas en prosa* vallejeanos fuesen editados en 1939, no resultaría excesivamente aventurado imaginar que quizá, tras la lectura del libro del poeta peruano, la primera intención de Rosales variase. Si proyectó elaborar una serie de romances o composiciones en verso ahondando en el misterio de la maternidad -tema recurrente en él a lo largo de toda su obra-, es probable que la lectura de los *Poemas en prosa* le hicieran finalmente decantarse por la prosa como el género más adecuado para expresar estos sentimientos. Así lo habría de testimoniar en 1983: «pensé que para encontrarme a mí mismo sería mejor que escribiera poesía en prosa, entre otras cosas porque me permitiría una mayor libertad para encontrar mi expresión personal. Me puse a escribir, pues, en prosa, y escribí *El contenido del corazón* (...) fue la que me llevó a descubrir mi estilo personal, o el que yo considero mi estilo personal.» (23). Para el análisis de este romance véase Montetes-Mairal, 2010b.

BIBLIOGRAFÍA

- Ávila, Francisco, y Schnabel, Doris (1988). «Vallejo en Rosales: «El sujeto del acto» en la palabra», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 454-457.
- Azancot, Nuria (1988). «Luis Rosales: 'César Vallejo fue un poeta enamorado que veló su eternidad' », *ABC*, 7-4-1988, 50.
- Castillo-Puche, José Luis (1978) «Los días y las horas», *ABC*, 15 de enero de 1978, 24.
- Conte, Rafael (1992). «Uno y trino», *ABC literario*, 13-3-1992, 21.
- Ferrari, Américo (1994). «Introducción» a Vallejo, César (1994). *Obra poética completa*. Alianza Tres, Madrid.
- Grande, Félix (1970). *Apuntes sobre poesía española de postguerra*. Madrid: Taurus.
 - (1976). «Luis Rosales: 'Creo en la absoluta insuficiencia del lenguaje'. », *ABC*, 25-1-1976, 47.
 - (1996). «La poesía de Luis Rosales: más junta que una lágrima», en Rosales, Luis (1996). *Poesía (Obras Completas-I)*. Trotta, Madrid.
- Matamoro, Blas (1994). «Conversación con Luis Rosales». En *Lecturas españolas*. Barcelona : PPU, previamente editada en (1983). *Cuadernos Hispanoamericanos*, 400.
- Montetes-Mairal, Noemí (2000a). «Lorca en Rosales: la palabra incendiada y la palabra encendida». En Andrés Sorria Olmedo, María José Sánchez Montes, Juan Varo Zafra, eds. *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*. Diputación Provincial de Granada, 650-669. Granada.
 - (2000b). «Pablo Neruda, emblema y precedente». En Juan Carlos González Boixo, Javier Ordiz Vázquez y María José Álvarez Maurín, eds. *Actas del Congreso Internacional Literatura de las Américas 1898-1998*, 2 vols. Universidad de León, 803-820. León.
 - (2008). «Rilke en Rosales, una influencia crucial entre 1940 y 1951», Moenia. Revista lucense de lingüística y literatura, Universidade de Santiago de Compostela, 14, 289-333.

- (2010a). "Luis Rosales lee a Antonio Machado". En José Carlos Rosales, ed. *Luis Rosales. Discípulo del aire*, Centro Andaluz de las Letras, 271-288. Granada.
- (2010b). "Tres poemas inéditos de encrucijada". En Montetes-Mairal, Noemí, ed. *Dossier Hernández, Rosales: hoy es siempre todavía. Del centenario y la polémica existencia de la generación del 36*, Quimera, 319, junio, 45-48.
- (2010c). "Luis Rosales: naufrago, huérfano y aprendiz hacia la infancia". *Dossier centenario Luis Rosales (1910-2010)*, Cuadernos Hispanoamericanos, 721, julio-agosto, 71-94.
- (2010d). "Ortega, Rosales y Velázquez: una mirada sobre un influjo convergente". Moenia. Revista lucense de lingüística y literatura, Universidade de Santiago de Compostela, 16.
- (2010e). "Introducción", a Rosales, Luis (2010), *La casa encendida*, Rimas, El contenido del corazón. Ed. Noemí Montetes-Mairal y Laburta. Cátedra. Madrid.
- Rilke, Rainer Maria (1946). Réquiem. Las Elegías de Duino. Ed. bilingüe, traducción, introducción y notas de Gonzalo Torrente Ballester. Nueva Época. Madrid.
- Rosales, Luis (1938). "Romance del nacimiento-I", *Isla*, 13, sin paginar.
- Rosales, Luis (1945). "Rimas", *Escorial*, vol. XVII, 50, 95-105.
- Rosales, Luis (1949). *La casa encendida*. Cultura Hispánica. Madrid.
- Rosales, Luis (1951). *Rimas (1937-1951)*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid.
- Rosales, Luis (1967). *La casa encendida*. Revista de Occidente. Madrid.
- Rosales, Luis (1983). "*Autobiografía literaria improvisada ante un magnetófono*", *Anthropos*, extraordinario-3 de homenaje a Luis Rosales, Barcelona.
- Rosales, Luis, *Poesía (Obras Completas-I)*(1996). Trotta: Madrid.
- Vallejo, César (1994). *Obra poética completa*. Ed. Américo Ferrari. Alianza Tres. Madrid.
- VVAA (1949). "Homenaje a César Vallejo". *Espadaña*, 39.

¿UN NUEVO PARADIGMA?

El orden implicado de David Bohm

Por Juan Arnau

Con frecuencia se olvida que las teorías son ventanas. Todas ellas falsas, todas ellas ilusionantes: permiten ver algo que antes no veíamos. Las buenas teorías no quitan la visión que permitían las viejas, simplemente la amplían. Pero en ocasiones los cambios revolucionarios, sobre todo en física, hacen que se perciba un orden nuevo. Y esa fascinación convierte a la ventana en irreconocible (no deja ver el marco) y es entonces cuando hablamos de un nuevo paradigma.

El sueño de un nuevo paradigma se halla encriptado en ese confuso y vasto movimiento que, desde la segunda mitad del siglo XX, se ha dado en llamar *New Age*. Un esfuerzo por integrar ciencia y espiritualidad, una corriente que bebe tanto de ciertas tradiciones metafísicas (preferiblemente orientales) como de las concepciones más conmovedoras de la física cuántica, la neurociencia, la medicina holística y la parapsicología. Un pensamiento *líquido* (representado por la Era de Acuario) entre la histeria y el narcisismo, aficionado al rapto visionario y al milenarismo, que se ve a sí mismo sin fronteras ni dogmas, muy en sintonía con el espíritu excesivo y caprichoso del postcapitalismo, siempre a la búsqueda de solución total.

THE
PHYSICAL REVIEW

VOLUME 55

Second Series

JANUARY 15, 1952

NUMBER 2

2

Published for the
AMERICAN PHYSICAL SOCIETY
by the
ANALYTICAL CHEMISTRY OF PHYSICS
LABORATORY, 115 WEST 57th STREET, N. Y.

THE PHYSICAL REVIEW

Second Series, Vol. 55, No. 2, pp. 161-392

January 15, 1952

Hidden Variables

Bohm

Los orígenes de este movimiento son más bien variopintos. Algunos remontan su genealogía hasta las tradiciones sapienciales de la antigüedad (de Delfos al Ganges), otros a la alquimia y astrología medievales, a las tradiciones herméticas de Renacimiento o al misticismo de Swedenborg. Franz Mesmer, Madame Blavatsky, Piotr Ouspenski, George Gurdjieff o Svami Vivekananda, son algunos de los héroes tardíos de la corriente acuática, ratificada por insignes poetas y escritores como William Blake, D. H. Lawrence, William Butler Yeats, por psiquiatras como Carl Gustav Jung o teósofos como Rudolf Steiner.

Algunos de estos trabajos son peregrinos y confusos, otros excesivamente ingenuos o simplemente descabellados, pero no todo es bochorno en estas viejas elucubraciones. Hay posturas que mantienen un saludable escepticismo ante el materialismo dominante. Deepak Chopra y Fritjof Capra han tratado de vincular la mecánica cuántica con la espiritualidad, utilizando leyes como el principio de incertidumbre o el entrelazamiento cuántico para fundamentar la idea de una conciencia no local. En esa línea se hallan los trabajos de uno de los autores más perspicaces del siglo pasado (el siglo de la física): David Bohm. Una muestra ejemplar de un *nuevo* paradigma, que todavía no goza de las bendiciones de la ciencia oficial y que corre en paralelo a las corrientes dominantes de las distintas disciplinas científicas.

El físico estadounidense David Bohm (1917-1992), reconocido mundialmente por su teoría de las variables ocultas no locales, destacó pronto como investigador, lo que le llevó a participar con Openheimer en el proyecto Manhattan y a colaborar con Albert Einstein en la Universidad de Princeton. Perseguido por el macartismo, se trasladó a Israel en 1955, donde conocería a Yakir Aharonov, con el que publicaría una nueva versión de la paradoja de Einstein-Podolsky-Rosen. En 1957 se trasladó al Reino Unido, primero a la Universidad de Bristol y posteriormente a la de Londres. En este periodo desarrollaría la idea de que lo que llamamos cosas (las partículas, los objetos y los individuos), “existen como características cuasi locales semiautónomas” de una actividad subyacente. Características que pueden considerarse independientes sólo hasta cierto nivel de aproximación.

Esta idea de lo subyacente, o lo implicado, como prefería decir, llevó a Bohm a interesarse por la filosofía de la mente. Formó equipos de investigación junto a neurocientíficos y desarrolló un modelo holonómico del cerebro (distanciado de la corriente dominante de la disciplina), fundamentado en la idea de que este

órgano funciona como un holograma (la parte contiene el todo). Bohm continuaría con sus trabajos en física cuántica más allá de su jubilación en 1987. Su última obra, publicada póstumamente, *El Universo Indivisible*, es una interpretación ontológica de dicha teoría, resultado de su colaboración con Basilio Hiley. Todas estas inquietudes le llevarían a participar del diálogo intercultural junto a representantes de la espiritualidad asiática como Krishnamurti o el Dalai Lama, en un esfuerzo por sintetizar la física de vanguardia con antiguas creencias indias en torno a la naturaleza de la conciencia.

La Totalidad y el orden implicado es quizá la obra más importante de Bohm. Se inicia planteando el siguiente dilema. ¿Cómo conocer algo si el mundo no se detiene, si está continuamente en marcha, si tanto el conocedor como lo conocido están inmersos en procesos de transformación continua? ¿Cómo convertir en participio (conocido) lo que de hecho es un gerundio (conociendo)? La pregunta es tan antigua como Heráclito y Zenón. Ese dilema implica otro: la necesidad de hacer compatibles los modelos cosmológicos con la posición del observador, una empresa hasta el momento arrinconada por las corrientes dominantes de la ciencia y que la teoría cuántica vuelve a poner sobre el tapete. Ambición no falta. Bohm se propone encontrar un modelo de mundo que no sea fragmentario, que incorpore tanto la experiencia empírica de los laboratorios como esa otra experiencia, empírica y privada, de la conciencia. Esa armonía no será posible si el propio modelo no participa de ese proceso en marcha, de despliegue sin fin, que es el mundo y la conciencia. Generalmente la física tiende a obviar la cuestión, aduciendo que los puntos de vista globales sobre la naturaleza del mundo carecen de importancia. Todo lo que huele a filosofía debe ser arrumbado: lo único que importa es el desarrollo de un aparato matemático que permita predecir y manipular el comportamiento de amplios conjuntos estadísticos de partículas. Bohm se distancia de estos caminos trillados de la disciplina y sale en busca de un nuevo modelo de universo no fragmentado. La propuesta es ciertamente una novedad, pero responde fielmente a las exigencias conceptuales de la teoría cuántica.

En el orden implicado de Bohm, un orden *plegado* que recuerda al orden onírico, espacio y tiempo no son factores dominantes en las relaciones entre los diferentes elementos. Hay un orden más profundo donde se enraízan las “cosas” (aparentemente independientes) y del que se derivan tanto nuestras no-

ciones de espacio y del tiempo como las partículas materiales (también aparentemente) independientes. Una nueva búsqueda de dios ha comenzado, no ya en los viejos testimonios de los profetas o en los manuscritos, sino en la cámara de burbujas, en el entrelazamiento cuántico o a través de las rendijas que crean un patrón de interferencia.

La minucia es necesaria: resulta indispensable dividir las cosas y reducirlas a proporciones manejables. Ese es el origen la neurosis del saber y su división en especialidades. Pero en ese ejercicio se corre el riesgo de perder la noción de lo que se está haciendo (algo frecuente en trabajos altamente especializados). El proceso de división es útil para las actividades prácticas, técnicas y funcionales, pero la salud de la disciplina (y la salud mental del que la ejerce), depende de una visión integrada que de alguna manera satisfaga su anhelo de totalidad. Hace falta una teoría integradora, hay que responder a la llamada cuántica. Si algo nos ha enseñado esta teoría es que el observador acaba siendo absorbido, succionado, por el experimento. Ya no es posible ser neutral, observar desde lejos, no interferir en los acontecimientos. La conciencia vigilante está ya en la partícula que se observa. Un modelo que se asemeja a un teatro donde los espectadores ya no están quietos en sus butacas sino que participan activamente de la función.

EL CONCEPTO DE MEDIDA Y EL ORDEN IMPLICADO

La ventana newtoniana ha funcionado relativamente bien durante los últimos siglos, y todavía sigue siendo la ventana por la que mira el ingeniero y, en general, el ciudadano sensato. De hecho podríamos decir que en el mundo occidental la ventana newtoniana ha configurado lo que llamamos “sentido común”. Una ventana todavía válida, sobre todo para los ingenieros, pero cuyo campo es limitado.

Bohm sostiene que las teorías son modos de observar que no son verdaderos ni falsos, sino claros en ciertos ámbitos y oscuros en otros. El hombre desarrolla continuamente nuevas formas de observación, formas que en un principio iluminan aspectos antes inadvertidos pero que con el tiempo empiezan a mostrar sus limitaciones. En ese proceso no cabe esperar una teoría definitiva, pues ello supondría una clausura de la percepción. Se abren unos horizontes y se cierran otros. Se trata de una situación muy similar a la de los prejuicios. Si uno se acerca a alguien con una teoría acerca de él, digamos, como “enemigo del que

defenderse”, lo más probable es que dicha persona se comporte como tal (la teoría se verá confirmada por la experiencia). El historiador de la ciencia conoce bien la sagacidad de las teorías, sus estrategias de resolución anticipada y sus disfraces de neutralidad. Muchos son los ejemplos de sobredeterminación teórica de los experimentos como para no mantener cierto escepticismo sobre el valor de ambos. Cada teoría impone sus diferencias y distinciones fundamentales, sus propias guías para la percepción. Qué mirar y no mirar, qué atender y descuidar. Considerar las teorías como “descripciones de la realidad tal cual es”, supone un grave error epistemológico. Dicha crítica se aplica también a la propuesta teórica de Bohm. Veremos los beneficios y miserias que se siguen de ella.

El objetivo fundamental es la totalidad. Hacia ella se encamina el investigador a sabiendas de su fragmentaria y limitada condición de observador. Sabe que ese todo le devolverá una respuesta fragmentaria, acorde con su naturaleza, y que nunca podrá percibir el objeto completo. Y de esa limitación extrae la fuerza de su hipótesis (la imposibilidad de mantener la división entre el observador y lo observado). Si los átomos se comportan más como ondas que como partículas, entonces habremos de renunciar a la idea de un mundo hecho de “ladrillos” o elementos básicos. Si además en lugar de trayectorias vemos nubes escasamente definidas, cuya forma depende de la totalidad del entorno, incluyendo al observador y a su instrumento, entonces la situación se complica. Para la visión cuántica, observador y observado se encuentran entrelazados, son aspectos emergentes e imbricados de una realidad no fragmentada. Es inevitable que este planteamiento acarree algo de confusión: socava la idea generalmente aceptada de que el proceso del pensamiento es suficientemente independiente de su contenido (lo que permitiría su claridad y ordenamiento). Ahora el contenido y el proceso no son ya separables, sino dos aspectos o visiones de un movimiento total. La observación científica se ha hecho introspectiva. La meditación ha pasado de los templos a los laboratorios. ¿Pero hay realmente alguien que medite en ellos? Sólo unos cuantos extravagantes, pero veamos qué tienen que decirnos.

En su propuesta, Bohm rescata algunas viejas tradiciones. Especialmente esclarecedora es su genealogía del concepto de medida. Desde la antigüedad griega el concepto de medida ha jugado un papel fundamental en la determinación de la naturaleza del cosmos. En los mitos, los héroes de temperamento desmedido-

do son castigados por los dioses por ir más allá de la naturaleza propia de las cosas. La medida no era entonces, como lo es ahora, una comparación con un patrón externo, sino una dimensión interna, profunda, esencial en el destino de las cosas (medicina y meditación tienen la misma raíz latina que “medida”). La medida establece la proporción o *ratio*, la razón de las cosas, su proporción interna. Pero esa razón interna fue cambiando con el tiempo fue haciéndose grosera y mecánica, hasta transformarse en manifestación juzgada por un patrón externo y estático. El concepto de medida comenzó a hacerse cada vez más rígido, una regla impuesta desde fuera. Cuando todos los seres cambian, la medida no cambia. ¿No era esto absurdo? El sueño de los mecanicistas se había realizado y las medidas absolutas se impusieron como verdades acerca de la realidad tal cual es. Hubo algunos como Berkeley que protestaron, pero la ilustración objetiva, dominada por Newton, prevaleció. Sólo con la llegada de la física cuántica se volvería a plantear el problema y a cuestionar la posibilidad misma de una medida externa que tuviera sentido más allá de la estricta convencionalidad.

Cuando el pensamiento rebasa su propia medida se produce un efecto sorprendente (curiosamente en aras de la objetividad): la de que el yo y el mundo están escindidos, uno frente a otro. Para eliminar esa ilusión no basta con atender al mundo, hay que atender también a los procesos de pensamiento que lo atienden, y eso es la meditación: encaje de lo mensurable con lo inmensurable (el todo indiviso). Y para Bohm el modo adecuado de comprenderlo es mediante el concepto de orden implicado. ¿Cuál es el sentido de dicha implicación? Que la totalidad de la existencia está plegada dentro de cada región del espacio y del tiempo. Así, cualquier parte se encuentra intrínsecamente relacionada con la totalidad de la cual ha sido, convencionalmente, abstraída. Dicha implicación no es metafísica, sino una consecuencia (razonable) de la teoría cuántica. La idea además permite su aplicación a la conciencia, lo que permite entender a ambos (cosmos y conciencia) como una totalidad no fragmentada y en movimiento.

Todo esto supone, obviamente, una renovación. La física en la que es educado Bohm lleva siglos comprometida con el orden mecanicista. Pero poco a poco se va viendo que el proyecto mecanicista ha agotado todos sus recursos. Por inercia, muchos científicos seguirán aludiendo a la retórica de lo elemental, explicando los fenómenos mediante impactos de partículas indivisibles e in-

alterables, aunque nadie haya podido aislar estos “ladrillos”, ni siquiera el Gran Colisionador de Hadrones (LHC).

¿UNA CONCIENCIA MECÁNICA?

Hoy día la conciencia sigue siendo un tema candente en muchos programas científicos y filosóficos. Pero en la mayoría de éstos la conciencia no es más que un epifenómeno del cerebro. Una ilusión creada por ciertos conjuntos de interacciones neuronales. De hecho, uno de los libros más influyentes sobre el tema, *La conciencia explicada* de Daniel Dennet, dedica más de seiscientas páginas a demostrar que la conciencia, aunque lo parece, no existe. Lo único real son unos zombis, nosotros, que ingenuamente nos creemos conscientes. Nada nuevo desde Calvino. El viejo tema del libre albedrío asoma bajo los escáneres de los neurocientíficos, donde distintos conjuntos neuronales compiten darwinianamente, en un área específica del cerebro, por hacerse con la toma de decisiones. Otros como John Searle se limitan a reducir su importancia. La conciencia sería entonces un fenómeno biológico ordinario similar a la fotosíntesis o la digestión. La obsesión recurrente es desterrar cualquier atisbo de misterio. Los impactos neuronales se sitúan en la zona de lo familiar (lo detectable): son un buen *conversation stopper*. La sensibilidad científica predominante necesita una sensación de certeza. Sensación que logra zanjando la cuestión en términos mecanicistas. El cerebro “causa” la conciencia. Pero la pregunta de cómo se convierten dichas descargas en emociones sigue sin respuesta.

Bohm nos ha dejado una de las mejores definiciones del orden mecanicista, que tiene mucho que ver con las concepciones del sentido común (newtonianas) sobre el espacio y el tiempo. El mundo mecanicista *es un mundo en el que las entidades están mutuamente unas fuera de otras*. Es decir, existen independientemente en distintos puntos del espacio y del tiempo e interactúan mediante fuerzas que no producen cambios esenciales en sus naturalezas. El reloj, la computadora o cualquier otra máquina son los paradigmas de lo mecánico.

El orden de la vida, sin embargo, no responde a un orden mecánico. Cada una de las partes crece en el contexto del todo, de modo que no puede decirse que exista independientemente, ni que cuando interactúa no sea esencialmente afectada por la relación. Pero tampoco lo hace el orden físico, si hemos de creer a la teoría de la relatividad. La realidad física está constituida por campos. Y una teoría del campo unificado tendría como condi-

ción que las ecuaciones de campo fueran no lineales. Lo que implica que los contornos de las cosas no estén claramente definidos (como en un cuadro impresionista), o dicho de otro modo, que las cosas pasan a considerarse pulsaciones dentro del campo. Dichas pulsaciones no terminan abruptamente sino que se extienden a distancias considerables. Las diferentes cosas (diferentes pulsaciones) fluyen juntas en una totalidad no fragmentada. La abstracción de una partícula separada e independiente del campo sólo es una aproximación válida en ámbitos limitados. Todo el cosmos, con todos sus seres, sus partículas y sus instrumentos de medida constituyen una totalidad indivisa. Einstein buscó una teoría del campo unificado, pero no pudo dar con ella, y los campos siguen concibiéndose como existentes unos fuera de otros.

El segundo gran desafío al modelo mecanicista fue la teoría cuántica. Una teoría de leyes estadísticas y movimientos discontinuos. En ella, las entidades como los electrones tienen propiedades diferentes en función del contexto y el modo de observarlos. Cuando dos electrones se combinan para formar una molécula y posteriormente se separan, queda *entrelazados*, es decir, se establece una relación no causal entre ellos. Es aquí donde se fundamenta la idea de la no localidad, tan grata a los buscadores de la Era de Acuario.

Bohm encuentra improbable que ambas teorías lleguen un día a unificarse y sugiere buscar una teoría cualitativamente nueva partiendo de lo que ambas tiene en común: la ambición de totalidad. Para ello se sirve de la noción de *orden implicado*, un orden plegado hacia dentro (en cada cosa particular resuena el todo y la abstracción de la cosa en sí, como en Berkeley, resulta ilegítima). Según este nuevo orden todo está plegado dentro de todo, lo que contrasta con el *orden explicado*, el predominante en física, en el que las cosas están desplegadas y cada una en su región del espacio y en su momento del tiempo. Este orden implicado resulta difícilmente cognoscible y por ello los físicos se dedican al orden explicado, que pasa considerarse como un caso particular (distinguido) de un conjunto de órdenes implicados.

LA MATERIA SEGÚN EL ORDEN IMPLICADO

El orden implicado no aparece a los sentidos. Lo que se nos aparece es el orden explicado. La partícula es solamente una manifestación sensible. Y es detectable precisamente por ser una abstracción de una estructura mucho mayor. El orden implicado de Bohm es lo básico y primario, algo fundamental y plegado que

existe independientemente de todo y tiene un carácter universal. Mientras que el orden explicado fluye de una ley del orden implicado, por lo que es secundario y derivado, y solamente apropiado dentro de ciertos límites. El campo del orden implicado es lo que Bohm llama *holomovimiento*: un estado de flujo continuo, de estructura holográfica, dentro del cual existe una variedad de formas recurrentes, estables y separables: las cosas (más o menos estables) que forman el mundo manifiesto, el orden presente a los sentidos, que comparten la materia y la conciencia.

¿Qué justifica esta hipótesis?: La teoría cuántica y su no localidad. Un modo nuevo de considerar las relaciones, donde las diferentes partículas pasan a verse como proyecciones de una realidad multidimensional. Bohm lo ilustra recurriendo a un experimento mental fácilmente realizable. Dos cámaras fijas siguen el movimiento de un pez en una pecera rectangular. Una cámara se encuentra colocada frontalmente, la otra lateralmente. Una persona en otra habitación observa dos monitores que reproducen lo que graba cada una de las cámaras. No será difícil que dicha persona advierta que ambas imágenes no se refieren a realidades independientes sino a una misma realidad, cuya dimensionalidad es superior a las que se representa. Así habremos de contemplar las partículas, como una proyección de una realidad multidimensional. En los dos átomos que se combinan para formar una molécula, cuando se separan y están a una distancia suficiente como para que no interactúen causalmente, puede verse que su comportamiento está correlacionado de un modo similar a las dos imágenes televisivas del pez (fueron una misma cosa y en cierto sentido siguen siéndola), es decir, cada uno de ellos actúa como si fuera una proyección de una realidad de más de tres dimensiones. Esto puede aplicarse a todas las cosas, incluso a nosotros mismos. Estamos aquí, proyectados en tres dimensiones, y al mismo tiempo somos el derivado de otro estado, multidimensional.

¿Cómo entender la materia según el orden implicado? Al aplicar las reglas de la teoría cuántica a la relatividad general, el campo gravitatorio aparece constituido por modos discretos “onda-partícula”. Lo que habitualmente se llama espacio vacío tiene un fondo inmenso de energía, pues la materia es ahora una pequeña excitación cuantizada del campo en forma de onda. Bohm utiliza la metáfora de un pequeño rizo sobre el vasto mar. Generalmente los modelos teóricos evitan considerar este fondo (se limitan a calcular diferenciales de energía, entre el espacio “sin

materia” y el espacio con “materia”), pero Bohm sugiere que es ese fondo el que puede jugar un papel decisivo para comprender el cosmos como un todo (una función que revelará el concepto de Akasha de Ervin Lazslo): “Lo que percibimos como vacío es, en realidad, una plenitud que es la base para la existencia de todas las cosas, incluyéndonos a nosotros. Lo que aparece ante nuestros sentidos son formas derivadas... de esa plenitud en la que se engendran y sostienen”. Los seres y las cosas son olas y crestas en la superficie de Dios. El vasto mar de Bohm es un orden implicado multidimensional, mientras que la materia detectable supone un patrón de excitación relativamente pequeño respecto a éste. Así, la materia, excitación relativamente autónoma, origina proyecciones recurrentes, más o menos estables y separables. Todas estas subtotalidades pueden estudiarse en sí mismas hasta cierto punto. Pero esa separabilidad, que es la que nos permite distinguir unas partículas de otras en el orden explicado, resulta en última instancia aparente.

ORIGEN Y PRESENCIA

Según el modelo de Bohm nuestro big bang supondría tan solo un pequeño rizo en medio del océano cósmico, donde miríadas de olitas acaban por formar una ola gigante que parece no venir de ninguna parte. Los intentos de comprender el universo al margen de este fondo de energía cósmica sólo pueden alcanzar resultados limitados. Como físico, Bohm reconoce los límites de la detección (como la longitud de onda crítica de 10-33 cm), pero no deduce de ahí que no existe nada en absoluto por debajo de dicho umbral, sino que resulta razonable inferir que por debajo del mismo existen dominios de los que nada sabemos.

Observemos una planta. Según las teorías modernas, la semilla contiene la información (el ADN) que determinará su crecimiento. La planta está casi enteramente en la semilla. Esa es la visión, digamos, materialista. La otra visión, más afín a la teoría de campos, considera el crecimiento de la planta, su verdadera sustancia material, tanto en función de la semilla como en la tierra que la alberga, la lluvia que la riega, aire que la mece y el sol que la alimenta. Y Bohm va incluso más allá afirmando que “según el orden implicado, la materia inanimada se mantiene en un proceso continuo similar al del crecimiento de las plantas”. Y debido a que la planta se subsiste gracias al intercambio de energía con el entorno, ¿hasta qué punto podrá mantenerse una clara distinción entre lo vivo y lo inerte? La molécula de dióxido de carbono que

cruza la membrana de una célula dentro de la hoja no empieza a vivir en ese preciso momento, y tampoco muere cuando es devuelta a la atmósfera. Será mejor considerar la vida como una totalidad que incluye tanto la planta como su entorno. Y cuyo centro de intensidad (patrón regular de excitación o pliegue caliente, según se prefiera) es lo que convencionalmente llamamos planta.

Así, la vida se encuentra difundida y plegada en la totalidad, e incluso cuando no se manifiesta, es algo implícito. La materia inanimada pasa a considerarse como una subtotalidad relativamente autónoma en la cual la vida no se manifiesta de manera significativa. Y el holomovimiento o vida implícita es el fundamento tanto de la vida explícita como de lo que llamamos materia inanimada.

CONCIENCIA Y MATERIA: UNA RELACIÓN COMPLEJA
Llegados a este punto, habrá que averiguar el papel de la conciencia en el entramado, implícito y plegado, que propone Bohm. La conciencia debe ser parte del orden implicado, orden aplicable tanto a lo vivo como a lo inerte, lo que ayudará a explicar la relación entre ambos. La relación entre materia y conciencia ha sido, y probablemente será, una de las grandes cuestiones de la filosofía. Planteada ya en India en la época de Buda y entre los presocráticos de Elea y Asia Menor, se convertirá con el tiempo en lugar común de la filosofía grecolatina. La era moderna ha ofrecido sus propias respuestas, fundamentalmente a la luz de la distinción cartesiana entre “sustancia extensa” y “sustancia pensante”. Esa escisión las situó en diferentes órdenes, desoyendo la propuesta de Spinoza, que las hacía atributos de única sustancia. Durante la Ilustración el debate fundamental fue cuál de ellas debía ostentar la primacía, cuál de ellas era causa y cuál efecto. Acabó venciendo (pese a los intentos de Berkeley) la sustancia extensa, consolidando la idea de que los estados mentales son subproductos de una actividad material (neurológica). Los intentos de entender conciencia y materia sin un tipo de sometimiento de una a la otra habían fracasado. El orden implicado es la contribución de Bohm al viejo dilema. Tanto la conciencia como la materia deben entenderse en función del orden implicado. Ambas comparten un fundamento común (lo que facilitará el análisis de sus complicadas relaciones).

Resulta evidente que la materia es el objeto primario de la conciencia. Pero las diferentes energías como la luz y el sonido envuelven información que, en principio, conciernen al universo entero (información que, a través de los sentidos y del sistema

nervioso, llega al cerebro). De modo que toda la materia de nuestros cuerpos envuelve el universo en cierto modo. ¿Es en esta estructura plegada donde se da la conciencia o debería considerarse un fenómeno extendido y generalizado? Bohm saca a relucir sus trabajos con el neuropsicólogo de la universidad de Stanford, Karl H. Pribram. Juntos desarrollaron un modelo holonómico del cerebro que aportaba pruebas de que la memoria no es un fenómeno local. Los recuerdos se graban en todo el cerebro y la información relativa a un evento concreto no queda almacenada en ninguna célula en particular. Dicho almacenamiento hace pensar en un registro holográfico que, cuando es activado en el cerebro, responde creando un modelo de energía nerviosa similar al que, al principio, produjo el holograma.

Pero la conciencia es mucho más que la simple memoria, incluye actividades como la atención, la percepción, la comprensión y el conocimiento. Bohm hace referencia a la experiencia de la música, donde en una secuencia de notas se implica a muchos niveles, donde las notas “pasadas” reverberan simultáneamente con las “presentes”, donde los sonidos se interpenetran y entremezclan con diferentes grados de intensidad. Si se escucharan esas mismas notas separadas se perdería la sensación de un todo indiviso, vigoroso y expresivo. La idea fundamental que aporta el ejemplo es que escuchar música es percibir, directamente, un orden implicado. Y lo mismo podría decirse de la visión, en especial con referencia a la sensación de movimiento que experimentamos al ver una película de cine. Imágenes ligeramente diferentes unas de otras que crean la sensación de continuidad y flujo ininterrumpido (cosa que no ocurriría si se aumentara el lapso de tiempo entre ellas). No es este el lugar para entrar en las matemáticas (concretamente el cálculo diferencial) que desarrolla Bohm para probar su tesis. Los principales argumentos hacen referencia a la idea cuántica del movimiento. El movimiento cuántico no es continuo, y su expresión mediante los estados clásicos (el orden explicado) puede resultar una buena aproximación. Pero en el holomovimiento del orden implicado no aparecen estos problemas. Aquí el movimiento se entiende como una serie de elementos que se interpenetran y entremezclan (con diferentes grados de implicación) *todos a la vez*. Esto supone enmendar la ruptura clásica entre el pensamiento lógico abstracto y la experiencia. Es decir, una forma de responder a la vieja aporía de Aquiles y la tortuga.

Si la tesis de Bohm de que la naturaleza general de la realidad, *lo que es, es movimiento*, habremos de dejar la manera tradicional de pensarlo: es decir, como una relación activa entre lo que existe y lo que no existe. El movimiento es ahora una relación entre diversas fases de lo que existe con otras fases de lo que también existe pero con diferentes grados de implicación. Lo mismo ocurre con las ideas. Unas se implican a otras sin necesidad de que se haga explícita la carga de la implicación. De hecho, la cultura (literaria, filosófica o científica) puede calibrarse mediante ese caudal tácito que arrastran, sin mostrarlo, las ideas. En ellas está en juego la voluntad de hacer creer a un deseo de saber. O dicho de otro modo, la idea de que lo implícito pone de manifiesto las potencias del secreto: el arte de revelar cuando se finge ocultar o de ocultar al mostrar. Cuando decimos que algo está implícito estamos diciendo que en cierto sentido está *plegado* en lo que se dice, y cada vez que emerge una noción *nueva*, reúne en ella todas aquellas que de alguna manera la presuponen. Lo mismo puede decirse de la conciencia: tiene un aspecto explícito, manifiesto, al que corresponde un fondo implícito, no manifiesto, pero real.

INMATERIALISMOS

Esta es la razón por la que desde antiguo los filósofos se han preguntado por la emergencia de realidades materiales a partir de elementos inmatrimales. Ya en el siglo IV, un monje budista de la escuela de Cachemira llamado Vasubandhu, se planteó seriamente cómo lo inmaterial podría desencadenar lo material. Cómo una imagen mental, intrínsecamente inmaterial, podía producir una polución nocturna o un paro cardíaco, procesos estrictamente materiales. La cuestión encripta el llamado problema mente-cuerpo, que junto con el de la libertad humana, constituye esa tradición de cuestionamientos, inquisiciones y averiguaciones, públicas o privadas, escolásticas o solitarias, que llamamos filosofía.

El ejemplo escogido por Vasubandhu suscita además otras cuestiones relacionadas con el origen de la vida en las que no vamos a entrar pero que nos gustaría dejar apuntadas. La primera de ellas hace referencia a la posibilidad de una génesis inmaterial (una imagen mental) en el origen mismo de la concepción (el espermatozoide). Especulación barajada en el cuento de Borges *Las ruinas circulares*, donde el juego entre lo material y lo inmaterial es el pretexto para una narración en la que un mago trata de producir, mediante sus sueños, a un hombre de carne y hueso, para cons-

tatar, cuando lo logra, que él mismo podría ser el objeto de otro sueño. La segunda hace referencia al hecho de que si una imagen puede producir efectos físicos detectables (un paro cardíaco, por ejemplo), también los podrá tener saludables. Ese es precisamente el fundamento de la meditación y, de manera general, de la incidencia de la cultura mental en la salud.

Pero no nos desviemos de las cuestiones planteadas por Bohm. Lo que se sugiere aquí es que la actividad, la estructura y función del pensamiento se encuentran en el orden implicado y que la distinción entre lo tácito y lo explícito en el orden del pensamiento es equivalente a la distinción entre lo implicado y lo explicado en el orden de la materia. Pero todas estas disquisiciones no acaban de dar cuenta de porqué el orden explicado (y no el implicado) es accesible a la conciencia. Lo primero que hay que subrayar es que lo manifiesto es recurrente, estable y separable, lo segundo que el contenido manifiesto a la conciencia se encuentra fundamentalmente en la memoria. Para que sea constante es necesario que dicho contenido se encuentre organizado mediante asociaciones relativamente fijas y mediante categorías básicas como causalidad, espacio y tiempo. Mediante dicha organización se desarrolla un sistema de imágenes mentales que representa lo que llamamos “mundo manifiesto”.

No se trata tan sólo de una representación: la contribución del pensamiento determina el modo en el que experimentemos el mundo. Buscar otras formas de experimentarlo, más rápido o más despacio, a través de un microscopio o viendo en los cuerpos huecos de luz como hacen los chamanes de Sonora, no cambia en absoluto el problema. Lo esencial de la representación es la repetición de elementos estables y separables registrados en la memoria. El orden explicado, con sus categorías espaciales, causales y temporales, no es innato sino que requiere un aprendizaje, pero estamos tan acostumbrados a éste (la atención prefiere lo estático, estable y separable) que tendemos a considerarlo primario, cuando de hecho no es la base de lo real.

Lo que en definitiva Bohm propone es que el elemento básico de lo real no es el acontecimiento puntual sucedido en un lugar específico del entramado espacio-tiempo, sino un *momento*, un fenómeno que encaja con precisión con las medidas del espacio y el tiempo, sino que cubre una región vagamente definida de ambos. Una década o un siglo pueden ser también *momentos*. Cada momento tiene su orden explicado y, además, implica a todos los demás de una manera particular (esa es su singularidad).

La especificidad del momento es el modo que tiene de mantener implicados a todos los demás. Una noción, como apunta el propio Bohm, donde resuena el concepto de mónada de Leibniz, donde se refleja el universo en su totalidad, siendo cada mónada particular un enfoque propio (un reflejo singular). Pero aquí Bohm es más budista, y mientras las mónadas del alemán son permanentes, los momentos del inglés son fugaces.

La experiencia común se desarrolla en el orden explicado, que no es sino una subtotalidad, relativamente recurrente, independiente y estable, del orden implicado. Una experiencia que puede ampliarse mediante instrumentos de aumento (microscopios, telescopios) o grabarse mediante diferentes tipos de memorias (cámaras de burbujas, fotográficas, magnetófonos o memorias de ordenadores) pero que no por ello pierde ninguna de las características mencionadas. De esa coincidencia Bohm deduce que el orden explicado y manifiesto de la conciencia (en los estados ordinarios de conciencia) no es otro que el de la materia. Ambas comparten un mismo orden y eso hace que puedan relacionarse, siendo posible que el estado físico pueda afectar de muchas maneras al contenido de la conciencia (excitación neuronal como sensación, intenciones que mueven músculos y una amplia variedad de fenómenos psicossomáticos). Pero no se trata aquí de que mente y materia tengan existencias separadas. En el orden implicado de Bohm la mente implica la materia en general y, por consiguiente, el cuerpo en particular. De modo similar el cuerpo implica no sólo la mente, sino el universo material en su totalidad.

De este modo Bohm postula una realidad multidimensional que *se proyecta* en elementos de menos dimensiones. Estos elementos, entre los que se encuentran tanto las partículas como nuestros cuerpos y mentes, mantienen entre sí un vínculo no local y no causal. Así se define una realidad (por otro lado incognoscible, aunque deducible), más comprensiva, profunda e íntima. Una realidad que no está en la mente, ni tampoco en el cuerpo, sino que es el fundamento común de ambos. Mente y cuerpo pasan a ser subtotalidades relativamente independientes que se derivan de ese fundamento común, dentro del cual prevalece el orden implicado. Y dado que las proyecciones de este fundamento multidimensional son la mente y el cuerpo, no podrá decirse que ellas se afecten causalmente, sino que lo hacen en sincronicidad, debido precisamente al fondo común al que pertenecen. Así, sería precipitado decir que cada ser humano es

una realidad independiente que interactúa con los demás seres humanos y con el mundo natural.

LIBERACIÓN DE LO CONOCIDO

Quizá el lector quede abrumado por estos planteamientos. En cierto sentido Bohm también parece estarlo y en este punto reconoce las limitaciones de una inteligencia finita (como diría Spinoza, al que todo su sistema evoca). Ese fondo de realidad no puede aparecer a la conciencia ordinaria, no puede ser “objeto” de ella. Pero en cierto modo, está presente en todas sus actividades. “Al igual que el vasto mar de energía en el espacio está presente para nuestra percepción como una *sensación* de vacío o de nada, del mismo modo el vasto fondo inconsciente de nuestra consciencia explícita, con todas sus implicaciones, está presente de un modo similar. Es decir, que puede ser sentido como un vacío, una nada dentro de la cual el contenido acostumbrado de la consciencia es solamente un pequeño conjunto de facetas que se desvanecen”. Una sensación que, salvando las distancias, fue explorada por la filosofía samkhya (con el concepto de *purusa*) y por Nagarjuna (con el concepto de *sunyata*) y que responde a lo que podría denominarse una “liberación de lo conocido”.

Las implicaciones de este modelo científico-intuitivo no se hacen esperar. La más radical quizá sea su nueva concepción del tiempo y del espacio, que dejan de ser órdenes primarios (como lo fueron para Newton), independientes y universalmente aplicables, para convertirse en secundarios, al ser ambos derivados de un campo multidimensional como un orden “particular” (relativamente estable e independiente). Pero esta realidad multidimensional “no podrá ser comprendida por completo según ningún orden temporal ni conjunto de tales órdenes”.

Las proyecciones de ese campo multidimensional determinan cualquier orden temporal que pueda existir (cuyos grados de complejidad puede seguir un orden causal o ser tan complicados que parezcan aleatorios). Además, semejante proyección debe considerarse más creativa que mecánica (se crean nuevos contenidos). Lo mecánico siempre es una subtotalidad relativamente autónoma que puede abstraerse de un movimiento creativo de despliegue. Las formas sucesivas de vida se despliegan creativamente y los recién llegados no son derivables de los anteriores.

Este es a grandes rasgos el modelo de universo planteado por Bohm. Un modelo ambicioso, que aborda tanto cuestiones acerca de la naturaleza de la materia, como las relativas a la vida y la con-

ciencia. Todas ellas proyecciones de un fundamento común (que por otro lado podría ser proyección de infinitud de fundamentos más allá de él). Hay mucho de Plotino y mucho de Spinoza en este modelo, que incorpora los hallazgos conceptuales de la física cuántica y relativística. Lo decisivo en el ámbito de la conciencia es que ese fundamento, aunque inaccesible explícitamente, está implicado en ella. Reconocer esa implicación constituye un paso ineludible en el reconocimiento de la propia identidad.

Diálogo con Victoria Camps, Eduardo Mendoza y Víctor Gómez Pin

Por José Lázaro

El presente texto recoge el diálogo con Victoria Camps, Eduardo Mendoza y Víctor Gómez Pin que se celebró en Barcelona al presentar el libro del tercero *La mirada de Proust. Redención y palabra*. (Editorial Triacastela, 2012). Una primera transcripción del diálogo, realizada por Vinyet Castro-Gil, fue editada por José Lázaro y posteriormente revisada por sus tres interlocutores, a los que agradecemos especialmente su amable paciencia.

J. LÁZARO: En el año 1985 Víctor Gómez Pin publicó un breve ensayo titulado *Proust. El ocio y el mal*; era una apasionada lectura de *En busca del tiempo perdido* cuyo hilo conductor podría resumirse así: el narrador de esa obra, enfrentado a la imperiosa necesidad interior de realizarla, ha de ir venciendo la larga serie de resistencias que se oponen a ello: la enfermedad paralizante, la información y la erudición esterilizadoras y, en general, los múltiples disfraces de la pereza.

Lo que Gómez Pin extraía de la no-

vela de Proust era una propuesta ética: el ser humano alcanza la plenitud con su entrega al trabajo lingüístico, que es “tensión hacia la lucidez”. La persona que no se atreva a asumir esa tarea quedará degradada a personaje, a material inerte de la obra de otro. La ética del esfuerzo humano, de la plena asunción de nuestra naturaleza lingüística, puede llegar a exigir incluso la denuncia y el rechazo de la amistad y las relaciones sociales, del amor y la felicidad estériles, de los compromisos sociopolíticos

que se le intentan imponer al creador, de los deberes patrióticos y militares que “aparecen como pretexto, diversión, encubrimiento y renuncia al deber”, de la nefasta costumbre de hojear el periódico, incluso de la supuesta obligación de redactar una carta de pésame. Muchos de los viejos valores de la ética tradicional son cuestionados por esta ética de la creación; cuestionados, concretamente, en la medida en que son desenmascarados y reconocidos como obstáculos para el cumplimiento del auténtico deber: desarrollar nuestra propia potencia creativa como seres hablantes, realizar plenamente nuestra esencia de seres lingüísticos.

Desde la publicación de aquel texto embrionario le he sugerido insistentemente a Víctor Gómez Pin que lo ampliase y lo reelaborase de forma sistemática, junto como otros muchos escritos que ha ido publicando de forma dispersa sobre el mismo tema. La publicación ahora de *La mirada de Proust. Redención y palabra* me da la satisfacción de ver realizado mi deseo y materializado en un libro que, en mi opinión, no es solo un comentario sobre la obra de Proust, sino una reflexión teórica propia de Gómez Pin que, apoyándose en Proust, desarrolla sus tesis personales sobre el lenguaje como núcleo peculiar de la naturaleza humana y sobre la ética como imperativo de lucha contra la pereza y despliegue lingüístico de la lucidez.

Para analizar este tema contamos hoy con la amistosa colaboración de una filósofa y de un novelista. Victoria Camps es una autora que ha logrado alcanzar en sus libros un excelente punto de equilibrio entre el rigor filosófico y la claridad pedagógica: gracias a ello su prestigio es tan sólido como útiles sus textos para los

que no somos profesionales de la filosofía. Eduardo Mendoza en uno de los pocos novelistas que han logrado ser reconocidos por la crítica académica y sin embargo ocupar los primeros puestos en las listas de libros más vendidos. Gracias a autores como Eduardo podemos algunos permitirnos el placer de leer un *best-seller* sin sentir vergüenza ajena. Ellos dos tienen ahora la palabra.

V. CAMPS: Yo querría empezar señalando que todos los libros de Víctor Gómez Pin muestran como característica una manera muy original de hacer filosofía que sintetiza, y de alguna forma mezcla, las distintas áreas en las que se ha ido dividiendo la filosofía. Además de filósofo, conoce bien la física; es catedrático de metafísica, pero no hace una metafísica al uso, no solo habla de lo que han dicho los filósofos sobre metafísica, sino que tiene una idea propia sobre cómo se puede hacer hoy la ontología, una ontología que, de algún modo, convierte en una ética y también en una estética. Porque en su forma de hacer filosofía no existe esa división, en la que ha devenido la filosofía hoy, que creo que es un poco absurda.

El tema de este libro no es Proust, es el lenguaje, aunque yo, después de leerlo, tengo ganas de volver a leer a Proust, para ver si encuentro en él lo que ha encontrado Víctor.

Este libro habla del lenguaje a través de una obra que es un auténtico paradigma de la forma más creativa de utilizar el lenguaje: *En busca del tiempo perdido*. Esta idea ya la había desarrollado Víctor en un libro anterior, *El hombre, un animal singular*, donde la tesis era que lo más característico y singular del ser hu-

mano es precisamente el lenguaje. Hasta aquí es una tesis bastante obvia, pero es que no se trata del lenguaje solo como un instrumento de comunicación, sino del uso del lenguaje de la forma más creativa, más innovadora, más expresiva. Esto sería lo singular, lo característico del ser humano, esa forma de entender el lenguaje a partir de “la mirada de Proust”.

Lo específico del ser humano no es el lenguaje en sentido instrumental sino el lenguaje como humanización de la vida, como expresividad máxima de la persona. La capacidad del ser humano para enriquecer el lenguaje, no solo para nombrar cosas. Esto, en el caso de Proust, implica hacer el esfuerzo de apartarse del mundo, de no dejarse llevar por la costumbre, la vida social, las inercias, por la propia amistad, por las propias convicciones sociales. Hay un ejemplo muy plástico de esta idea cuando él se plantea darle el pésame a un amigo por la muerte de su hijo y renuncia a hacerlo. Es decir, el hecho de que Proust, a una edad muy temprana, a los treinta y pocos años, se meta en un apartamento y decida renunciar a la vida social, a sus amistades, renunciar a todo y dedicarse únicamente a escribir, a ese proyecto de explorar todos los recursos que le ofrece el lenguaje, es un esfuerzo que finalmente realiza. No se abandona a la pereza, no posterga el trabajo, acaba pensando que sí es capaz de hacerlo, acaba superando la idea de que quizá la literatura es estéril y no sirve para nada y, por lo tanto, se entrega a una tarea a la que solo el ser humano puede entregarse. Es verdad que los animales se comunican y se comunican por signos, pero solamente se comunican. Esa capacidad de crear el

lenguaje y dejarse llevar por sus reglas no la tiene un animal y sí un ser humano.

Otro aspecto interesante es la cuestión del tiempo. En *En busca del tiempo perdido*, Proust revierte el tiempo, transforma la irreversibilidad del tiempo, que es lo natural. De alguna forma, está desafiando la segunda ley de la termodinámica. Entre quedarse con las leyes de la ciencia o dejar que se exprese lo que Víctor llama “el espíritu”, vence el espíritu y no se deja arrastrar por las leyes de la ciencia. Lo dice Víctor de una forma muy clara: “las leyes de la ciencia existen aunque nadie las formule, aunque nadie hable de ellas. Una piedra cae aunque nadie haya descubierto la ley de la gravitación”. En cambio, lo narrado solo cuenta porque es narrado, si no es narrado no existe, no tiene razón de ser. Esta creatividad hace que lo que acaba venciendo, en la persona que es capaz de desarrollarla, es el tiempo del lenguaje sobre el tiempo de la naturaleza. El tiempo de la naturaleza es irreversible, distinto del tiempo del creador. Lo que va a decir el creador, aunque rememore el pasado, es impredecible, no se puede saber cuáles son las conexiones que encontrará con la magdalena, que es el tópico, pero también con otros elementos como aquella piedra que no está fija en el suelo y le lleva a rememorar eventos, cosas que nadie puede predecir cuáles serán. Por lo tanto, es un tiempo distinto del tiempo natural, que de alguna forma desafía la finitud humana, como desafía la irreversibilidad del tiempo natural.

Y además en esta concepción del lenguaje hay también una ética, o por lo menos una forma de entender la ética. El enriquecimiento de la persona a través

del lenguaje, como hace Proust, no solo es un derecho, sino una obligación del ser humano. Es un “deber ser”. Un “deber ser” que encuentra expresión en la forma de trabajar de Proust, de abandonar todas las convenciones, abandonar incluso las amistades, las costumbres, todo aquello que aliena de alguna forma al sujeto, y ponerse a hacer algo que es la metáfora de la libertad. Es decir, esa capacidad creativa del lenguaje, ese aspecto puramente expresivo del lenguaje es la libertad del ser humano. Y la libertad es la condición de la ética. Entonces, eso es, como dice Víctor, mantenerse a la altura del espíritu. Se necesita un cierto coraje para utilizar la palabra espíritu, ese concepto, en estos momentos. Mantenerse a la altura del espíritu, no hacer una genuflexión frente a muchas cosas, no dejarse llevar por la inercia. Una inercia que, en el momento y la esfera en la que escribe Proust, es la vida social, pero que en la actualidad es el consumo, con una comunicación muy plana. La idea es que gracias al lenguaje existe la ética, porque la palabra libera de esa inmediatez de la naturaleza de la que sabe desgajarse un narrador como Proust, que se desgaja incluso de su propio yo, ya que el yo que narra no es el yo físico, sino que es otro yo, u otros yoes.

E. MENDOZA: Este libro solo entra en mi campo de competencia hasta cierto punto, porque aborda la literatura a un nivel filosófico. Hace años que conozco a Víctor Gómez Pin y es un hombre que se toma las cosas en serio. Como filósofo es bien sabido que se toma muy en serio la filosofía y la ciencia, pero también se toma muy en serio la literatura en tanto que literatura o la música en tanto que

música. De ahí que este libro tenga muchas dimensiones. Por lo demás, un libro proustiano por fuerza tiene que ser un largo viaje lleno de bifurcaciones y meandros. Creo que este libro propone (y es en sí mismo) un viaje a través de Proust, a través de la lectura, a través del lenguaje y a través de lo que éste significa, pero sin olvidar nunca que se está hablando de literatura. De lenguaje y de literatura. Desde el principio del libro, como ha dicho Victoria, queda claro que el lenguaje es un instrumento de comunicación, una facultad posiblemente genética, como dicen Chomsky y Steven Pinker, pero también queda claro que su elaboración literaria lo convierte en algo independiente, algo que va más allá de su mera función práctica. En este sentido, los que nos dedicamos a la literatura —y concretamente a la novela o, para ser más exacto, a la ficción—, necesitamos que alguien haga esta reflexión. Es muy raro que se aborde el tema de la novela en términos que no sean muy elementales. Incluso en los elogios va implícita una especie de actitud derogatoria de la novela. La novela, la invención literaria, la construcción por medio del lenguaje, viene a ser en definitiva un entretenimiento o una forma velada —más o menos dulcificada— de hacer una crítica de la realidad política, de hacer hincapié en determinados aspectos del hombre y de la sociedad. Es decir, se le da siempre, en el mejor de los casos, la función práctica de contribuir al bienestar social (casi diría a la buena educación de los ciudadanos) y, en el peor de los casos, a un mero entretenimiento para los tiempos de ocio. Incluso los que se lo han tomado más en serio han estado en contra de este tipo de literatura. Siempre se

ha dicho: “esta persona está cargada de novelaría”, “ha leído muchas novelas”, “tiene la cabeza llena de fantasías”, etc., en el sentido de que no está viviendo la vida práctica, no tiene los pies en el suelo, se identifica con personajes de ficción.

En este libro se dice todo lo contrario y eso es muy de agradecer. Victoria lo ha explicado ya mucho mejor de lo que yo lo puedo explicar. Es cierto, se tarda mucho en leer este libro porque continuamente hay que interrumpir la lectura para ir a ver ese pasaje tan bonito que uno recuerda, pero que no sabe dónde estaba. Y, efectivamente, el libro pivota sobre los dos momentos, las dos epifanías del narrador de la *Recherche*. La primera, la más conocida, la de la magdalena; la segunda, la de la baldosa desencajada de la casa de los Guermantes. Son dos momentos en los que el narrador decide que por primera vez entiende lo que es el tiempo. En el primero, con la magdalena, todo su pasado se le hace presente pero, aun así, la tarea de convertir todo ese pasado en material lingüístico, en material literario a través del lenguaje, le parece una cosa imposible y todos estamos de acuerdo cuando leemos la *Recherche* en que su pereza y su miedo estaban más que justificados. En la segunda ocasión, ya mucho más tarde, decide que va a emprender esta obra, que va a dejar todo lo demás. Dejar de lado la vida social, y no solamente la vida social, sino, como diría a continuación, incluso dejar de lado la literatura para dedicarse solo a la construcción de esta obra por medio del lenguaje. Aquí lo dice muy bien. No solamente tiene esta recuperación repentina del pasado (todo el transcurso del tiempo en un momento se le hace literal-

mente presente) sino que además decide emprender la búsqueda de las causas que determinan la singularísima impresión y el desvelamiento de su estructura interna. Es decir, no solamente va a contar lo que recuerda. Si en realidad hubiera hecho eso habría dejado unas memorias aburridísimas, porque todo lo que ocurre en el relato no tiene ningún interés, o tiene un interés muy relativo. Hay millones de novelas malas que son más interesantes —desde el punto de vista argumental— que la *Recherche*. No solamente va a contar cómo era la casa de su abuela, los veraneos, los amigos, sus amores y sus desamores, sino que va a investigar cuál es la estructura de todo eso en el tiempo. Y de ahí sale la *Recherche*.

También habla de algo que a mí como escritor me afecta particularmente: el terror a enfrentarse a lo que tradicionalmente se llama la página en blanco, que ahora es simplemente la pantalla del ordenador. Yo entiendo muy bien lo que es el terror a la página en blanco. Siempre he pensado que preferiría hacer cualquier otra cosa antes que ponerme a escribir. Pero, ¿por qué?, si es lo que a mí me gusta hacer, si es mi trabajo y además un trabajo comodísimo, que se hace sin esfuerzo físico y sin que nadie me diga lo que tengo que hacer, sin horarios ni controles... Y, sin embargo, experimento ese terror y en ese momento preferiría ir a recoger basuras antes que enfrentarme a él. ¿Por qué? Bueno, este libro da una respuesta que considero válida: existe el terror porque incluso la escritura más banal es una operación de construcción por medio del lenguaje que sobrepasa casi las fuerzas físicas e intelectuales del ser humano, y de

ahí esta importancia que, en el caso de Proust, queda patente.

J. LÁZARO: Yo añadiría dos observaciones malintencionadas para el autor del libro, apoyadas en cosas que se han dicho ya. Victoria ha comentado que la misma tesis sobre la naturaleza lingüística del ser humano que se plantea en este libro la había planteado ya Víctor en uno anterior que se titula *El hombre, un animal singular*. Pero yo iría más lejos y diría que, de alguna manera, la misma tesis o una muy próxima la había planteado también en una lectura de Platón que le proporcionó el premio Anagrama en 1989 y que se llamaba *Filosofía: el saber del esclavo*, y aun antes en los libros que Víctor escribió a partir de su lectura de Freud, en torno a 1980: *Ciencia de la lógica y lógica del sueño; El reino de las leyes. Orden freudiano y El psicoanálisis. Justificación de Freud*.

Si los libros de Víctor sobre Freud, sobre Platón, sobre el animalismo o sobre Proust le llevan una y otra vez a la misma tesis, el problema que se nos plantea es el de la relación entre lo que recibimos de los autores que leemos y lo que proyectamos sobre ellos de nuestras propias preocupaciones cuando los leemos. En el caso que aquí nos ocupa se trataría de la relación entre las ideas de Proust recogidas por Víctor y las ideas que el propio Víctor ha elaborado al reflexionar sobre cuestiones en las que Proust funciona como estímulo o punto de partida de la propia reflexión. Nos hace incluso preguntarnos qué pensaría Proust de las cosas que Víctor dice sobre él si Proust pudiera leer el libro que Víctor ha escrito a partir de él.

La segunda cuestión se refiere a esa naturaleza lingüística del ser humano, que no rompe las leyes darwinianas de la evolución pero que le singulariza frente a los demás animales, le da una especial relación consigo mismo y con su lenguaje. Esto es lo que lleva a Víctor a plantear esa ética a primera vista tan chocante, a la que ser refería Victoria al señalar el imperativo ético de entregarse a la causa del lenguaje y encerrarse a escribir un libro, tarea tan importante que no permite perder el tiempo dando el pésame a un amigo ni atendiendo a la llamada de otro. ¿Qué diferencia hay entre esta entrega absoluta a la escritura novelesca y la actitud del intelectual encerrado en su torre de marfil, que en el caso de Proust sería el intelectual encerrado en su habitación forrada de corcho? ¿No se corre el riesgo de rizar demasiado el rizo con esta exigencia ética hasta el punto de hacer del lenguaje una nueva religión, con todos los efectos negativos de las viejas religiones? Esa búsqueda lingüística del camino hacía la lucidez, ¿no podría convertirse paradójicamente en un ejercicio de onanismo filosófico-literario que nos acabe llevando precisamente al deprecio de imperativos éticos elementales?

V. GÓMEZ PIN: Es muy cierto que este libro es una reflexión sobre el lenguaje para la que tomo como punto de partida a Marcel Proust, intentando demostrar que se trata de un paradigma. Él muere en 1922, después de dedicarse durante unos años exclusivamente a la escritura de la *Recherche*, a la construcción de la *Recherche*. Entonces, él se presenta a sí mismo como un ocioso, pero hay que hacer una precisión. No es que Marcel

Proust haya abandonado nunca la vida mundana. De hecho, hasta dos meses antes de morir siguió practicando la vida social, incluso se ha dicho de él que era un “sindicalista de la vida mundana”, iba a la vida mundana como el sindicalista va a la fábrica a ver qué está pasando y dice una frase sobre todos esos personajes que solo sobreviven porque él los ha plasmado en la *Recherche*, dice de ellos literalmente que “habían vivido tan solo para mí”. Habían vivido para la figura del narrador, absolutamente todos quedan legitimados, las frívolas muchachas en flor, las cursis, la aristocracia agonizante de los Guermantes, la pujante burguesía, los valores patrióticos que se están hundiendo, la destrucción por el tiempo... Todo esto queda legitimado, y de alguna manera redimido, por el hecho de que Marcel Proust lo toma para crear los pilares de su construcción.

Él se presenta como un ocioso que en lugar de trabajar había vivido en la pereza, la disipación de los placeres, los cuidados, las enfermedades, las manías y dice: “emprendía mi trabajo en vísperas de la muerte sin saber nada de mi oficio”. Esto es muy importante. Él estima que hay que arrancarse de todo eso, pero no dejando de contar la vida mundana, sino convirtiéndola, como si dijéramos, en la materia prima de la construcción. Quiere que tengamos la sensación de que al empezar a escribir la *Recherche* ha tomado una decisión casi ascética. En algún momento dice que tiene una cita capital consigo mismo, que a los que vinieran a verle le cerraría la puerta por este motivo, porque el deber de su obra debería primar sobre las exigencias no solo prácticas, sino incluso sobre las

exigencias éticas. Entonces, una sencilla pregunta: ¿Qué es lo que anima a Marcel Proust? ¿Qué le procura la fuerza para abandonarse con tal radicalidad a un proyecto que supone abandonar no solo la vida social sino el sistema de valores que rige esa vida social?

Bien, es obvio, tiene que escribir un libro que es, nos dice, “la escuela más sobria de vida y el verdadero juicio final”. Por eso, el rechazo a enfrentarse a él, la búsqueda de excusas y coartadas, ya sea el terror del papel en blanco, ya sea el *affaire* Dreyfus (esos que no podían escribir porque tenían que ocuparse del *affaire* Dreyfus), ya sea la guerra... Coartadas, ¿para qué? Para no enfrentarse a ese libro. La frase fundamental es este libro es para él “la escuela más sobria de vida y el verdadero juicio final”, enfrentarse a ello es la tarea.

Mi tesis es que Proust puede enfrentarse con tal serenidad a su tarea porque él sí tiene una concepción del lenguaje. El lenguaje constituye algo absolutamente singular en la historia de la *physis*, es decir, en la historia del tiempo. Hay tres momentos fundamentales: *el big bang*, la aparición de la vida y un tercer momento, tan importante como los dos anteriores, en el que ocurre esta cosa extrañísima por la cual un código de señales dejó de ser un instrumento para convertirse en un fin en sí. Todos los animales tienen códigos de señales, pero no dejan de ser un instrumento al servicio de dos instintos: el de conservación individual y el de conservación específica. No hay abeja que baile por bailar, siempre lo hace como señal que remite a algo. Pero ese extraño código de señales que se ha convertido en un fin

en sí mismo supone la aparición de un tercer instinto, *el instinto del lenguaje*, ya que Eduardo ha citado a Pinker, que usó esta maravillosa expresión como título de uno de sus libros: *El instinto del lenguaje*. El animal humano tiene esa peculiaridad: además de querer subsistir individualmente y de proteger la subsistencia de la especie, quiere que exista su código de señales, lo ama como fin en sí. Lo que es más interesante en el orden lingüístico, decía ya Aristóteles, aparece cuando está resuelto todo lo necesario, por una parte la subsistencia y por otra el ornato de la vida. Cuando está resuelto todo esto, aparecen las cosas serias de la vida. ¿Qué son las cosas serias? La exigencia de inteligibilidad y la exigencia de simbolización; exigencia de inteligibilidad que se traduce en la ciencia y en la filosofía y exigencia de simbolización que tiene un lugar paradigmático simplemente en la metáfora. No hay literatura sin metáfora, pero no hay metáforas en el orden de los códigos de señales. Mi tesis es que las metáforas valen por sí mismas, son las pruebas de que el lenguaje no se debe instrumentalizar, sino que se ha de tomar como un fin en sí. El enriquecimiento del lenguaje es el objetivo absoluto de la condición humana. Fertilizando el lenguaje el ser humano realiza su condición y se fertiliza por añadidura a sí mismo.

V. CAMPS: Yo querría plantear dos cosas, al hilo de lo que ya se ha dicho. Una es el salto hacia la ética. Cuando hablas, Víctor, del lenguaje como lo que enriquece al ser humano, como lo mejor que puede hacer el ser humano, cuando elevas la literatura y el arte en general a lo más

excelente, ¿no estás dando una visión excesivamente aristocrática de la ética? Porque, ¿qué pasa con él que no consigue hacer eso? ¿No es demasiado pedir? Como dicen los anglosajones, es una visión supererogatoria de la ética, son valores que están por encima de aquellos a los que todo el mundo podría aspirar. Y esto yo lo conectaría con lo que ha dicho Eduardo de la página en blanco, es decir, ¿qué es lo que lleva al escritor a hacer ese esfuerzo? Ese esfuerzo del que tú hablas con respecto a Proust, que tiene que luchar contra todas las excusas que se le ocurren a él mismo para no hacer ese esfuerzo y sin embargo lo hace y eso le gratifica, como le gratifica a cualquier escritor, aunque sea una gratificación que no entiende nadie más que él. Más bien la gente piensa que es un fastidio, una pérdida de tiempo. Para un filósofo esto plantea la pregunta por el fundamento que puede tener. No sé si es en este libro o en el anterior donde tú lo comparas con un relato de Anatole France, que además era amigo de Proust, sobre un personaje que decide retirarse del mundo y hacerse ermitaño, pero es un creyente; y tú dices: bueno, lo hace porque cree en Dios, espera una recompensa, ahí hay una respuesta. Proust hace lo mismo, lleva una vida de ermitaño, pero ¿por qué y para qué? Ese valor de la literatura, ¿cómo lo fundamentas? Para un filósofo, se trata de una pregunta que no es banal.

V. GÓMEZ PIN: Voy a dar una respuesta muy clara. Precisamente cuando las medidas económicas apagan el alma de los ciudadanos, cuando la sumisión a agotadoras jornadas laborales tiene un contrapunto doloroso en la ausencia de trabajo

o en el pánico a perderlo, se impone como exigencia política restaurar la pregunta sobre la esencia de la condición humana y sobre la tarea que respondería a tal condición. La pregunta es: ¿está el ser humano condenado a pensar que subsistir es ya mucho? Y en este caso, condenado a esa tortura a la que para algunos remitiría — por razones más o menos etimológicas— el término “trabajo”. Proust dice que en lugar de trabajar había vivido en la pereza, en la disipación de los placeres, pero, ¿de qué trabajo se trata? Se trata de un trabajo que tiene como resultado la fertilización del lenguaje, ni más ni menos. Pues bien, pretendo que la ética, la reconciliación de la humanidad consigo misma, pasa por superar las condiciones sociales en las cuales se considera natural que haya seres humanos para los cuales pensar en subsistir es ya mucho, y liberar al término trabajo de esa connotación para intentar darle esa otra connotación que Marx planteaba en los manuscritos del 44: acabar con la vida de la alienación (determinada por circunstancias sociales) porque entonces todo hombre estaría en condiciones de abordar el problema total de la existencia. Yo reivindico siempre la primera frase de la *Metafísica* de Aristóteles que dice: todo ser humano desea por naturaleza saber, desea ser lúcido; yo traduzco todo esto por fertilizar lo que es nuestra condición, eso es nuestra naturaleza. Me da la impresión de que justamente narradores y poetas, como los científicos o los filósofos por otra parte, los grandes del verbo, lo que hacen es constituir una especie de paradigma ético, porque nos indican la vía que todos deberíamos seguir. No hay que limitarse a una vida en la cual subsistir es ya mucho, el lenguaje es simplemente algo que instru-

mentalizamos y Marcel Proust es cosa de delicados espíritus ociosos. Que la lectura de la *Recherche* sea cosa de delicados espíritus ociosos es, simplemente, un escándalo. Yo creo que en una sociedad digna de tal nombre la lectura de la *Recherche*, al igual que la iniciación en la problemática cuántica, sería una cosa que a todos concierne. Así te estoy intentando responder que, efectivamente, sí es una concepción de la ética. Sé que en nuestros tiempos no todo el mundo comparte esta concepción de la ética; y también es cierto que no todo el mundo comparte la concepción de la escritura que Proust pone de relieve. Entonces es cuando se degrada la literatura a un delicado placer de ociosos, o bien a algo incluso peor, simplemente a una distracción. Tremendo.

E.MENDOZA: Precisamente a lo que yo aludía era a que la literatura no es un entretenimiento ni tampoco una forma de didáctica más o menos llevadera, encaminada a enseñar a la gente unas normas, advertirla de lo que le pasará si no es cuidadosa o prevenirla de las malas compañías... Tampoco se trata de una cuestión de habilidad técnica. Yo creo que la literatura es un fin en sí misma, o mejor dicho, el lenguaje es un fin en sí mismo que se realiza a través de la literatura. Ahora bien, lo que a mí me preocupa —lo que supone una pregunta terrible para mí— es que Proust llega realmente a esta formalización del hecho del lenguaje con el ascetismo de su vida, pero también con un ascetismo propiamente literario. Él es muy consciente de lo que hace, sabe perfectamente que lo que está contando son cosas muy banales, se despoja de toda posibilidad de que el lector

se incorpore a la historia siguiendo las peripecias de los personajes. La posibilidad existe, por supuesto, pero es una pérdida de tiempo; para leer la *Recherche* como una historia de cotilleo social hay que estar loco. Hay millones de novelas que cumplen esta finalidad con más eficacia y, sobre todo, con más brevedad. Por lo demás, los momentos realmente buenos de la *Recherche*, los momentos que a mí me dejan paralizado, son precisamente aquellos en los que no está pasando nada y aun así, Proust los aguanta página tras página a fuerza de puro talento. Es un esfuerzo realmente físico; cuando uno acaba de leer estos párrafos interminables está tan agotado como si hubiera jugado un partido de tenis de tres horas. Por eso mismo se dice que Proust y Joyce, su contemporáneo, coinciden en el fondo, si bien de una manera radicalmente distinta, y el resultado de su esfuerzo sobrehumano es que ambos terminan con lo que ellos mismos han construido. Es decir, la literatura alcanza su punto más alto pero al mismo tiempo cierra su ciclo. Proust ha conseguido construir un libro más largo que *Las mil y una noches* buscando precisamente la máxima trivialidad. Esto es en literatura lo mismo que estaba ocurriendo por aquellos años en pintura con la abstracción y en música con la dodecafonía. Proust sabe perfectamente que los grandes escritores narraban historias, historias llenas de arte, pero historias. Basta pensar en la cantidad de cosas que pasan en *Guerra y paz* o en *Los hermanos Karamazov* o en *Los miserables*... Todo eso Proust lo sabe perfectamente, pero decide dedicar cuatrocientas páginas a la criada que está haciendo un guiso un domingo. Es un esfuerzo tremendo, pero

a lo mejor resulta que en definitiva menos es más. El placer de escribir, la necesidad, la compulsión no tienen nada que ver con el resultado; uno se gana la vida con esto y otro no se la gana, pero sigue escribiendo igual; antes, cuando no se vendían los libros, grandes escritores escribían unos prólogos babosos para que un aristócrata les apoyara, simplemente para poder dedicarse a una cosa que les costaba un esfuerzo tremendo y que no les daba más que humillaciones. Pero bueno, luego llega Proust y todo esto lo dignifica hasta tal punto que le pasa por encima una apisonadora. La cuestión siguiente sería: ¿Hay vida después de Proust?

V. GÓMEZ PIN: Eso me recuerda una anécdota de uno de los grandes escritores americanos, uno que tenía un problema alcohólico, ¿quién fue?

E. MENDOZA: Todos.

V. GÓMEZ PIN: Scott Fitzgerald, estaba en una cura de desintoxicación cuando fue su editor a verle y él le dijo: “No tengo nada que escribir”. Le contesto: “Pues escribe que eres impotente para escribir”; no sé si lo hizo o no. Tú acabas de decir una cosa prodigiosa, Eduardo: Proust no habla de nada, de nada; todos habían vivido para él y efectivamente hay páginas que son desesperantes desde el punto de vista narrativo, hay un pasaje en el cual una princesa y la reina de Nápoles se encuentran y están ahí chafardeando; durante 160 páginas! Hay que aguantarlo, la reina de Nápoles hablando con la princesa de no sé que y además hablando de que si aquella, que si la otra... y esto llena 160 páginas de la edición de

la Pléiade. También hay en la *Recherche* un tipo de narración más convencional, como en el capítulo “Un amor de Swan”, que es quizá uno de los relatos más leídos de la literatura francesa. Pues, bien, ¿qué ha de hacer la literatura? En todo caso yo no me dedico a ella, soy quizás el único que nunca ha escrito un poema, pero el mundo de las metáforas es algo sobre lo que intento reflexionar. El lenguaje sigue impregnando nuestro espíritu, que a su vez tiene como objetivo la fertilización del lenguaje (eso es el espíritu y no la mera subsistencia). No hay espíritu individual, el espíritu es colectivo (por eso creo, en

términos muy marxistas, que la emancipación social es condición de la realización del espíritu). Entonces, mientras el lenguaje nos siga interpelando habrá narradores y poetas. Además se exagera un poco, y tú lo sabes, Eduardo, cuando se pregunta qué hacer después de Proust o de Joyce. Pues, por ejemplo, lo que tú haces. Un filósofo podría preguntarse, después de Kant y Einstein y la mecánica cuántica, ¿qué va a hacer ya? Pues bien, seguir pensando. O sea, alimentar el espíritu. ¿Fracasando? Simplemente trabajando con fórmulas y metáforas. Fórmulas y metáforas. Lo demás, por añadidura.

MESA REVUELTA

La fe rebelde de José Bergamín

Por Mario Martín Gijón

El destino de José Bergamín, uno de los escritores españoles más fascinantes del siglo XX, y de cuyo fallecimiento se cumplen ahora treinta años, ha sido ambiguo. Reconocido desde muy joven como uno de los mayores talentos literarios de su generación, paradigma de intelectual comprometido, mantenedor de un pensamiento católico en enfrentamiento con la Iglesia oficial, admirado y odiado con igual devoción, es sin duda un escritor que siempre ha sido poco leído. Autor de una obra poliédrica e inclasificable pero de coherencia ejemplar, Bergamín fue, como muy pocos escritores en el siglo XX, una inteligencia en riesgo, que aventuraba sin cese por fugas del lenguaje hacia verdades inaprehensibles.

**DEL AFORISMO AL DISPARATE,
DE LA FELICIDAD AL DESTIERRO**
José Bergamín Gutiérrez nació en Madrid, en 1895. El menor de trece hermanos, se crió en un entorno acomodado, como hijo de Francisco Bergamín, abogado de prestigio y diputado del Partido Conservador, varias veces ministro. Desde muy pronto mostraría igual fascinación por la vida callejera y el lenguaje popular que por la voraz lectura de todo libro que cayera en sus manos. Ambos cauces serían la base de su “vocabulario parabolero”, crisol de conceptismo y de las frases hechas del habla corriente que, según Bergamín “por su propio correr, como hace el agua, nos transparenta el pensamiento” y que en su pluma cobran valores inesperados.

Los inicios literarios de Bergamín estuvieron marcados por el magisterio de Juan Ramón Jiménez, a quien cono-

ció en 1917 y que recordaría años más tarde con nostalgia “aquella época en que tanto venía a mi casa de Madrid el muchacho prometedor; días en que yo le repasaba amorosamente toda su escritura”. Rafael Alberti recordaría a Bergamín como un “secretario permanente” de Juan Ramón, a quien ayudaba en la preparación de la revista *Índice*, iniciándose así en su gusto por la edición que continuaría en las circunstancias más adversas. Y será en la Biblioteca de *Índice* donde aparezca *El cohete y la estrella* (1923), colección de aforismos, algunos de los cuales servirán de divisa a su trayectoria posterior, como cuando completa el *dictum* cartesiano afirmando que “existir es pensar; y pensar es comprometerse”. Aunque Andrés Trapiello desdeñara estos instantáneos precipitados de ingenio como imitaciones de la greguería ramoniana y los catalogara de “trampantojos sentimentales” que “no pasan de la ocurrencia a la idea ni de la anécdota a la categoría”, una lectura atenta revela que, frente al carácter puramente plástico y colorista de Gómez de la Serna, los aforismos de Bergamín, sus “ideas liebre”, como las bautizara, siempre tienen un fondo de pensamiento que incita a la reflexión.

Este fondo de reflexión aparece igualmente en sus primeras obras dramáticas, *Tres escenas en ángulo recto* (1925) y *Enemigo que huye* (1927), que el propio Bergamín consideraría “teatro aforístico para leer”. En efecto, los diálogos suelen ser una sucesión de afirmaciones, preguntas y respuestas de índole epigramática y paradójica que, como señalara Nigel Dennis, apuntan hacia un sentido irremediabilmente incompleto. Y es que

Bergamín, inspirado en Unamuno (Jean Cassou vería muy pronto en él una “*griffe unamuniennne*”), pero también en los autos sacramentales, concebía el teatro como el género idóneo para corporeizar la actividad de la mente. Según explicaría, sobre un escenario, “el hombre se visibiliza por entero [...] aparentando vanamente hasta lo más secreto y hondo de su ser; porque la figuración escénica le refleja en la intimidad de su conciencia humana, visibilizándole o aparentándole de este modo escénico”. Al mismo tiempo, Bergamín se sirve, para estas preocupaciones, de personajes ya conocidos, de modo que sus dramas son, muchas veces, teatro sobre el teatro. Su “Variación y fuga del fantasma”, incluida en *Enemigo que huye*, es una versión de Hamlet y su “Variación y fuga de una sombra”, combina las historias de Fausto y Don Juan, por lo que no extraña que Manuel de Falla le dijera que era “más músico que escritor, pues tendía naturalmente a escribir fugas”. Finalmente, en su “Coloquio espiritual del pelotari y sus demonios”, dedicado a Max Jacob, a quien le unían un catolicismo angustiado y una búsqueda de la verdad a través de la paradoja, combina el terenciano Eautontimorumenos con los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola.

Muy distinta es la *Farsa de los Filólogos* (1925), concebida según el modelo de *Las aves* de Aristófanes, y donde Bergamín, por entonces defensor de ultranza de Juan Ramón Jiménez, en quien admiraba su consagración a la búsqueda de la belleza, y hostil al ámbito más académico de la *Revista de Occidente* o el Centro de Estudios Históricos, satiriza a Ortega y Gasset, Menéndez Pidal o

Américo Castro, ante quienes opone las figuras positivas de Miguel de Unamuno y de Juan Ramón Jiménez. Los filólogos son representados como ejecutores de una disciplina inhumana, que disecciona el lenguaje, y reciben por ello los dictorios de un Unamuno “iluminado por los rayos, como un Rey Lear”, que clama: “¡Farsantes! ¡Hipócritas! ¿Qué sabéis vosotros de la palabra? De la palabra viva, sangre y cuerpo de nuestra alma. De la fe, del amor, de la poesía, ¿qué sabéis vosotros? ¡Id a engañar a los tontos con vuestras mercancías, ya que no sabéis descubrir la vida, como los arúspices, en las entrañas palpitantes del idioma!” Por su parte, Ortega es representado como un frívolo cazador de imágenes, “borracho de su elocuencia”. Bergamín rechazaba la estrella ascendente del profesor de Metafísica, que comenzaba a ocupar el centro del campo literario en detrimento de Juan Ramón quien, a pesar de sentirse halagado, disuadió a su discípulo de publicar la farsa.

A su otro maestro de entonces, “Miguel de Unamuno, místico sembrador de vientos espirituales”, al que visitó en varias ocasiones durante su destierro en Hendaya, está dedicado su siguiente libro de aforismos, *La cabeza a pájaros*, que había terminado en 1926, aunque no se publicaría hasta 1933. Bergamín afirma que “el aforismo no es breve: es inconmensurable” y, en efecto, muchas de sus breves sentencias contienen esas “afirmaciones germinativas” que viera Unamuno, y que abren hacia toda una teoría de la cultura, como cuando declara que “el cuerpo desnudo que ante el griego era una respuesta ante el cristiano es una interrogación”. En estos

aforismos se enuncia la fe viva, asaeteada por las dudas, que unía a Bergamín con el profesor de Salamanca, cuando afirma que “la duda y la fe son el ritmo vivo del pensamiento” o que “la duda no es vacilación: es oscilación, y es fidelidad”. Dividido entre la gravedad de su fe y la ligereza de su imaginación, haciendo eco al “raíces y alas” juanramoniano, termina sentenciando que “cuando se tiene la cabeza a pájaros hay que andarse con pies de plomo”.

Dedicado a Pedro Salinas, *Caracteres* (1926) esboza la estampa de veinte personajes arquetípicos, desde el “alegre” (inspirado en Alberti) al “incandescente” (cuyo modelo fue Aleixandre), del “trasnochado” al “fantasmón desbaratado”, retratos paradójicos entre los cuales quizás “el existente”, sería el más cercano al Bergamín lúdico de estos años, existiendo “en un estado permanente de fuga, en perpetua evasión, persiguiéndose y perseguido, monomaniaco de escaparse. No corría a su perdición porque estaba constantemente en ella: perdido y corriendo sin reposo”. Influido por las “caricaturas líricas” de Juan Ramón, que sintomáticamente inspira el último carácter, “el admirable”, *Caracteres* fue publicado como tercer suplemento de Litoral, que se abriera con las *Canciones* de García Lorca. Su inclusión, como único libro en prosa en esta serie, muestra el reconocimiento de la “voluntad de forma” y la calidad lírica del lenguaje bergaminiano por el grupo que pasaría a ser conocido con el reductor marbete de “generación del 27” y del que Bergamín se convirtió en aquellos años, según Rafael Alberti, en “el mejor comentarista”, con lúcidos y tempranos análisis de las

poéticas diferenciadas de Jorge Guillén, Pedro Salinas, Luis Cernuda o el propio Alberti, al que Bergamín, con su talento innato para los títulos, sugirió los de sus libros *Cal* y *Canto* y *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*.

Gran aficionado al toreo, amigo de matadores como Ignacio Sánchez Mejías, Domingo Dominguín o Antonio Bienvenida, Bergamín publica en 1930 *El arte de birlibirloque*, un pequeño tratado sobre “entendimiento del toreo”, que define éste como un juego de elegancia intelectual, “apolíneo y dionisiaco a un tiempo, o sea, artístico”, donde el torero, vestido de luces, es “la inteligente expresión visible de la gracia”, y *Joselito*, el mayor torero de la historia para Bergamín “fue un Luzbel adolescente, caído por orgullo de su luminosa inteligencia viva”. Nada más lejana del célebre *Miroir de la tauromachie* que Michel Leiris publicaría en 1937 que la interpretación bergamesca. Frente a la visión trágica y erótica del escritor francés, asumida por Georges Bataille, para Bergamín, “en una corrida de toros la única emoción humana verdadera, y viva, es la estética”. El toreo, comparable a un baile, se basaría en una geometría aplicada instintivamente por el matador. El ensayo de Bergamín sería unánimemente celebrado, incluso por escritores que habían sufrido sus dardos, como Azorín, que lo consideraba “maestro de gran parte de la juventud española”, valoración repetida allende nuestras fronteras por Wolfgang Kayser, que en el *Neue Rundschau* hablaba de Bergamín como “una de las figuras más inquietas y cautivadoras de la joven generación”.

Esa celebridad corría paralela a su felicidad personal. En 1928 había

contraído matrimonio con Rosario Arniches, hija del famoso comediógrafo madrileño. Bergamín, por otra parte, se hallaba en el corazón de la actualidad política. Su padre sería uno de los abogados de los políticos que habían conspirado por la República en 1930 y, nada más ser proclamada ésta, José Bergamín sería nombrado inspector de Seguros y Ahorros, puesto para el que estaba capacitado por sus estudios de Derecho, pero que le sería criticado, y que abandonaría a los pocos meses, no volviendo a desempeñar nunca un cargo político.

Sin embargo, la mayor contribución de Bergamín a la República sería con *Cruz y Raya*, su “revista de afirmación y negación”, cuyo primer número apareció en abril de 1933. Inspirada en la francesa *Esprit*, cuyo fundador Emmanuel Mounier era muy amigo de Bergamín, *Cruz y Raya* había recibido fondos de un grupo de empresarios católicos que pretendían fundar un centro de atracción para los intelectuales de prestigio, que con ello serían alejados de un discurso más izquierdista. Bergamín haría de *Cruz y Raya* una revista profundamente imbricada en la tradición cultural española, desde un catolicismo abierto a otras posiciones, y con especial atención tanto a la reivindicación de los clásicos del Siglo de Oro como a la literatura contemporánea. Años después, Bergamín afirmarí­a que la revista “nació y murió de y por y con la República de 1931” y que “por su significación más honda, coincide y se identifica con ella”. Lógicamente, Bergamín usaría su revista como plataforma para exponer algunas de sus lucubraciones más polémicas, como su ensayo “Decadencia del analfabetismo”, donde

denunciaba el “monopolio literal, o letrado, o literario, de la cultura”, y oponía a éste una “cultura espiritual” que hallaría su mejor expresión en las gentes analfabetas. Más allá de la visión idealizada y, en el fondo, paternalista del “pueblo”, su defensa del analfabetismo remaba a contracorriente del ambicioso proyecto de extensión cultural de un gobierno republicano que había puesto en marcha las Misiones Pedagógicas o el teatro de La Barraca, creando no pocos malentendidos con varios jóvenes escritores. Aunque sea difícil comulgar sin reparos con las interpretaciones de Bergamín, pocos escritores llevarían a cabo una lectura tan innovadora de los clásicos, como demuestra a la mayor altura en su libro *Mangas y capirotos* (1933) donde expone su personalísima y brillante lectura de “España en su laberinto teatral del siglo XVII”. De su primera visión del teatro como género para exponer la personalidad, Bergamín pasa a ver el teatro como espejo de las mentalidades colectivas y compara la tragedia griega, que termina en la desesperación por una crisis de creencia en sus dioses, con la comedia española barroca, que representaría la “popularización viva de la fe”. A través de la fenomenología de Husserl y del entonces reciente *Ser y tiempo* de Heidegger, Bergamín llega a una lectura que intenta ser a la vez tomista y existencialista, en la cual el público del Siglo de Oro iba a los corrales de comedias a presenciar “la encarnación viva de la humana temporalidad” pero de la que el español en cólera del que hablara Lope no extraía la angustia, sino la calma de su fe en la eternidad, que le hacía “contemporizar dramáticamente, por así decirlo, consigo

mismo” y frente a la “verificación de la muerte” que recibiera el griego, obtenía una esperanzadora “verificación de la vida” que, como en el toreo, le hiciera “burlar y birlar la embestida sombría de la muerte”. Obsesionado, como tantos otros escritores de entonces, por descubrir lo específico de nuestra historia cultural, en su ensayo “El disparate en la literatura española”, Bergamín esboza el “disparate”, no como lo opuesto a la razón, sino como la “bala” que dispara ésta, la cristalización más extremada del pensamiento, y lo presenta como paradigmático de la cultura española, distinguiendo entre la “razón del disparate”, que aparece en Cervantes, Santa Teresa o Lope de Vega, y que apuesta por la vida contra la muerte, y el “disparate de la razón” que es la razón de la muerte contra la vida, y que representan Quevedo, Gracián o Calderón. Entre los contemporáneos, analiza la nivola de Unamuno, el esperpento de Valle-Inclán y la greguería de Gómez de la Serna como formas del disparate español, para terminar desembocando en la teología, afirmando que “el disparate es el hombre mismo. Somos el disparate de Dios. Somos su bala. Y el que seamos para perdernos o no es el misterio de nuestra predestinación: el de la divina puntería”.

Junto a estos ensayos donde, dotando de sentidos inesperados a dichos populares y desbrozando las etimologías crea una proliferación semántica que llega a justificar lo aparentemente incasable, Bergamín tomará partido en la política de la época en secciones como “Cristal del tiempo” o “Crisol”, atacando con dureza la “corrupción secular de la actividad religiosa en España”, haciendo buena la

divisa de una revista que era afirmación de la fe pero negación de la “confusión o mixtificación de tantos intereses prácticos con los espirituales, que debieran serles tan ajenos y tan contrarios”. Al denunciar la represión gubernamental de la rebelión de Asturias, visitando meses después a los mineros, Bergamín provocó un cisma con los redactores más conservadores de *Cruz y Raya*, que abandonaron la revista, pero acrecentó su prestigio como intelectual independiente.

Por su exquisita presentación y su selecta nómina de colaboradores, con varios ensayos de Martin Heidegger, Manuel de Falla o Emmanuel Mounier, *Cruz y Raya* adquirió un prestigio que se consolidó con la creación de las Ediciones El Árbol, que publicaría tanto a clásicos del Siglo de Oro como a poetas como Rafael Alberti, Federico García Lorca, Jorge Guillén o Luis Cernuda, quienes escogerían estas primorosas ediciones para publicar las obras magnas que habían elaborado a lo largo de varios años, como la segunda edición de *Cántico* o la primera de *La realidad y el deseo*. Al mismo tiempo, Bergamín publicó en esta editorial los dos primeros tomos de *Disparadero español*, donde en consonancia con su concepto del disparate, comenzará a reunir sus ensayos y cuyo volumen inicial, *La más leve idea de Lope* (1936), reunía tres ensayos sobre el dramaturgo cuyo tricentenario se había celebrado en 1935 y del que en “Lope, suelo y vuelo de España”, afirma que fue “un poeta revolucionario” y presenta un Lope que, al conformar su teatro a los gustos de su público, anticipaba las tesis del propio Bergamín, siguiendo “la corriente viva del lenguaje popular, llegaba hasta su

fuelle o manadero, al manantial fluido y palpitante del espíritu, y defendía, por eso, un analfabetismo popular, un orden nuevo, orden del espíritu, una verdadera revolución”. A pesar de su estilo paradójico y su gusto por la polémica, no parece exagerado afirmar, como haría José Luis Aranguren que, “de haberse consolidado la República, Bergamín podría haber sido el heredero de Ortega en tanto que guía de la vida cultural española”.

El estallido de la guerra civil supondrá una cesura total en la vida de Bergamín, que años después señalaría 1936 como el eje que partió en dos su biografía: “La primera parte de mi vida está dominada, diríamos, arbitrariamente, por algo que suele llamarse “felicidad”; es decir, es una vida en la que las circunstancias exteriores no son nunca dramáticas sino favorables para el cumplimiento cómodo de la vocación literaria. La segunda parte, por el contrario, es extremadamente dolorosa, difícil y dura”. En cuanto a la posición de Bergamín frente a la sublevación militar, sin embargo, no cabían dudas. Quien había denunciado la beligerancia e inmovilismo de la derecha y había terminado por creer en una revolución como forma ineludible de emancipación popular, no podía sino destacarse como uno de los escritores que, como presidente de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, estará detrás de algunos de los actos y obras más representativos de la cultura de la República en guerra, desde la revista *El Mono Azul*, ideada por Bergamín, al Segundo Congreso de Escritores por la Defensa de la Cultura, pasando por el encargo a Picasso del lienzo que terminaría siendo el *Guernica*. Bergamín se prodigaría en esos años como

poeta satírico, con sus célebres “Romance del Mulo Mola” o “El traidor Franco” y como dramaturgo, escribiendo junto a Manuel Altolaguirre la obra *El triunfo de las germanías*, que se estrenó en Valencia el 29 de enero de 1937. Inspirada en gran parte por *El cerco de Numancia* de Cervantes, presentaba la revuelta social de los valencianos en 1520, paralela a la de los comuneros de Castilla, como precedente para una tradición revolucionaria española. El activismo y diálogo incansables de Bergamín inspirará a André Malraux, que estaba escribiendo su novela *L'espoir*, el personaje de Guernico, en quien “la inteligencia había tomado la forma de la caridad”.

Pero actuar significa exponerse al error, y Bergamín, en la vorágine de la guerra, cometerá uno de los más graves al escribir el prólogo al panfleto *Espionaje en España*, que a base de documentos falsos justificaba la represión del POUM. Bergamín, quien pocos años antes había opuesto “la voz viva de Trotsky” al “artilugio burocrático, policíaco y militar” de Stalin, que había llevado a una “revolución desfigurada”, declaraba ahora al POUM como “una eficazísima instrumentación fascista dentro del territorio republicano” y al trotskismo como “caballo de Troya” al servicio de Franco. La posición de Bergamín, muy respetado en los círculos intelectuales europeos, causó gran conmoción, y enojaría por ejemplo a Benjamin Péret, que afirmaría, poco sutilmente, que “el señor Bergamín continúa la tradición. Él ya no quema, no tiene coraje suficiente. Además, ¿por qué lo haría él mismo, puesto que ha reconocido en la GPU el tribunal de la Santa Inquisición, en Stalin al Papa, y él

mismo venera la muy Santa Trinidad de Marx-Engels-Stalin mientras protege a los fieles del diablo Trotsky?” Pero aunque creyera erróneamente en la ayuda de Stalin a la República y pensara que las denuncias de su tiranía debilitaban a la democracia española, Bergamín no había cambiado de fe, como demostrarían sus “Tres sonetos a Cristo crucificado ante el mar”, publicados en agosto de 1938 y que, enlazando con el anónimo renacentista “No me mueve, mi Dios, para quererte”, pertenecen sin duda a la más elevada lírica religiosa española.

LOS PEREGRINAJES DE JOSÉ BERGAMÍN

En marzo de 1939, y ante lo inminente de la derrota de la República, se constituyó en París la Junta de Cultura Española, que presidiría un triunvirato formado por José Bergamín, Juan Larrea y Josep Carner y que pretendía “preparar la sucesión de los organismos españoles de orden cultural que el destierro invalidaba”. El escritor madrileño sería de los primeros en partir hacia México, en el buque holandés *Veendam* y desde su llegada a América se volcó en un torbellino de actividades entre las que destacarían el lanzamiento de la revista *España Peregrina* y la Editorial Séneca, que continuaría la exquisita labor de las Ediciones del Árbol, editando libros tan fundamentales como *Poeta en Nueva York*, *La arboleda perdida* o *España, aparta de mí este cáliz*, con que pretendía afirmar “la continuidad e independencia espiritual de España y de nuestra razón y pasión de ser españoles”. En 1940, Bergamín estrenará su ballet *Don Lindo de Almería*, “escenas de costumbres andaluzas”, escritas quince años

antes, cuyo éxito le llevará a fundar la compañía “La Paloma Azul”.

El pensamiento de Bergamín gira obsesivamente durante sus primeros años de exilio sobre la responsabilidad de la Iglesia española en la guerra civil y a la que consagra los ensayos *Detrás de la cruz* y *El pozo de la angustia*, ambos de 1941. Comparables en su indignación a la similar denuncia de Bernanos, Bergamín no logra calmar su escándalo sobre cómo los obispos “predicaron cruzada santa contra su propio pueblo, por su negligencia y culpable abandono descristianado”, pero siempre cuida de distinguir entre el “clericalismo homicida”, la Iglesia como organización social, “susceptible de pecar mortalmente” con la Iglesia como revelación de Cristo, “cuerpo místico y divino”, imposible de mancillar, a la que Bergamín dice pertenecer y define como “permanente, revolucionaria y popular, espiritual, comunión eterna de los santos”. Bergamín llega a una conclusión martiroológica por la cual las víctimas de la represión aprobada por la Iglesia unieron su sangre “con la de su Dios en el sacrificio”. No sólo eso, sino que, según expondría en el tercer volumen de su *Disparadero español*, “la voz popular es voz divina” y, sorprendente acrobacia lógica, “la revolución, en definitiva, es Dios”. Dado que, según dice con nítida fórmula, “Dios es la revolución en persona dramática de pueblo”, de ningún modo mejor que mediante el teatro puede representarse esta identificación entre el pueblo mártir y la voluntad divina.

Fruto de esa concepción y de un ardiente dolor por las víctimas republicanas es su durísima tragedia *La hija de*

Dios. Apoyándose en la *Hécuba* de Eurípides, la acción se sitúa durante el verano de 1936 en el pueblo abulense de La Hija de Dios, topónimo que coincide con el significado del nombre de Teodora, mujer que pierde a su marido y todos sus hijos a manos de los sublevados. Teodora ejecutará su venganza, apoyada por el coro de mujeres del pueblo, acuchillando al traidor Leoncio y sus dos hijos falangistas. Antes de ser prendida y ejecutada, enunciará lo divino de su venganza: “¡Hija de Dios, hija de Dios, lo mismo que tu nombre es mi lengua! ¡Mi voz clama como la sangre muda que vertieron estos traidores de tus mejores hijos!” Pero las ideas de Bergamín sobre el sacrificio del pueblo español alcanzan su más emotiva concretización escénica en *La niña guerrillera*. Partiendo esta vez del “Romance de la doncella guerrera”, la tragedia se desarrolla en el Pirineo aragonés, en “la época actual”, donde una Niña decide, tras la muerte de su amigo Martinico, vengarlo al frente de las huestes guerrilleras. Escrita enteramente en fluidos octosílabos asonantados de un raro lirismo, la que probablemente sea la mejor pieza teatral de Bergamín expone de nuevo la posición de la Iglesia ante la guerra. Frente al personaje del Jesuita, afín a los sublevados, aparece el Cura del lugar, amigo de la Niña, quien expone las ideas de Bergamín en el momento de la agonía de la Niña, torturada, en la que ve un trasunto de la pasión de Cristo: “Mírela. ¿No parece este cuerpo llagado, ensangrentado, el divino cuerpo de Nuestro Redentor?” La Niña, antes de morir, a la pregunta de si cree en Cristo y la santa madre Iglesia, contesta: “Sí, creo en mi pueblo, creo en España...” La Niña

finalmente será colgada de un árbol, y durante la noche su cuerpo será cubierto de nieve, como sucede en numerosas leyendas de santos. Siguiendo el paralelismo con la Pasión de Cristo, sus compañeros o discípulos guerrilleros, al alba del día siguiente, la descienden del árbol y la entierran. Ambas tragedias sería publicadas en un pequeño volumen, con ilustraciones de Pablo Picasso evocadoras del *Guernica*. Muy distinto parecería a primera vista su coetáneo auto sacramental *Tanto tienes cuanto esperas y el cielo padece fuerza o La muerte burlada (Misterio de la fe y dolorosa pasión de Santa Catalina de Siena)*. Basada en las cartas de la religiosa italiana, que había publicado en *Cruz y Raya*, e intercalando estrofas de San Juan de la Cruz, Bergamín desarrolla la relación entre aquella y Nicolás de Tuldo, prisionero condenado a la muerte que acepta consolado por la santa, de modo que la muerte queda “burlada” por el amor divino, por la fe que es más fuerte que la muerte. Pero en esa obra se opone igualmente la mansedumbre de la santa italiana con la poco cristiana actitud del sacristán o la agresividad del obispo italiano que exclama en 1377, con anacronismo consciente, la tristemente célebre frase de Díaz Gómara, obispo de Cartagena: “¡Benditos sean los cañones si en los surcos que abren sus granadas florece el Evangelio!”

A pesar de ser uno de los intelectuales más reconocidos del exilio, Bergamín nunca se sintió cómodo en México. Aislado a raíz de diversas disputas con escritores que le habían sido muy cercanos como Eugenio Imaz o Juan Larrea, en febrero de 1943 sufre el hecho más doloroso de su vida, con el fallecimiento

de su esposa. Con los últimos fondos de la editorial Séneca, Bergamín lanza una inverosímil revista unipersonal, *El Pasajero*, subtitulada “Peregrino español en América” y que sacará tres números en 1943. Dividida en secciones como “Figuraciones pasajeras”, “Derrotero paradójico” o el ya conocido “Disparadero español”, la revista da fe del fértil ingenio bergaminiano, incoercible a los moldes o géneros tradicionales tanto como a las convenciones públicas (no duda en arremeter, por ejemplo, contra la “tontería peligrosa” del nacionalismo indigenista americano) e incluye la única incursión del autor en el género de la novela, con “El tostadero de Don Patricio”. Definida como “humorada política y humareda poética o al revés, de un extravagante y fantasmagórico español, filósofo piropatético”, su protagonista es un irónico trasunto del autor, ambulante comentador teológico y autor de sainetes madrileñistas, que dialoga con el narrador.

En el otoño de 1946, Bergamín parte hacia Caracas, en cuya universidad impartirá clases. A pesar de los testimonios de reconocimiento en Venezuela, a finales de 1947, contratado por la Facultad de Humanidades de Montevideo, pone rumbo a Uruguay, donde residirá siete años y por primera vez en América, según su propio testimonio, se encontró “enteramente a gusto y sosegado”. Mario Benedetti recordaría cómo su llegada “contribuyó a dividir las aguas en la entreverada cultura montevideana de época. Se era pro o anti Bergamín”. Al igual que Ida Vitale, Ida Vilariño o Ángel Rama, Benedetti estaría entre los primeros, aunque sus más entusiastas admiradores los tendría entre sus alumnos,

como la futura filósofa Beatriz de Bayce, que recordaba cómo “su locura española tuvo un auditorio prendido de su palabra. Citar y contrahacer las citas era su tarea constante; la nuestra, descubrir la claridad detrás de sus laberintos”. Volcado en ese magisterio oral, Bergamín ralentiza su ritmo de creación, aunque continúa su obra dramática que a partir del exilio, como analizó Teresa Santa María, venía indagando en “los problemas más acuciantes e intrínsecos del ser humano a través de un protagonista femenino”. Resignado a la duración del régimen franquista, Bergamín se inclina por un teatro que vuelve a las eternas cuestiones de la identidad, el amor y la fe, en el que además aparecen cada vez más recursos fantásticos, como en su tragicomedia *Melusina y el espejo* o *Una mujer con tres almas* (1952) inspirada en una leyenda medieval. Melusina, a quien hablaba el diablo a través de un espejo, rompe éste en tres pedazos, en los cuales queda prendada su alma partida en tres: orgullosa, humilde y enamorada, de las cuales se enamoran tres hombres diferentes, lo que provocará por celos la muerte de su esposo Conrado. En *Medea la encantadora*, subtitulada “explosión trágica”, es la venganza de la hechicera por el abandono de Jasón, en la prometida de éste y en sus propios hijos. Representada por la actriz Dahd Sfeir, se estrenó con éxito en el Teatro del Pueblo de Montevideo, en 1954. Dos agrias polémicas, sin embargo, provocarían la desilusión de Bergamín respecto a su nueva patria de acogida. La primera le enfrentó con Margarita Xirgu, que había rechazado el papel protagonista de *La niña guerrillera*, que se estrenaría en Montevideo, en

un gesto que Bergamín interpretó como una voluntad de acercamiento al régimen franquista. Por otra parte, a su regreso del Congreso por la Paz en Varsovia, Bergamín fue objeto de una campaña de prensa que lo etiquetaba de comunista y fue destituido de su puesto en la Universidad. Aunque tras una discusión en el parlamento uruguayo se le reintegró a su empleo, su luna de miel con ese país se había roto, y Bergamín comenzaba a sentirse oprimido en los “impensados campos de dispersión americanos”, con una nostalgia por su Madrid natal que lo llevó a reescribir la *Gatomaquia* lopesca, bajo el título *Los tejados de Madrid* o *El amor anduvo a gatas*, fantaseando, según confesaba a su amigo Justino Azcárate, a enviarla “anónima a Madrid. Sería gracioso estrenarla allá”.

A finales de 1954, incapaz de permanecer más en Uruguay, Bergamín zarpa con destino a Francia, paso intermedio para su ansiado regreso a España, tras llegar a convencerse de que prefería “ser enterrado vivo que desterrado muerto”. Durante cuatro años residirá en una habitación de estudiante de la Ciudad Universitaria de París, ciudad en la que se relaciona sobre todo con André Malraux, Claude Aveline o Pierre Emmanuel, aunque quizás su amistad más importante sea la que mantiene con su confesor, el abad Pezèril, quien, como estudiara Gonzalo Penalva, lo disuade de ingresar en un convento, haciéndole ver que “su misión como cristiano es la de dar testimonio a través de sus escritos”, aunque éstos le llevaran a ser vilipendiado y perseguido, como tendrá pronto ocasión de comprobar. En la soledad de sus paseos por París, Bergamín se volcará como

nunca antes en la poesía, terminando las *Rimas y sonetos rezagados* comenzados en Uruguay, donde a pesar de (o precisamente por, pues pocos escritores asimilaban con tal naturalidad y riqueza los clásicos) los ecos becquerianos y quevedescos se revela una voz poética original, “una voz que no encuentra / aposento en el aire”, frase de ecos lopescos al par que celonianos y en la que Nigel Dennis vio expresada la fórmula de suspensión entre extremos, donde Bergamín logra “comunicar con intensidad y fijar de un modo permanente las densas emociones de donde brotan”. Muy distintos son sus *Duendecitos y coplas*, aforismos en forma de breves tercetos pues “cuando el lenguaje es llama / que juega con su sombra, / media palabra basta, / muchas palabras sobran”.

Tras serle denegada varias veces la autorización para regresar a España, finalmente puede volver en las Navidades de 1958. Su regreso a España será vivido como un fortalecimiento inesperado, sintiendo, “al sentir España de nuevo, en su tierra, en su luz, en su aire... como si resucitase en ella; como si hubiese dejado de ser un fantasma”. Ello se reflejará en su actividad creadora, y durante el primer año de su retorno a España publicará dos de sus ensayos más ambiciosos: *Lázaro, Don Juan y Segismundo* (1959), personajes que corporeizan la oscilación entre tierra y sueño de la cultura española y, sobre todo, *Fronteras infernales de la poesía* (1959), donde Bergamín recorre la obra de nueve autores que llegaron a los límites de la condición humana, “entre el ante-cristianismo de Séneca y el anti-cristianismo de Nietzsche”. Del infierno interior de cada hom-

bre en las tragedias del filósofo hispano al infierno como “perdurable afirmación de espanto, infinita impiedad” de Dante, de Fernando de Rojas a Shakespeare, Cervantes y Quevedo, concluyendo con Sade y Byron, antes de abordar la obra del pensador alemán, culminación de las oposiciones entre verdad y vida, pasión y razón, presentes en las “interrogaciones infernales” de esos autores y mayor desafío a su fe de cristiano, que cree ver en su final “su propio dilema: o el Infierno o la Cruz”.

Pero el retorno de Bergamín no podía dejar indiferente ni a vencedores ni a vencidos de la guerra civil. A los segundos, Bergamín pronto demostraría que lo que él pretendía era “volver / sin volver atrás de nada” y pronto les confesaría que sus peregrinajes no habían terminado, pues, siguiendo a Lope, se sentía un “peregrino en mi patria”, que aunque nunca se cansaría de peregrinar por “estas maravillosas tierras de España”, se sentía en ellas extraño “no por sus tierras y sus mares y sus cielos, sino por sus gentes. Extraño, peregrinamente, a un mundo humano que no me parece sentir como el mío”. A esa extrañeza contribuirían con sus ataques quienes habían aceptado a regañadientes el retorno de Bergamín y esperaban un silencio agradecido, y a los que pronto empezarían a escocer el comportamiento inusitadamente libre de un autor que no dudaba en reivindicar, en sus colaboraciones para *El Nacional* de Caracas, la Tercera República, fustigaba la “lesión cerebral” que ocasionaba la censura o comparaba la situación del régimen franquista con la muerte y descomposición de un galápagos, oculta al mundo por su

caparazón. El escritor madrileño sería pronto objeto de una atroz campaña de desprestigio por parte del diario *ABC* o el semanario *El Español*, que lo acusaban de haber sancionado el asesinato de religiosos durante la guerra civil. Tras varias advertencias de la policía y autoridades, de que el propio ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, lo atacara públicamente y de recibir numerosas amenazas anónimas de muerte, Bergamín, ante la inminencia de un proceso judicial, se refugió en la Embajada de Uruguay, donde recibiría el apoyo del presidente Kennedy y del propio nuncio del Vaticano, todo lo cual hizo que el régimen accediera a permitir la salida de Bergamín, con un salvoconducto con el destino único de Montevideo. Allí concluirá *Del otoño y los mirlos*, breve poemario iniciado en el Parque del Retiro, que se confunde hacia el final con el uruguayo bosque de Carrasco.

Muy pronto, sin embargo, Bergamín regresaría a París, donde gracias a Malraux puede hospedarse en una habitación del Marais. Este segundo exilio francés fue una de las épocas más duras de la vida de Bergamín, salvo en momentos aislados como las protestas de mayo del 68, que viviría junto a Malraux, sintiendo ambos el recuerdo de España en el 36 “pero sin armas”. El desangelado final de esa exaltación inspiró a Bergamín para comenzar una pieza satírica, *La barricada*, que al igual que *Las alas de la hormiga*, sobre la Primavera de Praga, quedaría inacabada e inédita. Su decaimiento se refleja en su reducido ritmo literario respecto a épocas anteriores y en una poesía cada vez más agobiada por el peso de la muerte presentida como inmi-

nente, en especial en *La claridad desierta*, poemario de una otredad escalofriante, donde el poeta se sitúa en una zona más allá de los límites del vivir, donde el sujeto lírico intenta dominar el terror de la aniquilación desde un total desasimiento: “No hay un alma viviente / en el mundo en que vivo. / Todo es silencio. A todo / se ha cerrado mi oído”. En su único ensayo de estos años, *Beltenebros y otros ensayos sobre literatura española* (1965), expone, con la “acrobática coherencia” que lo caracterizara según Giorgio Agamben, la “naturaleza fronteriza de la poesía”, describiendo varios círculos concéntricos sobre el “centro místico o misterioso de la poesía”, en torno al que girarían los poetas más situados en la zona “mágico-musical”, como Garcilaso y Góngora, y otros, como Jorge Manrique y Fernando de Herrera, en la zona “metafísico-moral”, acercándose al núcleo unos pocos elegidos como Fray Luis de León o San Juan de la Cruz.

En abril de 1970, y gracias al cese del ministro Manuel Fraga, Bergamín puede regresar a España, aunque durante algunos años seguirá pasando largas temporadas en París. Sus poemas de esa época, reunidos en *Apartada orilla*, ahondan en su separación respecto al entorno extrañado, sintiendo “que mi vida se aparta poco a poco / de todo lo que escucho y lo que veo”, cómo la vida se marcha y que, en ocasiones, pierde la fe que le había acompañado, como dice con ecos manriqueños: “Sé que la vida se acaba / de una vez y para siempre / [...]. Y sé que el alma dormida / no se despierta en la muerte”. A partir de 1973 comenzará a colaborar en el semanario *Sábado Gráfico*, donde publicará casi doscientos

artículos que forman, como dijera Iván López Cabello, “una crónica anacrónica y pasional de España”, que lo animará sobremanera por retomar el contacto con el público español. Desde una posición de radical independencia, Bergamín escribiría llevado de la “pasión política” que, según diría, había intentado toda su vida conciliar con la pasión poética o literaria y que se centraría en una implacable crítica de “la tragicómica farsa social y política” que, para él, era el proceso de transición política, de la que por ejemplo no aceptaba aquella ley de amnistía que él quería “no de olvido y de perdón, sino de *revisión y responsabilidad*, de justicia”. Ante quienes lo tachaban de subjetivo, defendería sus juicios afirmando que “si fuera un objeto, sería objetivo pero siendo sujeto, soy subjetivo”. Convencido de la caducidad histórica de la monarquía, repetiría a menudo que “mi mundo no es de este reino” y, tras varias denuncias, perdería su colaboración por uno de sus artículos, donde comparaba la monarquía “zarzuelera” con una “momia farónica envuelta cuidadosamente en paños sutiles”, artículo que con otros reeditaría en un folleto semiclandestino, *La confusión reinante* (1978).

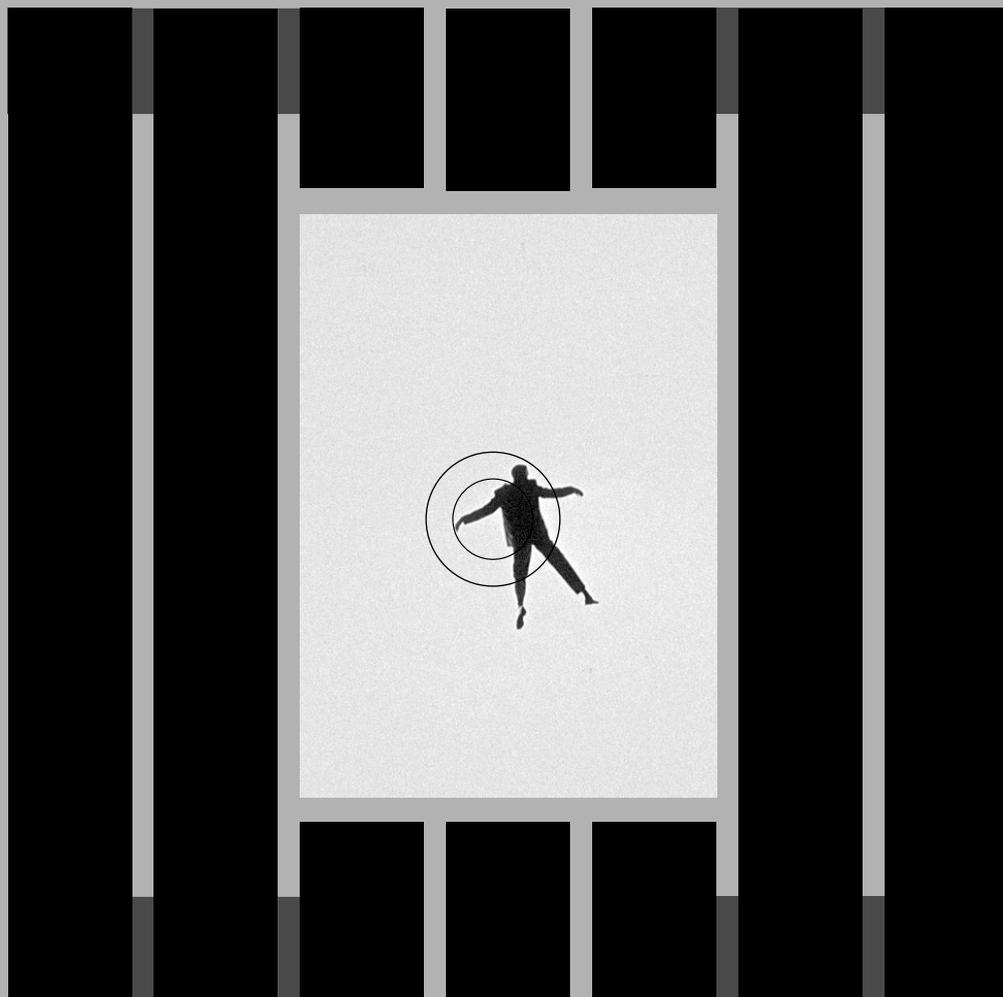
Vetado por la prensa madrileña, Bergamín se retiraría al pueblo onubense de Fuenteheridos, donde compondría algunos de sus más versos más desesperanzados. Si en *Velado desvelo* (1978) la imagen de la muerte que acecha durante el sueño es omnipresente, en *Esperando la mano de nieve* (1982), el poeta confiesa que la vida le ha dejado un “dejo de amargura” a su “voz solitaria” antes alegre, y llega a pedir a sus coetáneos: “Cuando me haya ido / olvidadme pron-

to/con piadoso olvido”. Paradójicamente, en 1978, una encuesta de la revista *Litoral* había calificado a Bergamín como “el máximo crítico creador vivo en nuestra lengua”, con los votos a favor, entre otros, de Luis Buñuel, Ramón Gaya, José Manuel Caballero Bonald o Gonzalo Torrente Ballester, y en 1982, Bergamín recibía el Premio Pedro Salinas de la Universidad Menéndez Pelayo y el premio de la Fundación Pablo Iglesias. Ese mismo año decidía instalarse en San Sebastián y empezó a publicar en el diario *Egin*, decisión que, en el periodo más virulento del terrorismo de ETA, le convirtió en un réprobo absoluto, pero a la que se vio abocado por la negativa de la prensa nacional a aceptar sus colaboraciones. Para Bergamín, los terroristas de ETA, eran un paradójico “ejemplo heroico español” y la “valerosa Euskadi” el último resto de la España revolucionaria que había idealizado en su destierro, sepultada por los pactos entre partidos. Por eso, protestaría contra el regreso del

Guernica de Picasso a una España en la que veía una “siniestra continuidad legal” con los verdugos que denunciara el lienzo pintado gracias a su encargo. En la soledad de Fuenteheridos, Bergamín había escrito unos versos que eran un grito de despecho y amor a un país idealizado: “Fui peregrino en mi patria / desde que nací / y lo fui en todos los tiempos que en ella viví. / Y por eso sigo siéndolo / ahora y aquí / peregrino de una España / que ya no está en mí / y no quisiera morirme / aquí y ahora / para no darle a mis huesos / tierra española”. Triste destino el que llevara a un octogenario Bergamín, que un día había clamado en el destierro su “dolorosa pasión española, a la que he sacrificado mi vida entera”, a escribir esos versos. La “mano de nieve” alcanzó a Bergamín el 28 de agosto de 1983 y sería enterrado en el cementerio casi fronterizo de Fuenterrabía, cubriendo su ataúd la ikurriña, en lugar de la tricolor republicana a la que había sido fiel a través de sus destierros.

MESA REVUELTA

Identidad y conflicto en la poesía dialógica de Omar Lara



Por Juan Carlos Abril

Omar Lara (nacido Nohualhue, un pueblo cerca de Nueva Imperial, Chile, en 1941) no es un poeta desconocido en España, teniendo en cuenta el reducido círculo de lectores de poesía, y dentro de estos el más reducido aún que se interesan por la poesía que viene del otro lado del Atlántico. En 1984 publicó *Fugar con juego*, en 2007 *Papeles de Harek Ayun*, y en 2009 *La tierra prometida*, pero si consideramos su larga e intensa trayectoria, sería necesaria una antología en España que diera cuenta de esa obra suya publicada fuera de nuestras fronteras y que nunca llegó aquí. Porque aunque pueda parecer más fácil el intercambio hoy día, a nivel poético, estético y en otras disciplinas sin recorrido comercial, sigue habiendo un abismo y aislamiento absolutos. Es una pena pero es así, no hay fluidez. La obra de Omar Lara ha sido incluida en varias antologías, catálogos, florilegios y repertorios especialmente en Chile (ver por ejemplo el volumen de Alonso, Rodríguez y Triviños, 1992; o Epple, 1978 y 1990), destacando en España las que ha realizado Álvaro Salvador, *Muestra de poesía hispanoamericana actual (34 nombres en 34 años: 1963-1997)*, (Granada: Maillot Amarillo, 1998), y *La piel del jaguar: 25 poetas hispanoamericanos ante un nuevo siglo* (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, Colección Vandalia, 2006). A lo que hay que sumar su reconocida labor como traductor del rumano, -con más de veinte poemarios y libros traducidos- lengua que aprendió durante los años de exilio en Rumanía, tras el golpe de Estado pinochetista de 1973. En España sus traducciones se pueden encontrar en editoriales como Hiperión o Visor. Y no

olvidamos en este breve recorrido por su trayectoria, que en los años sesenta fundó y dirigió el colectivo y la revista *Trilce*, de la que sigue siendo director. El homenaje vallejiiano del título no será casual, y un poso —una asimilación— vanguardista le acompañará siempre en sus composiciones, como veremos ¹.

Omar Lara hace bueno el dicho ciceroniano *ubi bene ibi patria* (donde se está bien, allí está la patria), ya que tanto en sus décadas de exilio como en sus continuos viajes por el mundo, ha diversificado actividades, publicaciones, conferencias, etc. Aunque desde su vuelta del exilio —Perú, Rumanía y España— se radicó en Concepción (Chile), sus idas y venidas por la geografía hispanoamericana y europea son constantes. Así, mezclado con su voluntad de vivir, de viajar, de explorar el mundo, se halla el sentimiento de regreso, de vida apacible en Concepción, junto a su familia y en la ciudad donde reside habitualmente y donde en 1997 puso en marcha de nuevo *Trilce*, en su tercera época (la segunda había sido en Madrid en los años ochenta). *Trilce* es sin duda una de las mejores revistas literarias de Chile.

Llama poderosamente en la poesía de los grandes poetas exiliados cómo esta condición parece haberles pertenecido desde antes de que el exilio se llevara a cabo, y así lo sugiere Jaime Concha, que ve esta obra como perteneciente a “un exilio diferido, largamente postergado. La procrastinación esencial consiste, según creo, en que Lara hasta ahora no confrontaba su condición de exiliado perpetuo. El exilio no comienza cuando te vas ni termina cuando retornas: está ahí para siempre, es una frontera de

nadie y de nada” (2011: 212). La condición de exiliado es un estado de ánimo, una forma de no encajar en el mundo, una suerte de errancia vital o búsqueda perpetua... (Flores, 1993: 168). En los tres poemarios publicados por Lara antes del golpe de Estado, la desazón existencial nos espolea hacia esos territorios de soledad y aislamiento, incompreensión y fatalidad, de exilio interior, al fin y al cabo. Así, en su primer libro publicado, *Argumento del día*, en 1964, ya la desolación e interrogantes sobre la naturaleza del ser quedaron plasmados, como en estos versos de “Después de todo”:

Porque después de todo/no sé qué hacer/con el mañana./Porque después de todo,/la lluvia oblicua,/los telegramas innecesarios,/las tristes máscaras carnavalescas,/las camisas con una firma/de la amiga.

Porque después de todo/qué vale más/no importa tanto,/apenas/como de aquí a la muerte.

Si el poeta no sabe qué hacer con el mañana es porque no lo tiene bien dibujado, es porque sus coordenadas temporales no están claras. Quedarse sin mañana tiene mucho que ver con la frustración de los sueños. Si el exilio es no poder arraigar en ningún sitio, estar sin mañana es no pertenecer a ningún tiempo, una vez que hemos sido desprovistos del derecho a “soñar” en paz, parafraseando libremente la canción de Víctor Jara. La corrupción del futuro está en relación directa con los dos tiempos anteriores que le preceden, presente y pasado, inmediatez y lejanía. Conviene recordar que el presente condiciona el futuro porque indica el camino a recorrer, igual

que el pasado es el anclaje temporal de la memoria, rescatándonos del olvido y revelándonos nuestros propósitos y trayectoria a lo largo del tiempo, y que tiene especial incidencia en Omar Lara (Alegría, 1987: 7). Obviamente, a ningún ser humano le puede faltar alguno de estos tres tiempos. Además, por una parte se observa claramente una gradación solidaria del yo al nosotros que se va extendiendo hacia el territorio de la creación y la escritura. Por otra, las inquietudes metafísicas, innecesarias y vacuas, van mudando en problemas materiales y colectivos.

Minerva Margarita Villarreal ha señalado que la interrogación sobre el sentido de la vida es una de las marcas que cifran el tono de la poética lariana (cf. 2011: 120). Marcada por un radical existencialismo escéptico, pero sobre todo por el descreimiento de los valores y consignas sociales, en cualquier caso la proyección individual que solo puede plasmarse en tanto que pertenecemos a una colectividad, en tanto que nos reconocemos como seres sociales e interactuamos. En el mismo artículo, Villarreal se encarga de señalar cómo ningún elemento social e histórico del Chile de los setenta² deja de repercutir en esta poética que, aunque volcada fundamentalmente hacia el interior y la intimidad, no eludirá cuando hace falta la referencia a la realidad —la descripción, la crónica— y al contexto, en clave de denuncia, pero siempre bajo el filtro de la ironía e incluso humor, como por ejemplo en “Prohibido debruçar-se” (o lo que es lo mismo: “Prohibido asomarse”). Respecto al famoso poema breve «Toque de queda», nos gustaría transcribirlo dada

su brevedad y dado que es uno de los textos que más fama le han dado a nuestro autor, por todo lo que significaba de explicativo en el resto de su obra, y por lo que significaba también en aquellos momentos de terror y tragedia, realiza un poema desde estas coordenadas y con estas características:

TOQUE DE QUEDA

Quédate/Le dije/Y la toqué.

En efecto, Minerva Margarita Villarreal pone de manifiesto la ironía en medio una circunstancia trágica, encontrando «puertas donde menos lo imaginamos. Lara abre puertas en el corazón. Y así, da un giro completo a lo que se nos presenta como realidad, bordeándola penetra hasta llegar a sacarle su brillo» (Ibíd.: 121). No se trata de un juego de palabras cualquiera, se trata de extraer de la vida algún sentido lúdico —desdramatizador— aunque sea en la más completa desesperación.

El interior del que nos habla la poesía de Omar Lara es un lugar donde está prohibido asomarse, a sabiendas de que cuando alguien se ha asomado —por lo general, uno mismo— no ha encontrado nada agradable o, lo peor, ha encontrado el vacío más absoluto. No hay nada que buscar porque no hay nada que encontrar dentro de uno mismo, esa es la gran herencia romántica pero también moderna, de la poesía de Omar Lara. Por el contrario, cuando en el poema “Encuentro en Portocaliu” el poeta afirma que la poesía sirve para encontrarse, precisamente le está confiriendo esa propiedad salvífica que más allá de esencias antropológicas y falaces posee el *lógos* como espacio público de encuentro y,

eventualmente, de entendimiento. Además, si el poeta alguna vez creyó ver algo parecido a una identidad, lo más estable posible o esencial, siempre fue concebida como “un ahogado que hubiera decidido / salir a superficie después de mucho tiempo” (de «Despierta a cualquier hora»), como un “náufrago” (de “Diario de viaje”), o como alguien que huye de sí mismo (como en “Identidad”). A aquí se halla una de las claves más importantes para acceder a las significaciones de esta obra. En la identidad fragmentada que se observa en estos poemas se vislumbra la herida romántica causada por la imposibilidad de que se hayan cumplido los grandes sueños de la Ilustración, la felicidad colectiva y las promesas de igualdad, fraternidad y libertad, ultrajadas una y otra vez a lo largo de nuestra contemporaneidad. El hombre, hasta el siglo XVIII, con la promesa de modernidad ilustrada y felicidad pública, nunca se había prometido nada a sí mismo, convencido de que la voluntad divina y la sangre primaban sobre las decisiones de los hombres y el mérito personal. Hoy en día, incluso en las sociedades llamadas democráticas, ni la promesa tecnológica, ni mucho menos el consumismo han podido satisfacer las demandas sociales. La problemática sobre la identidad está en la base de ese espinoso sujeto, recordando a Slavoj Žižek, o poliédrico que surge tras las diferentes fracturas sufridas durante el siglo XIX, y las sacudidas últimas del XX. Ese sujeto heredó las esencias antropológicas y monológicas —como si fuera de una sola pieza— que desde el siglo XIV el humanismo había elaborado para la condición humana, pero en el siglo XX todo eso

estalla, haciéndose pedazos y llegando al punto de darse cuenta de que no existe condición humana más allá de la que el hombre sea capaz de construir, que no existen verdades esenciales y que todo lo que se creía que pertenecía a él —bondad, verdad, pureza, alma libre, autenticidad, etcétera— es un constructo que cambia, en alguna medida, con las coyunturas históricas. Todo ese “relleno” ideológico de esencias etéreas no es más que una falacia que, sobre la amalgama de cada época, conforman el imaginario colectivo. O dicho de otra manera, los sentimientos son históricos y no existe ninguna verdad ajena a la historia.

El hombre del siglo XX ya no se reconoce, se pregunta quién es y de ahí las dudas existenciales sobre su papel en el mundo en “Después de todo”. También el inicio de “Fotografía” nos presenta ese personaje que se desconoce, que ha perdido referentes que él mismo ha vivido, que ha deconstruido lo que le rodeaba y reconocía, perdido, en suma, en su propio recuerdo, un recuerdo que no vale nada y ante el que tenemos que estar atentos, porque nos puede engañar:

Ese de la derecha, en cuclillas, debajo de la barbita de Lenin, / ese soy yo.

Es una ciudad que vi y no vi, / tal vez estuve en ella, esta fotografía me inquieta, / debo averiguar hasta qué punto yo soy en ese imagen.

Nótese en primer lugar que la referencia a Lenin, cuando todo el bloque soviético estaba comenzando a desmoronarse a partir de los años cincuenta, denunciado por la mayoría de los intelectuales críticos, es fundamental. El poeta lo sabe, a pesar de seguir queriendo creer en las

esperanzas colectivas, a pesar de seguir manteniéndose en pie. El problema de quedarse sin lenguaje, de perder la referencia de la izquierda, la lucha por los sueños, la desarticulación del compromiso, está también presente en este poema. Además, el lenguaje aparentemente coloquial, que en realidad debe reelaborar la coloquialidad para darle valor literario a través del artificio y del estilo, no presenta una frase perfectamente cerrada y construida, al modo clásico, sino que por medio de diversos recursos de vanguardia, tan del gusto de Omar Lara, se crea una interrupción sintáctica, otras veces semántica, y en ocasiones epistémica, yuxtaponiendo ideas, sin puntuación ortográfica o con escasa puntuación, en el seno del sentido, haciendo patente esa ruptura del sujeto.

DE LOS NOMBRES

De los nombres el más preciso

N a d a

Espacio y nada / suma de garra / esófago / suma de repentino y / hálito / efemérides dónde / celebración y olvido de lo mismo / se confunden se rompen la quijada

Horrorosa matriz de la perversa / zona de lo innombrado / zona de olvido / del no-deseo y nada.

Por medio de la frase entrecortada, de los continuos vaivenes de sentido, paralelismo o figuras retóricas, se tensa el sentido y se evidencia todo lo que hemos venido observando respecto a esa ruptura interior en el sujeto. Pero decíamos que si en las democracias occidentales se denuncia la inexistencia de justicia social, qué no podríamos decir si nos atuviéramos a aquellos ciudadanos —nos referimos a la dignidad— de países hispanoamerica-

nos que han visto sistemáticamente rotos los sueños de la justicia. La biografía de Omar Lara no puede expresar más claro la radical historicidad de ese sujeto contemporáneo que se encuentra desolado en una sociedad radicalmente atroz y repugnante, miserable como en

APUNTES PARA UN RETRATO GENERAL

Un zafio, incivil, magro de seso/pa-séase/medallitas le cuelgan como hilachas sebosas/la baba que gotea/confúndese con sangre.

Quién piensa en el olvido. Tampoco el Miserable.

La contemporaneidad nos ha abocado a sentirnos no sólo vacíos, sino conscientes de ese vacío, conscientes de que no podremos consolarnos con ningún relleno ideológico. Es más, la lucha política espolea esa conciencia y, a pesar de que nos encontremos anegados en ese no-lugar, la determinación a luchar contra todo eso que «va mal», recordando a Tony Judt, es lo que todavía nos mueve. “Sin esperanza, con convencimiento”, escribiría el maestro Ángel González. Ese no-lugar arisco con el que sin embargo debemos reconciliarnos, porque debemos vivir o, al menos, sobrevivir, siempre es la poesía, y en Omar Lara tiene nombre propio. Se llama Portocaliu (en rumano significa “anaranjado”), un territorio de ficción donde se proyecta el poeta, convocando al poema y la poesía (cf. Solís Castillo 2011: 56). Es así como Lara se rodea de su propia leyenda, construyendo a su alrededor una marca personal, su propio círculo de fuego en el que tener que sobrevivir (Flores, 2002: 118 y ss.). Cada sujeto

posee su relato, y según contemos ese relato, así seremos, por lo que nuestro propio relato nos desarrollará como sujetos. Por tanto, partiendo de ese universo singular que se propone desde un eje tópico concreto y de esa encrucijada racionalista que no cesa en su empeño a pesar de los pesares, con un vitalismo envidiable, y con una capacidad de introspección sorprendente, podemos asegurar que Omar Lara forma parte de ese grupo de poetas que expresa su intimidad, sea de las características que sea, sin renunciar a conectarla con lo que sucede fuera. Y como decíamos antes, ambos aspectos, externo e interno, interactúan continuamente. Una rápida mirada por las coordenadas de esa identidad fracturada nos sitúa en el contexto de Lara. Si leemos “Objetos”, éstos siempre se encuentran en relación con el que les observa, con el párpado que les mira, con del que percibe sus ruidos u olores. Los objetos cobran valor dependiendo de lo que hayan significado en la persona que los ha poseído, y en función de esto, nos cuentan la historia de sus “naufragios” particulares. En Omar Lara hablar de objetos es hablar de sujetos. Otra cosa distinta es saber la naturaleza identitaria de esos sujetos, siempre conflictiva.

TU SEMEJANTE SECRETO

Ese que estás mirando y te saluda/mientras se hunde en la luna del espejo/mientras en la pared se reconcentra la luz de la mañana/y las sombras de los objetos y tu propia mirada/que desordena sin quererlo el espacio.

Ese que estás mirando y de repente/guiña con pesadez un ojo turbio/es tu semejante secreto,/el que ha de volver a tu

sangre/sobreviviente inacabable.

La identidad es un secreto inescrutable, un límite al que cada vez que te vas acercando, se aleja más. En este poema reverbera cierto vampirismo en el espejo, no el que no se reconoce porque no posee capacidad, sino el que no se puede reconocer porque el espejo no devuelve imagen alguna. Cobran sentido las palabras de Alí Calderón cuando remite lo siniestro u ominoso, que detectara Schelling y que desarrollara Freud (cf. Calderón, 2011: 37 y ss.), ya que la Otredad se convierte en un sosias y a la vez en un adversario, en otro yo que no tiene por qué llegar a entendimiento con los diferentes yoes que nos moran en las relaciones intrasubjetivas. Aunque quisiéramos desmascaramos, si eso fuera posible, el otro yo puede representar todo lo oscuro de nosotros mismos, telúrico, irracional e incontrolable que nos puebla, convirtiéndose en nuestra peor imagen, como un Mr. Hyde que nos habita, controlándonos y realizando actos funestos de los que no somos conscientes. Una vez más el sujeto y su agujero aciago, motivo central y obsesivo de los debates y reflexiones de la filosofía del siglo XX.

Ese sujeto escindido se hace más patente incluso en las relaciones intersubjetivas, sobre todo las amorosas, pues aflora exteriorizándose: el yo corre el riesgo de disolverse en el otro, en el que se entrega, como en el poema “Jugada maestra”: “Porque esta broma del amor, esta / jugada maestra de sentirnos necesarios / ha ganado terreno, nos ha solicitado sabiamente: / nos hemos vuelto locos.” Al entrar en el todo que resume el acto amoroso, se pierde la noción de uno mismo y corremos el peligro de per-

der aquello que nos define, o esos rastros que nos identifican formal y juiciosamente como lo que somos, seamos más o seamos menos. Eso allá cada uno con su autoestima. Esta poesía nos expone en el escaparate dialógico del otro, desposeyéndonos de todos aquellos prejuicios que nos acosan, para poder participar de la intimidad de la palabra compartida. En este sentido Omar Lara extrae la siguiente frase catuliana para la serie de poemas breves «Serpientes», una alegoría dialógico-amorosa con la amada no exenta de carácter epigramático, mordacidad y lírica: “*Cuius ese diceris?*” (¿De quién se dirá que eres?) Catulo, el poeta del amor, ya se sabe, se pregunta a sí mismo a quién pertenece, y nuestro poeta de igual forma se formula la misma pregunta sabiendo que en el amor, como pasión viva, como fuerza misteriosa, se encuentra al borde de la destrucción personal, al entregarse. El poeta pierde totalmente su condición hasta tal punto que pierde la responsabilidad sobre sí mismo en “Te haces responsable de mí”, y asume la otra en “Tu condición asumo”: “Me despojo de ropa / de papeles / sobre escamas recientes / me desplazo buscándote.” El triunfo del amor presenta una contrapartida, la abolición o destrucción de los amantes como individuos. Pero también sin ser tan negativos hay que destacar que ese diálogo que se establece entre los amantes es la base de las relaciones dialógicas que vienen a desplazar al monologismo antropocéntrico humanista, llevándonos hacia otro espacio de encuentro, otro discurso, otra voluntad signíca y narrativa en todo punto «renovadora», pues después de haber liberado a las palabras del lastre social que suele

desgastarlas, las pone en otra dirección semántica. Se trata de un sujeto cotidiano consciente de sus límites, cercano al entendimiento y conforme con la realidad que le ha tocado vivir, pero dispuesto a reivindicar su conciencia, en continuo diálogo con el otro, en una apuesta decidida por la comunicación, y con la mirada puesta en la utopía de un posible mañana. Por ejemplo, el largo poema “Diario de viaje” se agrupa dentro del carácter coloquial, diarístico, y también como matriz de la relación amorosa, simbolizada en el viaje.

Amo el susurro de los árboles/lejos/en la ribera./Amo el sonido de sus pies sobre el suelo/desnudo/sobre todo/cuando viene hacia mí/amo su gesto/de hacer el pan/de encender el fuego/de mirar en la noche. Amo/su piel amada/su cintura en mis labios/amo sus ojos/en el éxtasis/la dulzura final/el milagro sagrado./Hasta amo/sin quererlo/sus silencios.

El sentimentalismo de Omar Lara (ver Lara 2002), posromanticismo en algunos casos, es más que evidente, y su gusto por la canción ligera, el fervor popular, los boleros, etcétera, como también demuestra Grínor Rojo (1993). “Hasta amo / sin quererlo / sus silencios”. En un viaje hacia la Otredad, que se realiza plenamente en el amor, crisol de toda comunicación entre los seres humanos, Omar Lara asume así la posmodernidad, dialogando con el otro, entregándose al otro, a lo que desconoce. Ama los silencios de su amada a pesar de que no le gusten, a pesar de que simbolizan todo lo contrario a la unión, a la plenitud amorosa. A través del proceso de borradura que se establece en nuestra propia identidad en el proceso

que se pone en funcionamiento durante la comunicación con el otro, cuando dejamos que la otredad nos penetre, nos ponemos en otra situación y nos acercamos al aprendizaje y al conocimiento. Hay un mecanismo de solidaridad y altruismo mayúsculo, ya que se trata de dejar que el otro entre en nosotros. Eso funciona a través del texto, y la poesía es su vehículo principal. Como vimos más arriba, en palabras del propio poeta, la poesía sirve para encontrarse y reconciliarnos con el otro. La poesía es el canal principal por donde nos llegan sus palabras:

POESÍA

Imposible no mirar esta tarde/sin pensar/que una tarde/que ya tiene un recuerdo (pienso, claro, /en Vallejo) /que ya tiene una herida /un vaivén /un reflejo /la tendré entre mis venas /esa amada imposible /esa fiebre /ese guiño

Imposible esta tarde /entrecerrar los ojos /sin encerrar en ellos la diminuta ola /que nació esa mañana y se hizo /huracana /y se hizo esa boca /esta búsqueda loca.

La conciencia poética es vía de escape o, mejor, respuesta a los conflictos de la posmodernidad. La poesía es una suerte de palabra “esencial” antoniomachadiana en el tiempo, concebida como búsqueda del Otro, como motor de la expresión y de la representación del mundo y del hombre. No olvidemos que para Martin Heidegger, en su *Carta sobre el Humanismo*, la poesía se concibe como ser-en-sí y el poeta se erige en el pastor del ser, aquel que es capaz de perder un día de fiesta en busca de una oveja descarriada; nosotros diríamos una palabra, un adjetivo, un poema... Porque el lenguaje es la morada del ser (Heidegger, 2001: 43) y

la poesía es *lógos* por antonomasia, *lógos* elevado a la enésima potencia, “su esencia” al fin y al cabo.

Un hombre que acecha las claves de su vacuidad, de sus rellenos ideológico-históricos y que quiere salir del laberinto, sólo puede aferrarse al otro a través del lenguaje, a través de la comunicación, de sus posibilidades reales. Pero, ¿cuál es el nuevo —entiéndase *otro*— estatus de ese personaje roto y frustrado, que plagado de grandes ideales tiene que renunciar a todo solo para sobrevivir? Quizá la única solución sea la que se expresa en el poema “Gran Himalaya”, cuando dice: “Pero yo no subiré al Gran Himalaya, / tropezaré con las piedras del camino, / me embriagaré con deleznales licores, / seguiré maldiciéndome con ternura.” El sujeto poético debe conformarse, lo cual no significa que deba renunciar a la lucha, pero sí saber hasta dónde puede llegar, cuáles son nuestros límites. Este sujeto cotidiano, ave fénix del romántico, pero

metamorfoseado, digamos, domesticado, aquilatado y volcado en el aquí y ahora, centrado en la acción e intervención local y con la utopía en un segundo plano, pero sin olvidarla, es más peligroso que ese sujeto transido de dolor, heredero de la herida romántica, de la fractura de las vanguardias históricas, siempre roto por dentro, interiormente escindido, con los ojos blancos, iluminado, faro de la sociedad, maldito apartado de todos, vate alucinado y alejado de las preocupaciones cotidianas, porque controla sus vuelos líricos, y he ahí las continuadas referencias a los pájaros en el conjunto de su poesía. Los tópicos de los que se aparta Omar Lara son muchos, porque sabe que en esos tópicos se halla el peligro del cliché, de la pose, del modelo que tantos y tantos han seguido. Son otras respuestas, muy distintas, las que hallamos en esta poesía porque el poeta sabe hacerse las preguntas necesarias y ahí se halla la clave para saber qué hacer con el mañana.

¹ Se pueden escuchar poemas recitados por Omar Lara en internet, en el siguiente enlace: <http://circulodepoesia.com/nueva/2012/08/poetcast-cinco-poemas-de-omar-lara/>

² También lo confirma Niall Binns: "La experiencia del golpe militar de Augusto Pinochet significó un descalabro total para la poesía chilena. Omar Lara, como muchos de sus compañeros, tuvo que exiliarse de su país, y la que se había ido denominando la «generación del 60» sería rebautizada como la «generación dispersa». No obstante, a pesar del golpe y de la cárcel y de los largos e itinerantes años de exilio, las obsesiones centrales de la obra de Lara permanecerían intactas, aunque evolucionaran inevitablemente bajo el impacto de las circunstancias." (Binns, 2011: 23)

BIBLIOGRAFÍA

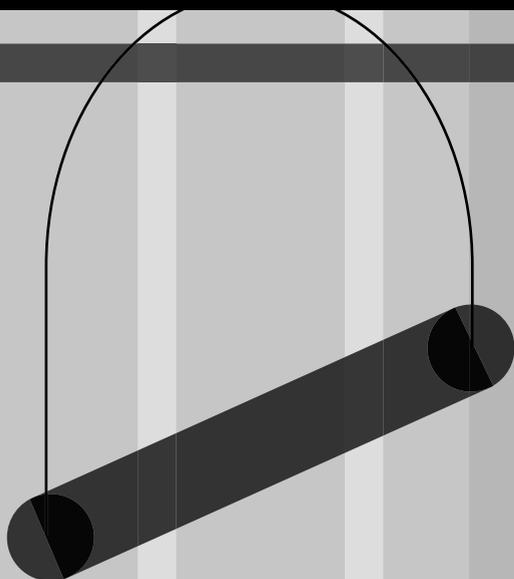
- Alegría, F. (1987). "Con Omar Lara". *Memoria 12*, Santiago de Chile: Galinost, 7-10.
- Alonso, M. N., Rodríguez, M. Y Triviños, G. (1992). *Cuatro poetas chilenos: Gonzalo Rojas, Floridor Pérez, Omar Lara, Jaime Quezada*. Concepción: Literatura Americana Reunida
- Calderón, A. (2011). "Una mirada a la poesía de Omar Lara". En *La casa del poeta no tiene llave. La poesía de Omar Lara*, Epple y Faúndez V. (eds.), 30-44. Puebla: Círculo de Poesía.
- Concha, J. (2011). "Omar Lara: la nueva frontera". En *La casa del poeta no tiene llave. La poesía de Omar Lara*, Epple y Faúndez V. (eds.), 206-213. Puebla: Círculo de Poesía. Publicado originalmente (como reseña de Omar Lara (2007). *La nueva frontera*, Prólogo de Gilberto Triviños. Concepción: Universidad) en *Atenea* 495, 2007, 241-246.
- Epple, J. A. (1978). "*Trilce y la nueva poesía chilena*". *Literatura chilena en el exilio 9*, Los Ángeles (California), 7-10.
 - (1990). "El grupo Trilce y la promoción poética chilena de los sesenta". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 46, 287-300.
 - Epple, J. A. y Faúndez V., E., eds. (2011). *La casa del poeta no tiene llave. La poesía de Omar Lara*. Puebla: Círculo de Poesía.
 - Flores, A. (1993). "Obstinado viajero, a propósito de Memoria de Omar Lara". *La Palabra y el Hombre 85*, Veracruz: Universidad veracruzana, 167-179.
 - (2002). "*Fuego de mayo* de Omar Lara y el anuncio de un nuevo espacio poético". *Hispanic Poetry Review* 2, vol. 4, 115-122.
 - Heidegger, M. (1976). *Carta sobre el Humanismo*, Versión de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 1ª reimpr., 2001.
 - Judt, T. (2010). *Algo va mal*, Trad. de Belén Urrutia Domínguez. Madrid: Taurus.
 - Lara, O. (2002). "Algo de mi poesía, una visión muy sentimental". *Atenea* 485, 123-126.
 - (2009). *Prohibido asomarse al interior. Antología*, Selección, prólogo y notas de Edson Faúndez V., Bibliografía de Juan Armando Epple. Concepción: Literatura Americana Reunida.
 - Rojo, G. (1993). *Poesía chilena del fin de la modernidad, Omar Lara y Manuel Silva Acevedo más un anejo sobre los fueros del bolero*. Concepción: Universidad.
 - Solís Castillo, Á. (2011). "Portocaliu y los lugares de la poesía. El legado poético de Omar Lara". En *La casa del poeta no tiene llave. La poesía de Omar Lara*, Epple y Faúndez V. (eds.), 54-60. Puebla: Círculo de Poesía.
 - Villarreal, M. M. (2011). "*Ese lugar existe seguido de Señas de identidad*". En *La casa del poeta no tiene llave. La poesía de Omar Lara*, Epple y Faúndez V. (eds.), 118-132. Puebla: Círculo de Poesía.
 - Žižek, S. (2001). *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Trad. de Jorge Piatigorsky. Buenos Aires: Paidós, 1ª reimpr., 2005.

MESA REVUELTA

La pajarería de Eloy

Sánchez Rosillo

Por Julio César Galán



0. SE CIFRA EL SUEÑO

Seguramente Eloy Sánchez Rosillo sintió como Luis Feria o Manuel Padorno, dos poetas también muy pajareros, lo mismo que apuntaba G. Bachelard: “no se vuela porque se tengan alas, sino que se tienen alas porque se ha volado”. Será el lector quien determine a través de estos poemas con pájaro, en este caso el jilguero y cia, si este es el modo de alzar el vuelo y qué altura se alcanza. Este volador y sus compañeros aparecen normalmente ante sus y nuestros ojos en plena infancia, igual que un pájaro perdido en el paraíso recuperado y escrito; un pájaro tutelar, el jilguero, que recorre y vertebra esta antología titulada *En árbol del tiempo*, cuyo recipiente toma perfil en la exquisita colección de Pre-textos, “El Pájaro Solitario”. De la misma manera que Virgilio prefería el uso de alas en los tobillos a la manera de Mercurio, Eloy Sánchez Rosillo transforma la palabra en esos animalillos del aire, en momentos de soledad, amor o simple júbilo de vivir. Así, la subida, es decir, el punto de convergencia entre la lectura y la poesía será lenta y de belleza sorprendida, como la primera vez que se ve nevar sobre la mar o se ama.

En vecindad con los bestiarios medievales, ese *posible ilimitado* que son las aves se muestran, en esta edición de alas, desde sus diferentes contornos y desde distintas representaciones. Como pajareo habilidoso el poeta murciano mitifica y mezcla la realidad con la reflexión, expresa imágenes llenas de raíces y altura; ejercita la sorpresa sencilla y cotidiana en sus múltiples espejos de picos y vuelos por medio del verbo ágil y el adjetivo exacto. Los poemas que aquí se reúnen

no responden a un capricho editorial sino a una constante concreta que se da a lo largo de la obra poética de Rosillo, el jilguero, y una certeza: “De niño y muchacho pasaba los largos meses vacacionales de los veranos en una finca familiar perdida en las inmensidades de la Mancha, que es la que con frecuencia aparece en mis poemas”. Y como cualquier necesidad de ser saciada se acude a ellos, allí, a ese lugar en el que habitualmente las razones son múltiples y convincentes. En primer lugar, detrás de cada poema habita la sensación de que en todo hombre existe algo de ave, a todos se nos ha quedado prendado algún deseo de volar a partir de cualquier vía creada. Y es por medio de esta experiencia sensitiva en donde aparecen las distintas variaciones de aves, pero siempre teniendo como principal valedor al jilguero. Mediante la palabra poética se puede forjar la capacidad de ser una y muchas cosas o seres al mismo tiempo, o se puede volver a lugares apagados como la infancia y hacerlos presente, de una forma más viva. Y aquí tenemos la prueba de ello.

Por eso hay un fondo de pájaro en todo hombre y como consecuencia de esta memoria, en Eloy Sánchez Rosillo los volátiles no son un sello ideal de perfección inalcanzable, ni una categoría inaccesible o sobrenatural. Lo vemos en cada poema, desde el primero “Malecón”: “Apártate de todo esta mañana/y adéntrate en ti mismo al tiempo que te/adentras/en la insólita paz de este olvidado/retiro silencioso. [...] Entre las ramas/de los naranjos cantan los jilgueros” hasta el final *En el árbol del tiempo*: “Para escuchar el canto del jilguero/ vine yo al

mundo. [...] No hay misterio más hondo que aquel pájaro/y su canto que vibra en el árbol del tiempo.” Y es por medio de esta experiencia sensitiva (pensativa) en donde aparecen las distintas variaciones, sobre todo del jilguero, pero también del mirlo o las golondrinas, pájaros que también representan esa mirada contemplativa en ocasiones, pero también analítica en otra; pájaros que devuelven ese mundo bien hecho, ese mundo primordial del origen acogedor y puro por intocado. Como comentaba antes por medio de la palabra el poeta posee la posibilidad, como un superhéroe, de convertirse en aquello que mira y también de enjaular aquello que no tiene límites.

1. EL ORDEN Y EL JILGUERO

Principalmente, casi todos los poemas, excepto uno, pertenecen a *Elegías* (1984), *La vida* (1996), *La certeza* (2005), *Oír la luz* (2008), el reciente *Sueño del origen* (2011) y la antología *Las cosas como fueron. Poesía completa, 1974-2003*, que publicó Tusquets en 2004. Todos ellos han formado este poemario más el texto inédito que da título a esta antología, “En el árbol del tiempo”. En estos poemas, el vuelo cobra un matiz de vital trascendencia, ya que siguiendo a Toussenet en su *Le Monde des Oiseaux*: “Envidiamos la suerte del pájaro y prestamos alas a lo que amamos, porque sabemos por instinto que, en la esfera de la felicidad, nuestros cuerpos gozarán de la facultad de atravesar el espacio como el pájaro el aire.” Ese anhelo se resuelve en estos poemas con los cuales se cruzan puertas que provocan luz y niñez, recuerdos y silencios. Podemos decir, de un modo general, que se trata de la vida

bien hecha, de la vida natural, de esa certeza de mirar lo bello y vivirlo. En estos poemas pajareros y en toda su obra una de las palabras claves, de las palabras que a un poeta lo muestran es la palabra *vida*, en este caso. Algunos de los textos de *En el árbol del tiempo* finalizan con ese signo lleno de sentido y significado: “soñar que no han pasado en un soplo los años,/y que es verdad la vida.” (“Volver”) y también en esta línea: “Se echa el mundo a rodar. Y un día más/comienzo/el ruido y la furia de la vida.” (“Observación del alba”); estructuran el poema: “no olvidaré que estuve/ totalmente de acuerdo con la vida” (“Agua de mayo”) y más allá: “el hablar sin palabras/de nuestra propia voz, eso que acaso somos/y escuchar sosegados/lo que nunca atendemos: el latir de la vida,/ lo que las cosas dicen.” (“Gracias”).

Pero también está la cuestión temporal, el peso de este asunto no solo traspasa estos poemas sino toda su obra. Aquí se entrelaza con la melodía en “Canción de marzo”, por ejemplo, con ese carácter musical, de hacer de la palabra melodía, otro modelo lo tenemos en “Balada”. En ese calendario, “Entra marzo” o “Mañana de febrero”, reverbera ese aire de nostalgia que nos entra de lleno en la existencia, en ese campo de intimidades y de elegías, en esa sensación de voluntad que nos impulsa a seguir, a tomar la alegría porque sí. Entonces, se concibe la creación poética como un curso de horas que nos llevan a las des-horas, al presente de tanta ave vivida y revivida. Todo envuelto en la experiencia diaria de lo natural, del origen que se presenta en forma de infancia, tan desdibujada ya pero tan cercana.

Es revelador en este sentido las “Notas sobre el jilguero” en las que Rosillo nos habla de ese mundo casi perdido, de ese campo en donde todo transcurría como en los tiempos de Hesíodo; y ese campo vuelve de un modo o de otro en cada uno de estos poemas, aunque la vía más rápida para entrar allí, en esas maneras de estar solo, se refleja en la tutela brillante y vital del jilguero.

Es el momento de ir a los poemas en que esta avecilla campa a sus anchas para colocar cada pieza de este pequeño rompecabezas crítico. En un principio dirijámonos a aquellos textos que la integran en su título. En el primero que vemos, “El jilguero”, se desgranar algunas de los asideros que las palabras encuentran para formar el poema: esa infancia llevada por la naturaleza o ese ciclo campestre de junio que sirve de espejo reversible para mostrar y hacer presente lo ido. Entonces empiezan las preguntas, las preguntas como respuestas, esos interrogantes retóricos en los que se intuye la réplica y se comprende que la respuesta reside en disfrutar de un día de luz, de amarrar un poco ese flujo que se va con el porqué de la renovación; pero con alegría y con esa nostalgia de aplaudir todo lo vivo. Esta alegría se refleja perfectamente en esa pequeña alhaja de poema que es “Entra marzo”: “No me cabe en el cuerpo la alegría/de que por fin haya llegado marzo./No sé qué hacer con ella; sobra tanta/que hay para dar y repartir. Acaso/la desmenuce en migas de pan tierno/y se le eche a los pájaros.” Estos cobijos los encontramos en la misma medida pero con diferente predisposición en el otro poema en donde este pájaro multicolor representa el centro: “Acerca

del jilguero”. Hay otros textos que hacen referencia a este ave como “Canción de marzo” pero la significación sigue siendo la misma: “Yo era el rey de la vida./ El balcón daba a marzo,/a un día de jilgueros.” o el destacable “Infancia”: “Va el niño por el campo./ Se detiene debajo de un almendro./Oye cantar. Descubre entre las ramas/un nido de jilguero”.

Toda esta disposición y la justificación de estos poemas voladores se realiza a través de la entradilla de Juan Marqués en la que se cuenta que en un principio el propósito principal era reunir una serie de poemas centrados en la presencia del jilguero, pero que posteriormente se abrió a otros pájaros como el petirrojo, el verderón o las grullas. Estos pájaros no están en un nivel inferior sino que también concentran una gran significación en esta antología y también en el resto de su obra. Esta ampliación supone una riqueza mayor de símbolos, sugerencias y plenitudes. Con ello, la organización textual se ha preparado de tal manera que refleje esta unidad pajarera, unificando la disposición de poemas por libros y su correspondiente cronología. Así, los textos siguen el curso natural de las obras publicadas para acabar en el poema “En el árbol del tiempo”. Una estructura consecuente con la fluidez discursiva de los mismos.

2.REMATE Y OTROS ASUNTOS

Esta antología no representa una anécdota en el camino poético de Eloy Sánchez Rosillo, sino que muestra un espacio importante en su manera de entender la poesía. Aquí están ese paseo por donde el paisaje crea formas únicas; está el sosiego de una palabra bien respirada, formalmente impecable en estos tiem-

pos en los que muchos poetas no saben contar sílabas y aún menos, crear música de signos; y más adelante una mirada llena de confianzas pero sin intimidades banales, una conversación en la que se comprende que esa voz media concentra una serie de vivencias que hacen que en cada creación se perciba intensidad, coherencia y causa para escribirla. En realidad, este libro como todos los libros es un autorretrato, pero esto no significa que uno se quede ensimismado en cier-

tas sensaciones o pensamientos, al contrario, el poema sobresaliente anuda las soledades de afuera con las de adentro, liga pasado, presente y futuro para crear un nuevo tiempo, ese tiempo que no lleva nombre y por eso, aún denominamos a estos versos de Rosillo y a otros de autores destacados: poesía.

Eloy Sánchez Rosillo: *En árbol del tiempo*. Pre-textos Editorial, Valencia, 2012.

Entrevista a Leonardo Padura

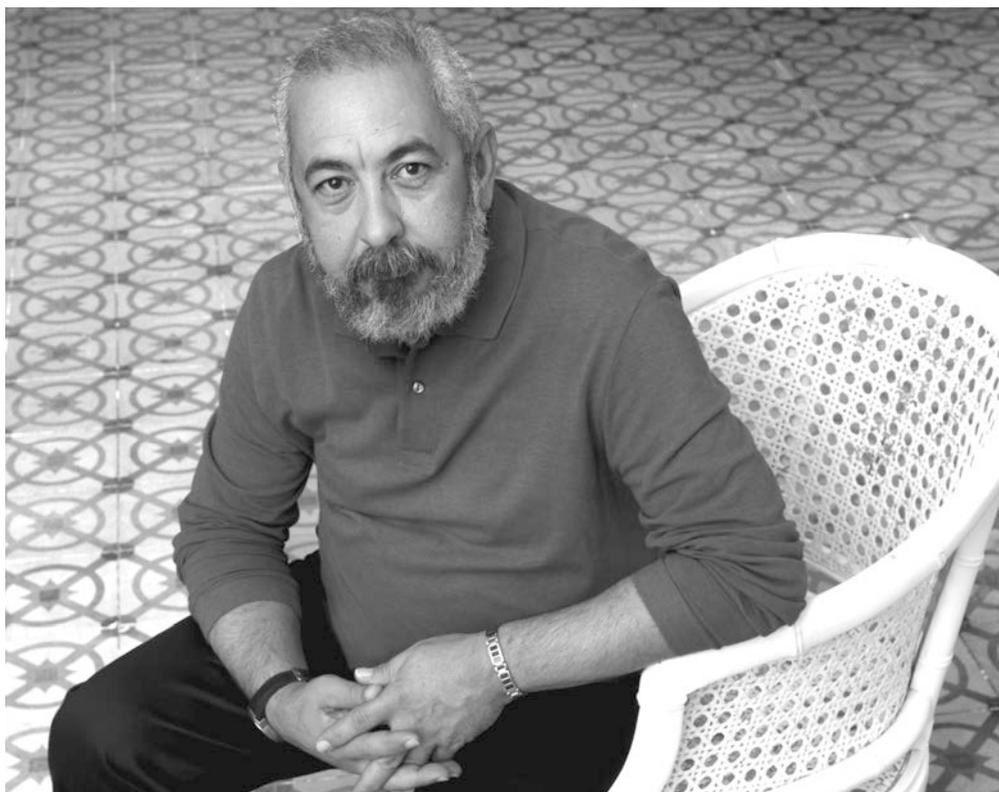
Por Carmen de Eusebio

Leonardo Padura (La Habana, 1955). Es autor de la serie de novelas policiacas protagonizadas por el detective Mario Conde: *Pasado perfecto*, *Vientos de cuaresma*, *Máscaras*, *Paisaje de otoño*, *Adiós, Hemingway*; *La neblina del ayer* y *La cola de la serpiente*, con las que obtuvo reconocimiento internacional siendo traducidas a numerosos idiomas y ha recibido por ellas numerosos premios. También ha escrito *La novela de mi vida* y *El hombre que amaba a los perros*. En 2012 recibió el Premio Nacional de literatura de Cuba. Su última novela *Herejes* (2013), está publicada en Tusquets, como toda su obra anterior.

CARMEN DE EUSEBIO - Las modas van y vienen y parece que se repiten aunque con variantes en sus formas. Estamos en un momento donde el género policial ha reaparecido. Hay elementos nuevos en la narrativa, como por ejemplo: la ausencia de un misterio o un crimen sin aclarar, que han modificado el modelo clásico, permitiendo contar como si fuera la primera vez algo que ya tantas veces se ha contado en otros géneros literarios (la realidad social del momento). ¿Qué piensa al respecto?

LEONARDO PADURA - De adolescente y

joven, cuando las modas más importan, cuando estar a la moda y vivir con lo que “se usa” es más importante, yo no tuve la posibilidad de hacerlo, o tuve escasa posibilidad de hacerlo. ¿Te imaginas que el primer jean real, de verdad, que me puse fue en 1978, cuando tenía 23 años, era de mi hermano menor y para poder usarlo una noche debí amarrar un cable del botón al ojal y dejarme la camisa por fuera? En el preuniversitario no nos dejaban llevar el pelo largo; en las tiendas cubanas de los años 70 no había ropa “a la moda”, no tuve una grabadora de cassettes has-



Leonardo Padura, fotografía de Itziar Guzmán.

ta entrados los años 80... Todo porque crecí y viví en un país donde era casi imposible conectarse con la moda, por las escaseces económicas y las ortodoxias políticas... así que desde entonces las modas y yo no tenemos mucho que ver: antes porque me lo impedían, luego porque ya solo hago, uso, consumo lo que me resulte satisfactorio y cómodo...

Respecto a la literatura, también he sido un desfasado. Recuerdo que en los años 80 cuando se pusieron de moda los jóvenes escritores cubanos (dentro del sistema cultural cubano) yo no era de los convocados, no era de las promesas del futuro. Luego, a principios de los 90, cuando se hablaba (y se les consideraba para delegaciones y viajes) de

los escritores cubanos representativos, a mí no me contaban, porque yo era un escritor de novelas policiales (novelitas, decían algunos). Y yo escribía esas novelas policiales cuando ya casi nadie en Cuba escribía novelas policiales, sino novelas muy literarias. Después, cuando se puso de moda el realismo sucio, la literatura con mucho sexo oscuro, o con mucha carga política contra el gobierno, con un lenguaje soez y descarnado, pues yo empecé a escribir novelas sobre los poetas y su destino (*La novela de mi vida*, 2001), o sobre la nostalgia (*La neblina del ayer*, 2005), con un lenguaje más elaborado, casi con poesía. Y escribí esos libros en cada momento porque era lo que me satisfacía escribir,

no porque estuvieran de moda o lejos de la moda.

A estas alturas creo que es evidente que me interesan ciertas cosas que considero permanentes, sin fijarme si están o no de moda. Soy un hombre de fidelidades más que de revulsiones y cumplo con mis necesidades en toda la medida de lo posible, incluida la escritura, que es la esencia de mi vida, por vivo de la literatura y vivo para la literatura.

Creo que lo que ocurre hoy con la novela policial no puede considerarse propiamente una moda. Quizás fue una moda a finales de los 1980 y principios de 1990, cuando hubo toda aquella avalancha de novela policial desde todos los rincones del mundo, cuando en España y América Latina se crearon ni sé cuántas colecciones dedicadas al género, y (para seguir en nuestro mundo idiomático) escritores como Manuel Vázquez Montalbán, Paco Ignacio Taibo II, Andreu Martín y otros vendían decenas de miles de ejemplares, se les hacían películas de sus novelas, se les citaba y reconocía en todos los medios, incluida la academia. Hoy es diferente. Cierto que hay autores que utilizando los recursos del policial se han dedicado a escribir novelas cuyo único interés es la venta (sobre todo esto ocurre en España), y que hay otros que simplemente se dedican a rizar el rizo del policial como forma de encontrar un espacio que parece (o pueda parecer) original.

A mí, en puridad, lo que me interesó y me sigue interesando de la novela policial son dos elementos: su capacidad de establecer una comunicación con el lector, a través de una estructura de muy probada efectividad, y su capacidad de penetración en un contexto social, a tra-

vés de una mirada a la realidad desde sus ángulos más oscuros, sórdidos, violentos... Pero a uno y otro elementos los someto a pruebas y estilizaciones que hacen más complicada la comunicación con el lector, pues no le doy lo que el lector elemental pudiera pedir o esperar, ni me meto en los submundos más sucios de la sociedad, sino en los más reveladores de lo que a mí me interesa conocer y mostrar: los dramas de la condición humana.

En fin, que aun cuando pueda tener relación literaria con ciertas modas, incluso con escritores de moda, mi verdadera relación es un trabajo solitario, empecinado, a contracorriente a veces (literaria y hasta políticamente) con mis obsesiones como ser humano y ciudadano. Y si el resultado es una novela que además se vende... pues, ¿qué más se puede pedir?

C.E - Otro de los elementos novedosos se ha producido en la figura del detective. En su caso, Mario Conde es un ex policía voluntario, con vocación de escritor, aunque siempre está investigando (la compra de bibliotecas, libros antiguos) y a menudo y por azar se ve envuelto en desapariciones, corrupciones y crímenes. ¿Qué cambios ha sufrido el personaje del detective con respecto al género clásico?

L.P - Cuando a fines de los años 1930 Raymond Chandler crea a Philip Marlowe el proceso de humanización del detective alcanzó su maduración. Antes de Chandler y Marlowe ya había una larga historia en la que se le atribuyeron a ese personaje todas las excentricidades posibles, que empezaron con el mismísimo Poe y su Dupin y se popularizaron de manera extraordinaria con Agatha Christie, Chesterton y tantos otros autores de

entreguerras. Pero después de Chandler no se detuvieron las excentricidades. Borges y Bioy Casares ponen a un detective en prisión y desde allí hace sus investigaciones, por ejemplo. Donald Westlake da las riendas de la investigación a un asesino a sueldo, por poner otro ejemplo... Y Vázquez Montalbán, buscando un sentido de realidad para sus novelas, crea un personaje del cual hemos bebido otros autores, cada cual desde su perspectiva: el detective literario. Este personaje es, en realidad, un tipo bastante inverosímil, un inadaptado social, un fracasado en lo esencial de la vida, un mal investigador... pero que resulta totalmente verosímil y eficiente dentro del sistema literario en el que se desarrolla, de ahí que más que un detective con visos de personaje real, como Marlowe o Spade, o Archer, sea un personaje "creado" para la literatura. Entre los más conocidos, además de Carvalho, yo pondría en esa lista al Kurt Wallander de Mankell (el hombre que casi nunca duerme en una cama), el Montalbano de Camilleri, el Járritos de Markaris, y el Fabio Montale de Jean-Claude Izzo... y a mi Mario Conde. Estos personajes se desarrollan en contextos específicos, verosímiles, todos tienen historias personales más o menos oscuras pero conocidas y establecen una relación contradictoria (o crítica) con su ambiente. Unos son más cultivados que otros, unos más activos, unos más derrotados, pero todos, en sus proporciones individuales, son creaciones literarias más que emanaciones de una realidad policial... Su humanización, lo que acentúa su verosimilitud, está forjado entonces en manías y excentricidades muy cotidianas, como la relación con la comida, la bebida, la amistad, la cultura...

En el caso de Mario Conde yo tendría mucho que decir, y te remito a mi texto *El soplo divino. Crear a Conde*, donde lo explico en extenso, por lo que ahora apenas te voy a decir que con un personaje así mi intención ha sido, y creo que seguirá siendo, tener a un personaje capaz de ayudarme a mostrar lo que puede ser la realidad cubana, o lo que yo creo que puede ser la realidad cubana, desde una mirada ubicada en su mismo centro, pues la conoce y la padece, con suficiente cultura como para poder establecer conclusiones y nexos, con sentido histórico como para entender (o intentarlo al menos) sus procesos de avance, retroceso, perversión o esperanzas. Conde es víctima de su realidad, pero es también testigo y testimoniante de ella, y como hablamos de modelos y paradigmas clásicos, yo lo siento más cerca de un Harry Armstrong, el Conejo de Updike, que de sus colegas investigadores que antes mencioné. Como Conejo a Updike, Conde me ha servido para recorrer, hasta ahora, dos décadas de vida cubana, miradas no desde la perspectiva de la clase media del novelista norteamericano, sino desde la cotidianidad de un habitante de un barrio habanero y desde la cultura de un cubano que trata de entender a sus contemporáneos y la suerte que les ha tocado vivir, una cultura, además, permeada por una experiencia generacional, pues mis novelas no expresan solo las desazones y frustraciones de un individuo (Conde... o yo), sino de un colectivo humano al que pertenezco y que fue obligado a vivir en la homogeneidad y a expresarse con unanimidad.

C. E - *Herejes* es una novela compleja. Cada uno de los personajes poseen una historia

y su desarrollo pertenecería a otra novela. Se van uniendo a través de tres historias distintas y entrelazadas por “conjunciones cósmicas”. ¿Cuál fue su origen? ¿Cómo pensó en ella para crearla?

L.P. - *Herejes* se formó por una suma de hallazgos, necesidades, obsesiones. Pero sobre todo desde la ambición literaria. Unos meses después de la publicación de *El hombre que amaba a los perros* le comenté mis propósitos a Juan Cerezo, el editor de Tusquets: necesitaba escribir una novela tan o más compleja que *El hombre...*, aprovechar las fuerzas y la lucidez que todavía tengo y que un día pueden agotarse, crear un mundo en el que lo universal se impusiera a lo local y escribir una novela que no atendiera a las convenciones, un libro que me retara literariamente... La idea de escribir una novela sobre la libertad del individuo, pero no reduciéndola a una lectura política que podría resultar panfletaria y hasta previsible tratándose de un escritor cubano como yo, empezó entonces a dar forma al proyecto, y la primera idea ya concreta me la dio ese personaje judío que se cubaniza y renuncia a su credo. A partir de ahí fue encadenándose, de la manera misteriosa en que suele ocurrir en la gestación de las novelas (al menos de las mías), una trama novelesca que me llevo a la *Ámsterdam* de Rembrandt y a *La Habana* del presente, pero no por las vías que pudieran resultar más fáciles, sino por las formas, lenguajes, conceptos que implicaran un reto, como antes dije... porque ahí esta la clave de esta novela: la asumí como un reto, con respecto a mi trabajo anterior y con respecto a lo que podía decir y hacer en ella misma. Como todo el mundo advierte, se

trata de una novela policial que no es una novela policial, una novela histórica que tampoco es lo que parece y de una novela de conceptos (no me atrevo a decir filosófica, Dios me guarde) en la que bajo hasta el nivel más carnal y humano algunos de las grandes preocupaciones del hombre, algunos de las más arduos conflictos con los que ha debido y debe lidiar la condición humana.

Como te imaginarás, en la investigación que fui realizando también se fue construyendo la novela. Como cualquier persona con determinados intereses por la cultura y la historia, conocía de la obra de Rembrandt, de la religión y filosofía judía, de episodios históricos como el del trasatlántico Saint Louis o de la matanza de judíos en Polonia en 1648 pero... mientras profundizaba en esos momentos, procesos, personajes, fui descubriendo que el reto que me había hecho era complicado, pero satisfactorio, pues me obligaba a expandir mis búsquedas y, a la vez, me iba llenando de ideas que luego podrían pasar a la novela.

Y otro reto importante estuvo en la concepción de su estructura. En esta ocasión opté por una solución a simple vista más sencilla, pero en realidad más complicada, pues cada historia tiene su propio ritmo, su lenguaje, su argumento y su desenlace, pero a la vez, todas tributan a una cuarta parte en la que llevo a las soluciones que están más allá de las soluciones reales, pues muchas veces son hipotéticas, pero que en ese sector de la novela me sirve para cerrar la relación que he arrastrado con el concepto de la libertad individual y los riesgos que asumimos cuando la practicamos. Todos. En todos los tiempos.

C. E - “La libertad” es entonces el hilo conductor que recorre el libro. Podría decirse que existe una clara intención ideológica o moral contra el fanatismo, ya sea religioso, político o de tribus urbanas. Y, a la vez, un alegato por la lucha individual para conseguirla. ¿Hay algo de esto, y si es así, ¿guarda relación con el Padura no escritor?

L. P - En efecto, hay ese hilo conductor, más bien el concepto unificador de la novela. La relación del hombre con sus decisiones, y el precio que debe pagar, en cualquier sociedad, incluso en las que se dicen más libres y respetuosas de los derechos ciudadanos.

Todo eso tiene una relación directa conmigo, pero el problema es que no existe un Padura no escritor. Soy, esencialmente, un escritor. Mi relación ciudadana y humana con el contexto y las personas está determinado por mi profesión, que no es un trabajo de horarios, sino una forma de vida. Soy escritor y vivo como tal... Por tanto, los problemas, obsesiones, frustraciones que sufro son los de un ciudadano-escritor, y los percibo desde esa óptica y los reflejo desde esa capacidad.

El tema de la libertad es universal. Y el de las coartaciones de esa libertad, también lo es. Como he dicho en alguna ocasión, ningún hombre renuncia a su libertad por voluntad propia. O se le arrebatada, o se le niega, pero nadie la entrega, pues sería antinatural, contrario a la condición humana. Yo he vivido toda mi vida en una sociedad en la que las libertades individuales han estado sometidas a muchas presiones y castraciones. Siempre con el principio de que el individuo debe someterse a las necesidades del colectivo (el país, la sociedad, la patria, la revolución, las leyes, el momento histórico). El resul-

tado ha sido que hemos vivido en una sociedad llena de prohibiciones, de limitaciones de la libertad, de castraciones del ejercicio del libre albedrío, de permisos y autorizaciones para hacer incluso actos absolutamente privados. Y mi reclamo contra esas faltas de libertades las hago a través de la literatura, pues, como ya te dije, soy escritor. De ahí que partiendo de mis experiencias y carencias comenzara a montar toda una historia, casi una parábola, sobre la relación del individuo con la libertad, para caer en Cuba, siempre en Cuba, y en los conflictos que hemos vivido en una sociedad reglamentada, en las que las libertades de opción, pensamiento, movimiento han sido limitadas por muchísimos años. En otros sitios ocurre lo mismo, en unos más, en otros menos... pero no puedo dejar de mirar el fenómeno desde mi perspectiva y experiencia de cubano que ha vivido en Cuba, de cubano que (libremente) ha optado por no irse de Cuba.

Y de los fanatismos solo te digo algo: me horrorizan. Ya sean políticos, nacionalistas, religiosos... los que sean me dan urticaria, como hubiera dicho la madre de Elías Kaminsky.

C. E - La denuncia es una clave muy destacada en su novela. En *Herejes* nos encontramos con la denuncia a la opresión política en Cuba, a las consecuencias del desarraigo, como puede ser la pérdida de identidad, y a los abusos de poder dentro de la esfera política. ¿Su propuesta es mostrarnos una sociedad cubana poco conocida o equivocadamente conocida? ¿Ha sufrido alguna consecuencia por ello?

L. P - Siempre mi objetivo es mostrar una Cuba posible, la que yo veo y en-

tiendo, que creo, creo, se parece mucho a la que ven y entienden la mayoría de los cubanos que vivimos sumidos en la realidad cotidiana. Como dices, esta es una novela de claves. Cuando lees la historia de Rembrandt y su discípulo Elías Ambrosius, estás leyendo una posible situación del seiscientos pero, a la vez, te estoy dando datos y referencias para que leas también una situación que explica la Cuba contemporánea.

Cuba es un país muy mal conocido. Ha habido dos polos antagónicos que han pretendido monopolizar su reflejo: el equipo rojo de los defensores del sistema y el equipo azul de los detractores. Esas dos miradas han polarizado, más aun, han esquematizado una realidad muy compleja y han hecho difícil o imposible su verdadera comprensión. Si te atienes a los juicios de los rojos, el paraíso socialista no se merece que haya inconformes dentro de él, que pueden ser calificados hasta de apátridas o traidores. Incluso, en una época ese paraíso no se merecía que hubiese gays, religiosos, gentes que pensarán diferente... Si te casas con los argumentos de los azules no es entendible que haya gente que, de corazón, defiendan el proyecto, crean en él, confíen en sus dirigentes, pues todo es miedo y represión... Como yo no milito en ninguno de los dos bandos, pues si de algo me precio es de mi independencia duramente conseguida, pretendo en mis novelas dar una imagen posible de una realidad compleja y contradictoria, sin convertirla en esquemas destinados a sustentar las posiciones políticas expresas o subyacentes.

Y, por supuesto, he sufrido consecuencias por esa postura independiente, no afiliada a los extremos y grupos de po-

der político o mediático o de lo que sea... En Cuba me han acusado de muchas cosas por decir lo que digo, me han catalogado de pesimista, crítico, casi de disidente (últimamente me acusaba de tirarle piedras al sol por decir que la sociedad cubana se había degradado y la economía era un desastre: o sea, lo mismo que antes o después ha dicho Raúl Castro), pero tengo la satisfacción de saber, porque lo sé, que muchísima gente del país piensa como yo y se identifica con mi literatura y mi periodismo. Fuera de Cuba, en cambio, algunos me consideran desde intelectual orgánico hasta esbirro castrista por el hecho de seguir viviendo en Cuba y escribir como escribo, sin convertir mi literatura en parte del juego político activo. Lo más curioso es que unos y otros me tergiversan y me utilizan a mí, incluso con ataques personales, para buscar un poco de protagonismo, favor oficial, conducto para el drenaje de sus envidias e incapacidades... Algunos de los que me critican en Cuba puede ser que mañana estén criticándome de lo contrario en una emisora o un blog fuera de Cuba. Y algunos de los que me critican ya fuera de Cuba nunca fueron capaces de decir o escribir, lo que yo digo y hablo en Cuba y desde Cuba. Es un precio muy lamentable, pues siempre siento que el oportunismo, la cobardía, la envidia andan poniendo ingredientes en ese potaje, pero es un precio que pago con total responsabilidad y agrado por lo que significa mi trabajo para miles (no diré millones, pero puedo decir miles con seguridad) de cubanos en la isla y fuera que se identifican con lo que escribo y encuentran en mis textos una forma de entender el país muy semejante a la suya.

C.E - Nos encontramos varias referencias a distintos libros y películas pero, dos tienen repetidas menciones: *El guardián entre el centeno* y *Blade Runner*. Tres protagonistas adolescentes (Elías Ambrosius, Daniel Kaminsky y Judy Torres), de tres historias distintas y en diferentes momentos históricos. Todos ellos con un elemento en común: desvelar el misterio de la vida. ¿Iniciación y decepción?

L.P - Me encantan las novelas de iniciación. La primera que escribí, *Fiebre de caballos* (1988) era una novela de iniciación en todos los sentidos: para el personaje que cree y para mí, como escritor. Pero insisto mucho más en la decepción. Mi generación es la del desencanto. Fuimos los que crecimos en un proceso que, nos decían, conduciría inexorablemente hacia una sociedad más próspera y mejor, con gran igualdad y mucha democracia. Y cuando llegamos a la madurez lo que nos dieron fue apagones, poca comida y bicicletas chinas para movernos por la ciudad que se caía (se cae) a pedazos. Ese desencanto es la expresión de una decepción y fue tan fuerte que incluso generó toda una literatura que se le llamó así, del desencanto, y de la cual yo he participado, porque social y humanamente soy un desencantado.

C.E - ¿Cree que, la adaptación de la narrativa policiaca a la realidad social (una sociedad en crisis: política, económica y de valores) es la causa del aumento de nuevos lectores del género? ¿Qué han encontrado, según su opinión, en esta nueva novela policiaca?

L.P - La novela policial contemporánea es una narrativa sobre la falta de expec-

tativas de los individuos en medio de las crisis de todo tipo que estamos viviendo. Son novelas sobre el miedo, la violencia, la droga, la corrupción, la pérdida de asideros y la consiguiente búsqueda de soluciones desesperadas, libros sobre la paranoia del ciudadano y de los poderes que cada vez son más débiles y, por tanto, más represivos –a veces en el plano físico, otras mucho más en el plano mental... Si la novela policial contemporánea ofrece al lector miradas a su mundo, coincidencias con sus desasosiegos, incluso respuestas a sus preocupaciones, pues está cumpliendo una necesaria función social que puede ser uno de los atractivos del género, en un mundo donde cada vez más los discursos de los políticos solo sirven para mentirnos, pretender engañarnos o para amenazarnos, culpándonos a los ciudadanos de los desastres que ellos, lo que deciden, fomentaron y permitieron... Y la novela policial ha dado una expresión a todos esos sentimientos y realidades de las sociedades actuales. Para conseguirlo estéticamente, por supuesto, lo que hace falta es voluntad y talento, sentido de la realidad. No hace falta tener diez muertos por novela (o cuarenta, como en casi todas las series policiales que vemos en la televisión, incluso las mejores), sino solo una certidumbre de esa incertidumbre en que todos vivimos y... puedes estar de lleno haciendo novela policial.

C. E - Rafael Chirbes en *El novelista perplejo* decía: “Un arte, un género se agotan cuando no pueden romper el espacio en el que se instalan sus contemporáneos.” ¿Cree que el género policial disfruta, en estos momentos, de buena salud?

L.P - Por supuesto, nunca, como ahora, cada cual lo puede interpretar desde su propia perspectiva, utilizar sus claves distintivas o no, mover las estructuras del género. La vitalidad de la novela policial de hoy (o la moda, como la llamaste) está muy relacionada con esa libertad a la hora de asumir lo característico y lo genérico.

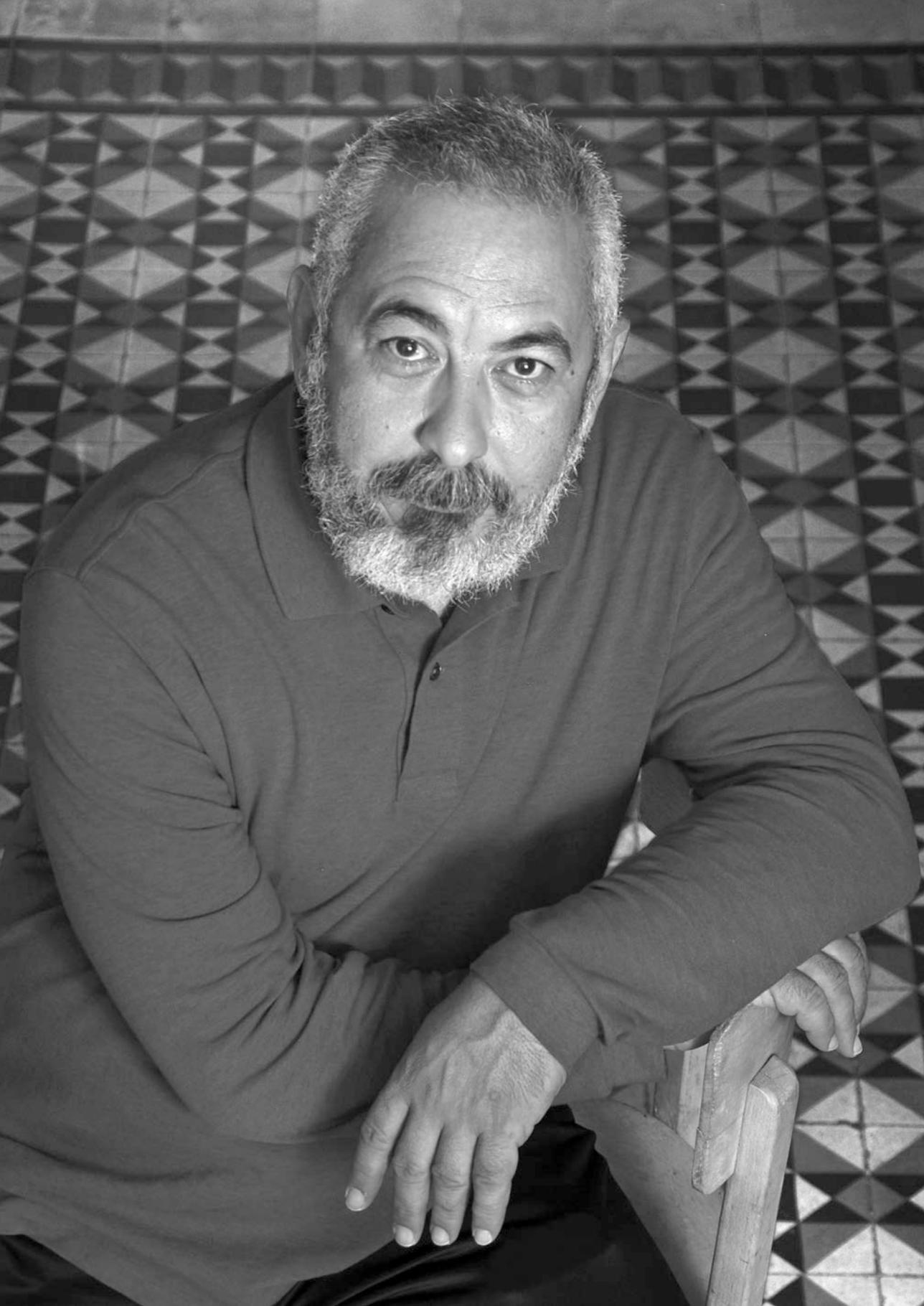
C. E - Usted vive en el barrio de Mantilla, de la Habana, donde nació. Pero desde su aparente quietud, ha sido periodista (algo que ha influido en su imaginación) y como escritor tiene algo de excursionista en otros espacios. ¿Cómo es esa doble vida, si es que la hay?

L.P - Vuelvo a los dos Paduras que antes me proponías y que te decía que es uno solo... El oficio de escritor ha sido, en mi caso, el resultado de un largo aprendizaje, en el que mucho influyó mi trabajo periodístico en la plantilla de un vespertino. Creo que la experiencia de aquel periodismo que hice en los años 80, cuando realicé largos reportajes en los que ensayaba estructuras, lenguajes, perspectivas narrativas para solucionar la escritura periodística y hacerla más amena y diferente, fue una escuela sin la cual no hubiera podido dar el paso del escritor amateur de principios de la década al mucho más profesional que en 1990 escribió *Pasado perfecto*, ya con Mario Conde. En esa época, además de ser más joven, era más adicto a una vida gregaria, rodeado de los amigos, haciendo muchas cosas en colectivo, sintiéndome en un colectivo, casi una tribu... Luego, cuando ya me dedico profesionalmente a la literatura, en 1995, tuve que destinar muchas más horas al trabajo solitario, a estar en la casa en silencio, muchas veces acompañado solo

de mi mujer y mis perros... y le cogí el gusto a esa forma de vida. Por eso cada vez me resulta más arduo psicológica y físicamente tener que hacer la otra parte del trabajo literario, que es la promoción. Responder entrevistas no siempre es agradable, más cuando debes responder diez en un día, en las que te preguntan más o menos lo mismo (“¿Y cómo ve el futuro de Cuba?”... como si yo lo supiera, como si alguien lo supiera) y de contra posar para seis fotógrafos. Tomar un avión un día, un tren al otro, otro avión después y despertarte una noche en Marburg creyendo que estás en Segovia... es del carajo. Pero asumo esta parte de mi trabajo con la mayor disciplina, pues sé que para poder seguir escribiendo debo vender libros, y para venderlos hay que promoverlos, más en un mundo como el de hoy, en el que cada vez se lee menos, o se lee peor, o se piratean los libros, un mundo que parece ser el fin de una forma de distribuirse la literatura que ha existido en los últimos dos siglos. Es una vida dura pero... hay otras peores. No te imaginas lo privilegiado que soy por hacer este trabajo y poder vivir de este trabajo. Primero porque me gusta mucho, luego porque cuando veo a mis congéneres, amigos del barrio, envejeciendo detrás de una botella de alcohol barato sin la menor expectativa y con un futuro muy oscuro por delante... nada, que si fuera creyente le daría gracias a Dios.

C. E - ¿Cómo ve la narrativa cubana actual? Nos gustaría que nos hablara de sus gustos y disgustos, si los hubiera.

L.P - No me siento capacitado ahora mismo para enjuiciar la narrativa cubana reciente. En los últimos diez, doce años, he



leído sobre todo en función de novelas en las que la investigación histórica es una parte importante del proceso de creación y he leído más sobre el siglo XIX cubano, la vida de Trotsky y de Rembrandt, la guerra civil española o la comunidad sefardí de Ámsterdam que novelas cubanas... Solo tengo una impresión a partir de lo que he ido leyendo, muy aleatoriamente: y es que se trata de una literatura enferma de localismo, que encontró hace 15 años el filón de lo exótica que resultaba la peculiaridad cubana y que, cuando el filón se agotó, no ha sido capaz de romper con esa

mirada sobre lo local. Sé que hay gente escribiendo sobre los evangelios apócrifos, sobre las peripecias de un cubano en Rusia, también novelas sobre la experiencia del exilio y el desarraigo, pero la mayoría de los que he leído escriben sobre sus crisis en Cuba, sobre la misma literatura, sobre sus odios cotidianos y al final escriben sobre lo mismo y lo que ya está escrito. Es lo poco que puedo decir, desde mi conocimiento muy deficiente. Y que me perdonen los escritores cubanos en general, si me equivoco, y en particular, si ellos no se sienten retratados en este esbozo.

◀ (Pág. anterior)

Leonardo Padura,
fotografía de Itziar Guzmán.

BIBLIOTECA

[01] **Padura, esa feliz mezcla
de géneros**

[02] **Jane Austen tenía razón**

[03] **La "España alucinada"
a examen**

[04] **Poesía de
Silvia Barón Supervielle**

[05] **La asechanza de lo real**

[06] **Dentelladas soviéticas**

[07] **Un Hernán cortés
de carne y hueso**

[01] Juan Ángel Juristo

[02] Blas Matamoro

[03] Santos Sanz Villanueva

[04] Juan Soros

[05] Jesús Aguado

[06] Julio Serrano

[07] Isabel de Armas

[01]

Por Juan Ángel Juristo

Leonardo Padura:

Herejes.

Tusquets Editores.

Barcelona, 2013.

Padura, esa feliz mezcla de géneros

Hoy día hay dos géneros dominantes en la narrativa occidental, la novela histórica aliada al *thriller*, o (casi parece lo mismo) la novela policiaca teñida de cierto trasfondo histórico. Desde hace décadas en la literatura más vendida, la novela histórica y la policiaca apenas se rozaban, subsistían moldeadas en su propio canon y con una buena legión de seguidores que aceptaban a pie juntillas las reglas estrictas de ese canon. Quizá fuera *El nombre de la rosa* la que subvirtió el género y mezcló con gran fortuna la novela ambientada en épocas pretéritas con tramas sacadas del *thriller*. Desde luego lo que es seguro es que tenía que ser un semiólogo el que realizara ese milagro, el de mezclar paisajes de edades pasadas con tramas cuyo origen se encuentran en los finales del

XIX, y tenía que ser un semiólogo que amara el folletín y fuera devoto de la Edad Media. Lo cierto es que a partir de *El nombre de la rosa* la mezcla de los dos géneros se ha producido con mayor o peor fortuna y son legión los autores que se dedican ahora a ello. Hay que decir que son muy pocos los autores que despliegan originalidad, talento y cierta excelencia. Leonardo Padura es uno de ellos.

El autor cubano, del que celebramos en su momento la aparición de *El hombre que amaba los perros*, realiza con esta novela recientemente publicada, *Herejes*, un *tour de force* muy de agradecer pues incurrido en una narración sobre el género dominante ahora en el implacable mercado de los libros más vendidos para realizar una obra de ajustada perfección de las dos tradiciones, la

histórica y la policial, y, por si fuera poco, escrita sin concesiones a esa supuesta eficacia narrativa. Una cita algo extensa nos dará las claves del modo en que Leonardo Padura aborda el estilo adecuado para producir cierta fascinación que recorre la novela a la vez que maneja una escritura nada directa, alusiva, llena de matices, delicadamente envolvente: “Dos años antes de aquella dramáticamente silenciosa en que Daniel Kaminsky y su tío Joseph se disponían para acercarse al puerto de La Habana y presenciar el esperado ataque del Saint Louis, la cada vez más tensa situación de los judíos europeos había comenzado a complicarse a un ritmo acelerado, capaz de augurar la llegada de nuevas y grandes desgracias. Fue entonces cuando los padres de Daniel decidieron que lo mejor sería colocarse en el centro de la tormenta y aprovechar la fuerza de sus vientos para propulsarse hacia la salvación. Por eso, valiéndose del hecho de que Esther Kellerstein había nacido en Alemania y sus padres todavía vivía allí, Isaias Kaminsky, su esposa y sus hijos, Daniel y Judit, luego de comprar la venia de unos funcionarios, consiguieron abandonar Cracovia y viajar a Leipzig. Allí el médico esperaba hallar una salida satisfactoria, junto a los otros miembros del clan de los Kellerstein, una de las familias más prominentes de la ciudad, reconocidos fabricantes de delicados instrumentos musicales de madera y de cuerdas que habían dado alma y sonido a incontables sinfonías alemanas desde los tiempos de Bach y Händel”.

Este modo de escribir no es usual en la narrativa de género pero es una manera de narrar que tiene ilustres predecesores en ciertos escritores del *boom*, en los escritores *pop* del mismo, en Gabriel García Márquez, en Mario Vargas Llosa, en el Guillermo Cabrera Infante que borda en algunas pági-

nas de *Tres tristes tigres* el folletín pero al que impregnan de continuo de ironía y juegos de palabras. Es una manera de escribir que tiene poco que ver con esa supuesta eficacia anglosajona del género y que se apoya en algunas claves, incluso de la retórica de las series rosa de televisión, pero que resulta de una rara eficacia narrativa.

Por otro lado, hay que decir que esta novela de Leonardo Padura ajusta punto por punto a las directrices del género. Así, el héroe desencantado, que es una variante muy moderna del héroe épico del folletín decimonónico pero delimitado a una subjetividad donde el cinismo es el único rasgo del carácter que resta ya de una derrota de la Historia, la del siglo XX, tiene en Padura un nombre que los que gustan de novelas como *Pasado perfecto*, *Vientos de cuaresma*, *Adiós, Hemingway* o *Las neblinas del ayer*, conocen a la perfección: Mario Conde, el detective creado por Padura que es una mezcla fascinante de caracteres contrapuestos, como sucede en la mayoría de la personalidad de estos personajes, desde los creados hace ya casi noventa años por Dashiell Hammett, y Raymond Chandler, “un comemierdas con dos doctorados”, como se define en cierta ocasión, que sigue enrollado con una hembra de quitar el hipo, la barroca Tamara y gozando de las comilonas que le hace la madre de Carlos El Flaco. Un detective, pues, en la onda clásica pero más dado a reconocerse en las características de los detectives latinos, desde Pepe Carvalho a Montalbano, antes que los estragados por el alcohol, más propios del género que se frecuenta en Estados Unidos o en los países nórdicos.

Pero para entender la complejidad de *Herejes* sería necesario, aparte de dar cuenta de la fascinación que produce su protagonista, ese Mario Conde al que el comienzo de

la novela le pilla vendiendo libros viejos por La Habana, y su ajuste pertinente al canon del género, de otra incursión de Leonardo Padura en la novela de género y realizada de un modo excelente. Me refiero a la incursión en el género histórico en narraciones como *La novela de mi vida* y *El hombre que amaba a los perros*, una historia donde reconstruye las vidas de Leon Trostky y Ramón Mercader, y que ha sido la novela que ha lanzado a Padura a la fama internacional, narración que ha recibido numerosos premios de prestigio y que le han hecho ser autor reconocido por su merecida excelencia.

La gracia, la fascinación que produce *Herejes*, y que creo se encuentra entre las mejores novelas de este género híbrido, es que ha fusionado estos géneros de experiencias narrativas anteriores y dotadas de una probada calidad. El personaje de Mario Conde es un carácter muy perfilado y a Padura se le dan muy bien las tramas propias del *thriller*, pero es que ese estilo envolvente, en el fondo tan confidencial, y del que dijimos que debe mucho a la literatura *pop*, al folletín moderno, cuadra perfectamente con las historias de sagas de épocas pasadas.

La trama, pues, de *Herejes*, no deja lugar a dudas respecto a lo ajustado de la historia que cuenta: en 1939 fondeó un barco en el puerto de La Habana, el SS Saint Louis. Llevaba a bordo unos 900 judíos provenientes de Alemania que esperaban encontrar en Cuba un lugar de asilo. Daniel Kaminsky y su familia, esconden una baza, un plan B, que se diría hoy, en caso de que la cosa saliera mal: un cuadro de Rembrandt propiedad de la familia desde hace siglos y con el que esperan encandilar a las autoridades cubanas, La cosa se tuerce, los judíos son enviados de regreso a Alemania y el cuadro desaparece. Hasta aquí realidad y ficción se aúnan en un marida-

je muy armónico, pues la historia del barco es cierta y Leonardo Padura consigue introducir en una historia real el comienzo de una historia de ficción trepidante que nos lleva al año 2007 y a la Amsterdam del siglo XVII.

Luego, ya dijimos, en ese 2007, un descendiente de Daniel pide a Mario Conde que le informe sobre el paradero del lienzo desaparecido en La Habana y que aparece en una subasta en Londres. Con estos dos mimbres Leonardo Padura realiza la que creo es la mejor novela de las ocho que tienen a Mario Conde de protagonista, pues en esta narración hay un despliegue de tempos históricos realmente prodigioso, desde la persecución de los judíos y su refugio en la Holanda del XVII, con su tolerancia religiosa, y donde Rembrandt pinta ese lienzo teniendo como modelo a un judío que se rebela contra las reglas que le impone su pueblo. Tengo para mí que aquí Padura ha jugado con el ejemplo de Spinoza, lo que demuestra su finura y su lograda pertinencia a la hora de escoger ejemplos. Hay también referencias a la Cuba de los años cincuenta y de los primeros años de la Revolución y todo ello enmarcado en una escritura que no otorga respiro alguno respecto al desarrollo del suspense de la trama y, a la vez, una escritura que nos relata con exactitud y veracidad y honestidad la lucha del hombre a lo largo de los siglos por conseguir un atisbo de libertad, en este caso, judíos y cubanos, lastrados pero no derrotados, por los totalitarismos.

Dolor, esperanza... Padura maneja todo esos sentimientos con complejidad y maestría. Además, Mario Conde se presenta en esta novela más viejo, encantador, enfadado con el mundo que en sus novelas anteriores, pero que sigue soñando con escribir algún día una novela de la altura de Salinger. Una obra muy lograda y referencial, ya digo, en este género híbrido y tan de moda.

[02]

Por Blas Matamoro

Jeffrey Eugenides:

La trama nupcial.

Traducción de Jesús Zulaika

Anagrama.

Barcelona, 2013.

Jane Austen tenía razón

¿Es posible, en pleno siglo XXI, escribir una historia a la manera de Jean Austen? ¿Alinear a los muchachos de una pequeña ciudad inglesa, en la sala de bailes o a la salida de la parroquia, para que las chicas elijan al prometido, activas ellas, pasivos y anhelosos ellos, entre los dictámenes de las madres, las abuelas, las tías y las casamenteras? Entre muchas otras cosas, esta novela de Eugenides responde que sí: es posible que Madeleine, la protagonista, una joven universitaria norteamericana que divaga entre New Jersey y New York, se/los/nos desafíe y vaya entretejiendo los pasos de su trama nupcial. Así llegamos al final, rotundo e incanjeable, como en las mejores novelas, donde ella, desprendida de una imposible y verdadera historia de amor, rechace al chico

entre místico, paciente y formal, que le propone sustituir a un psicótico insoportable por un marido cabal y venturoso.

Desde luego, tras lo que ha llovido entre Austen y nosotros, la novia, casada y divorciada, no ha llegado intacta al tálamo ni se conforma con leer las novelas de Austen. Han desfilado por su cuerpo – a veces, meramente, junto a él – distintos modelos de amantes: el narcisista de gimnasio, el fugaz excitado de una noche, el tímido que se conforma, sin satisfacerse, imitando al bíblico Onán, el posesivo y el dulce ofertante. Uno será el elegido, Leonard, empollón enciclopédico, capaz de enamorar con dos párrafos y una mirada, internado en un psiquiátrico, violento a veces, medicado, agresivo, metódico pero insociable, que acaba

su fuga definitiva tras los cristales de un vagón de metro.

La acción discurre a comienzos de los años OCHENTA, en ambientes de universidad y una bohemia dorada, alcohólica, drogadicta, impulsivamente sexual, tropa de liberados que saben cómo ocupar su vida anecdótica y, en definitiva, ignoran qué hacer con sus libertades, las que ha ganado la generación anterior. Evocar a Scott Fitzgerald – presente en magníficos y breves momentos de lirismo urbano o campesino – resulta ineludible, si de generación se trata. La de Scott fue una camada de burgueses sofisticados, con una escuela de elegancia juerguista y despilfarradora, a los cuales la primera guerra mundial empujó a bailar la vida de los supervivientes al son de los años locos de una posguerra convertida en entreguerras. La de Madeleine y los suyos sólo supo de la guerra de Vietnam, vivida en la retaguardia por sus padres, a favor y en contra de la intervención norteamericana en la lejana Indochina. Su mundo es pacífico y aparentemente previsible pero sin horizontes.

Aquí Eugenides nos propone una narración intelectual que dispara en dos direcciones. Una es la señalada: la novela que cuenta cómo se trata de contar otra novela, una reedición de los almohadones provincianos bordados por Austen. Otra es la apoyatura, si cabe nombrarla así, del mundo posmoderno, desconstruido y cuyas referencias son mayormente europeas: Derrida, Foucault, Eco y las insistentes presencias de una reflexión sobre el amor conducida por Barthes pero que recoge las inquietantes herencias de Platón y ciertos místicos existenciales, con Agustín de Hipona al frente de los santos enamoradizos. No faltan españoles, desde luego: Teresa y Juan.

Mitchell, el piadoso y rechazado novio de Madeleine, busca en la entrega cristiana que lo lleva hasta la India de la Madre Teresa, llenar el hueco que le indican sus maestros. Vuelve sin el talismán y se refugia en el sofá de algún amigo. No sabemos cómo resolverá la gran tarea que parece imposible a los suyos: alcanzar la madurez, poder afirmar que el lugar ocupado por cada quien es el propio, el auténtico y definitivo. Estamos ante una excelente novela: el remate queda abierto.

En efecto, los maestros les han enseñado que el mundo está hueco, que el lenguaje desdice lo que dice, que ya nada ni nadie sostiene la vida si no es la furtiva presencia de lo viviente. La vida es momento, el momento pasa y se diluye, no hay huellas que recoger y atesorar. Una de las mayores virtudes del narrador Eugenides es, precisamente, conseguir contar la historia de unos seres para los cuales ni la historia ni el sentido hacen acto de presencia, de ancestralidad ni de disparo hacia el futuro como programa de existencia. Queda la vida, sí, una vida inexistente. Lo hace sin patetismo existencial – si se prefiere: existencialista – según podrían haberlo hecho sus padres, lectores de Sartre y de Camus. Como los personajes de Beckett, estoicos del absurdo, como el Benjamin Button de Scott Fitzgerald, que nace viejo y deviene joven y niño, como el hombre menguante que acaba convertido en un muñequito en la novela homónima de Mathieson.

Eugenides resuelve el envite de modo ecléctico, un modo muy típico del anterior fin de siglo. A veces invoca a Proust, va y viene del pasado en una suerte de presente interrumpido donde el único hilo conductor es el insoslayable lenguaje verbal, siempre progresivo, echado sobre el tiempo que

le permite decirse. A veces, objetivamente, “escucha” el habla de ese medio hiperletrado, en buena medida coloquial pero de un coloquialismo preescrito: los personajes hablan, a menudo, como si leyeran los textos de la novela que van escribiendo o, por mejor decir, que Eugenides redacta a su dictado. A veces, el narrador se vuelve inmediato, a la manera de cierto Stendhal, dice “Yo soy el que firma el libro, lector”, juzga a sus criaturas, interpreta lo que cree que ellas saben o creen saber, pone en cuestión la veracidad de sus dichos. Todo está resuelto con verdadera maestría técnica, no ese culto brillante de la borgiana *tecniquería*, sino con una púdica – diría que viril, aunque el adjetivo sea políticamente incorrecto – virtuosidad – de nuevo el *vir*, qué fastidioso – que se dispersa en lo que va diciendo, sin mostrarse. Es de una textualidad transversal, fórmula horrible pero que no sabría sustituir por otra más bella. Además, recoge el recurso de ciertos rusos y sigo enumerando más referencias históricas, pues Eugenides hace un cuento que viene a cuento de herencias bien elegidas y mejor empleadas: Tolstói, que comenta lo que sus personajes desean, mientras les oye decir lo que quieren, y Chéjov, cuando tensa la línea estretecida de lo sentimental y la concluye irónicamente con algo que la contradice de modo abrupto. La vida se vive y también se cuestiona. Por eso se puede contar.

La trama nupcial es, también, una novela sobre el deseo. Esto suena a obviedad. ¿Qué novela no lo es? ¿Qué personaje se puede narrar si no desea nada? Pero, atención al matiz: el deseo, perdido entre unos sujetos para los cuales la historia y el mundo apenas cuentan, si no es para recordar a rachas y de manera frecuentemente caótica, el deseo se trasciende a sí mismo,

va y viene de otro mundo. Dice Mitchell, el buenazo cristiano que no sabe qué hacer con su bondadoso cristianismo: “(...) los místicos decían todos lo mismo. La iluminación venía de la extinción del deseo. El deseo no te colmaba, sólo te satisfacía temporalmente hasta la llegada de la siguiente tentación. Y eso en el caso de que tuvieras la suerte de conseguir lo que deseabas. Si no lo conseguías, te pasabas la vida en un ansia continua e inastisfecha.”

No encuentro mejor clave para definir al personaje conductor, Madeleine. De nuevo, Jane Austen: la protagonista es una mujer. Madeleine es bonita, inteligente, culta, dispuesta a experimentar lo que desea. Apareta ser deseada por los varones pero es ella quien, secretamente, como buena *austeniana*, es la deseante, la que articula su deseo en la mirada del muchacho que la desea. Más corto: desea ser deseada. Más corto aún: intermitente, infinita. Es, por decirlo en términos convenidos por incontables novelas: es el enigma femenino, enigmático, en primer lugar, para la propia mujer. Cuando alguien lo sorprende e intenta descifrarlo, pierde su encanto y Madeleine deja de ser la única Madeleine y se torna una mujer de tantas. Nada menos pero nada más. “Era la estupidez de la gente normal. Era la estupidez de los afortunados y los bellos, de aquel que ha obtenido todo lo que desea en la vida y no hay nada, por tanto, por lo que deba recordarsele.”

Madeleine exhibe la cara de la mujer satisfecha, la que se pregunta, incansable y paradójica, por qué no está satisfecha. Cree estar siempre haciendo lo que desea, aplicando una norma que sólo sirve para ella, desde la esencia misma de la libertad. Pero, en rigor, obedece a unas normas que desconoce y este desajuste entre

desear y saber, entre ejercer la libertad y someterse a una ley ignota – otra herencia: Kafka – posibilita que Eugenides la convierta en personaje primordial de su fábula. Es como si fuera un personaje de novela que desconoce serlo y al cual el escritor le dice lo que es. Por supuesto, sólo sabemos de ella lo que esta novela nos dice saber de ella. Si no, nula novela sería la que leemos.

Frente a esta raza de personajes, los mayores – el maestro que intenta adoctrinar, seguro de sus lecturas; los padres conservadores que exhiben lo modélico de su matrimonio; los padres divorciados que se acomodan a una historia matrimonial desarticulada que consideran igualmente modélica – proponen una colección de valores

anómicos, la desconstrucción de la libertad sin fundamentos ni objetivos, acaso una cifra del mundo contemporáneo en las sociedades avanzadas, liberales y prósperas. Ahora tomo la primera del singular y cuento brevemente una impresión de lector, aun a sabiendas de que no debe hacerlo un crítico. Tengo, año más o menos, la edad de aquellos mayores. Me veo obligado a pensar en el mundo que vamos dejando a los que vinieron enseguida por nuestra decisión. No fue una decisión lúcida, voluntaria, omnisciente y omnipotente. Fue una decisión histórica, de la historia que nos hizo y que hicimos, y que Eugenides contribuye a descifrar con mano maestra. Respondemos por ella. No nos cabe otra alternativa.

La "España alucinada" a examen

La figura moderna del intelectual, surgida, como se sabe, del conocido alegato de Zola en el caso Dreyfus, "Yo acuso", anda entre nosotros, últimamente, muy disminuida. Carece hoy de la significación que alcanzó desde fines del siglo XIX y tuvo a lo largo de la pasada centuria. Ahora escasean los nombres que se arriesguen a romper el conformismo reinante, a explicarse al margen de lo políticamente correcto y a asumir un papel orientador de la opinión pública. Antonio Muñoz Molina es una excepción por la frecuencia y rotundidad con que opina con independencia y posturas personales sobre cuestiones candentes en el conjunto de sus escritos, literarios, ensayísticos y en la prensa. No se arredra en decir su pensamiento acerca de realidades concre-

tas problemáticas con un nivel especulativo alto y por medio de una magnífica prosa de fraseo sintáctico complejo muy adecuada a la exposición discursiva.

Las contribuciones sueltas en la prensa del escritor jienense referidas a un amplio abanico de asuntos que van de lo social a lo artístico adquieren un diseño armónico en *Todo lo que era sólido*, cuyo *leitmotiv* es el desolador panorama que ofrece el presente de España. Muy lejano nos queda el pasado de hace solo unos pocos años, dice al arrancar su discurso y a continuación expone la perplejidad seminal: "Era cuando creíamos vivir en un país próspero y en un mundo estable imaginábamos que el futuro se parecería al presente y las cosas seguirían mejorando de manera gradual, o si aca-

so progresarían algo más despacio". Todo, en cambio, ha venido a dar en un desastre mayúsculo, cuyo recuento acomete en un texto de simplicidad franciscana y trabado en espiral por medidas reiteraciones y recursos del énfasis: ciento cuatro fragmentos de corta extensión van aduciendo las pruebas sueltas pero indisolublemente imbricadas que explican semejante deriva.

Elude Muñoz Molina el planteamiento abstracto y se aplica con memoria hemo-gráfica y aportando relevantes testimonios personales a documentar hechos y comportamientos que sustenten tan negativo diagnóstico. La amplia gama de la realidad desfila a lo largo de esa cadena de breves textos en los cuales van surgiendo los factores morales y materiales que la constituyen. O, dicho con sus palabras, qué hizo falta para que "el tinglado de todo lo que parecía firme y próspero ahora se hund[er] ante nuestros ojos". Un amplio repertorio de elementos sustentan la argumentación. Por supuesto que ocupan buen espacio el dinero abundante, la economía del pelotazo, el derroche institucional... Pero más que esos síntomas previsibles importan las observaciones relativas a la moral pública y privada, a la situación un tanto inerte de una ciudadanía absentista y a quienes han tenido la responsabilidad de dirigir la cosa pública.

Uno de los frentes más destacados del libro es el referido a la innumerable clase política, acerca de la que se hacen comentarios muy duros. Se le achaca, en el ámbito de lo institucional, el fraude de haber sustituido una nueva legalidad democrática por el ejercicio incontrolado del poder. Y se describen los comportamientos personales ligados a los partidos en términos de máxima dureza: "Las únicas carreras administrativas que se han hecho en España a lo

largo de los últimos treinta años son las de los mediocres arrimados 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 disimular que hacen algo o que han aprendido algo". El resultado es la ausencia de ciudadanía electiva y de soberanía cívica que lamenta con amargura. Ello no resulta ajeno, aunque se diga como fenómeno independiente, de la afirmación proclamada en otro momento: "periodistas y políticos llevan demasiado tiempo en España enredados en un parasitismo mutuo".

La hipertrofia de los partidos se completa con observaciones sobre las ideologías. Siendo el autor un hombre de posturas progresistas, resulta previsible su actitud contraria a la derecha conservadora, pero donde su lucidez y fidelidad a principios básicos destaca es en la denuncia de las claudicaciones y sinsentidos de la izquierda. Lo hace a propósito de varios aspectos concretos. Uno de ellos, el giro espectacular marcado por "la rapidez con que la izquierda pasó del laicismo y el anticlericalismo a una especie de fervor indiscriminado por todos los rituales heredados de la teatralidad militante de la Contrarreforma". Otro, la reconversión de socialistas y comunistas al nacionalismo.

No se contenta el autor con señalar —o denunciar, si se quiere— este rimerio de cuestiones. Antes busca explicaciones. Acaso la de mayor significación sea la más global de todas, la actitud colectiva que apunta a una cobardía generalizada basada en el temor a la discrepancia del discurso social predominante. Muñoz Molina expresa con la plástica expresión popular "ser un aguafiestas" la consideración en que se ha tenido a quienes no aceptarían comulgar

con ruedas de molino. El disentiendo ante tantas y tantas evidencias de comportamientos oportunistas o fraudulentos quedó ahogado por la interiorización del deseo de no incomodar, de no criticar, de no plantear objeciones molestas. En consecuencia, sostiene, estos últimos tiempos han sido unos "años de delirio" basados en apariencias y han producido un "país de los simulacros y los espejismos".

El alegato de Muñoz Molina es un escrito sincero y dolido que surge como una corriente mental impetuosa dirigida no tanto a liberar una irritación profunda como a encontrar alternativas de futuro. El proceso de escritura que él mismo expone implica dicho alcance: "Escribo dejándome llevar. El propio acto de escribir desata a la vez los argumentos y los recuerdos. La urgencia de comprender y de intentar explicarme a mí mismo el presente". Por eso no se limita a constatar los yerros y a lamentarlos sino a tomarlos como un punto de partida: "sería desolador que esta crisis no sirviera ni para aprender de los errores, sino para repetirlos y agravarlos: para eludir una vez más responsabilidades y buscar chivos expiatorios, para elegir de nuevo el camino fácil de la especulación y el desarrollo destructivo y a corto plazo". Ello requiere una clara concienciación colectiva que impulse un movimiento social. Su pronunciamiento al respecto incita a la acción: "hace falta una serena rebelión cívica que a la manera del movimiento americano por los derechos civiles que utilice con inteligencia y astucia todos los recursos de las leyes y toda la fuerza de la movilización para recatar los territorios de soberanía usurpados por la clase política".

Hace Muñoz Molina un retrato veraz, contundente, inapelable de los recientes

años de falso esplendor de nuestro país, de "la España alucinada", según la poética imagen con que plasma tan nefasta experiencia histórica. El examen de la realidad puede parecer un tanto jeremiaco por la persistencia y dureza de las quejas, pero sería erróneo considerarlo en la tradicional línea pesimista de nuestra literatura del desastre. Aunque encaje en la sombría visión noventayochista del tema de España, el autor no cierra las puertas al porvenir. Al contrario, ni cae en la habitual autopercepción negativa de nuestro pueblo ni se entrega al desaliento. El suyo es un manifiesto esperanzado, si no optimista, según se ve en una declaración tan inequívoca como la siguiente: "creo necesario decir que no todo ha sido sombrío o sanguinario o terrible en la historia de España, y que si no hubo nada de predestinación en nuestros infortunios del pasado tampoco es irremediable que se cumplan las peores posibilidades del futuro". El muy intencionado título del libro apunta en esa dirección de afrontar el porvenir con esperanzada determinación. "Todo lo sólido se desvanece en el aire", escribió Carlos Marx en el *Manifiesto comunista* para explicar de forma gráfica la sensación de novedad producida por el derrumbamiento del feudalismo y la irrupción del capitalismo. *Todo lo que era sólido*, transparente adaptación de la conocida sentencia marxiana, refleja también el desconcierto que produce el advenimiento de una nueva época marcada por una crisis que puede dar al traste con conquistas sociales que parecían haberse asentado para siempre.

Este tiempo incierto nuestro requiere el coraje y la determinación que reclama Muñoz Molina en una línea que entronca con el pensamiento social regenerador de la Ilustración. El alegato del autor es valiente

y necesario, y su oportunidad, máxima, pero uno teme que la profundidad de la actual crisis de valores —de mayor trascendencia que la económica— ni siquiera permita sacar las oportunas consecuencias de un libro tan oportuno e iluminador. Que pase desapercibido, que siga recibiendo la muy escasa atención que ha despertado hasta aho-

ra y no surta los efectos regeneradores deseables. En fin, sería una pena que Muñoz Molina pareciera solo un molesto y malhumorado aguafiestas y no se tomara su alegato como el desvelo socialmente necesario de un intelectual honrado y lúcido. Ojalá cundiera su ejemplo.

[04]

Por Juan Soros

Silvia Barón Supervielle:

Al margen / En Marge.

Edición bilingüe. Prólogo y edición al cuidado de Eduardo Berti. Varios traductores. Adriana Hidalgo, editora. Buenos Aires, 2013.

Obra poética de Silvia Barón de Supervielle

Silvia Barón Supervielle nace en Buenos Aires en 1934 en una familia uruguaya de origen español y francés. En su casa recibe una educación de cultura francesa. Afincada en París desde 1961, comienza a escribir en francés y también traduce desde y hacia este idioma. Muchos años después comienza a traducir su propia poesía al castellano. El último párrafo de su nota biográfica indica: «Silvia Barón Supervielle se considera una escritora del Río de la Plata, cuya escritura, misteriosamente, entró en armonía con la lengua francesa». Leer *Al margen*, su poesía reunida en edición bilingüe de mil páginas, es una experiencia notable, que podemos compartir con algunos antecedentes de autores americanos que en ocasiones cambiaron de lengua. Su lectu-

ra es un don que nos permite acompañarla en este viaje por los márgenes, por los distintos márgenes que ha transitado esta escritura.

En primer lugar, nos posibilita acompañarla en el viaje de ida y vuelta a la lengua. El viaje de ida desde el castellano al francés como lengua de escritura y el viaje de regreso desde el francés al castellano en el ejercicio de auto-traducirse (aunque el libro no sólo está traducido por ella). Cuando hay poesía no hay lengua materna ni paterna, sólo hay lengua propia. La que se hace propia en cada entonación, en cada respiración. Por lo mismo, como dice Jean-Luc Nancy, es apócrifa: «Toda lengua es apócrifa, auténticamente, y es quizás, a fin de cuentas, todo lo que dice la poesía».

Una lengua apócrifa es una lengua secreta, encriptada, sin embargo, esto no debe llevar a confusión. Un secreto no puede ser individual, un secreto no existe si no hay dos que lo guarden, que lo compartan. Así, la lengua propia del poeta sólo existe en el *atemwende (vuelta o cambio de aliento)*, en expresión de Paul Celan, un poeta sin duda cercano a Barón Supervielle.

En el momento en que las palabras escritas por el poeta son interpretadas por el lector, éste las hace suyas, las vuelve su propia respiración. Esa es la lengua propia del poeta, su don, y la poesía de Silvia Barón Supervielle respira ahí. Se sostiene en esa tensión, entre esos dos márgenes de la lengua y del aliento. Poesía que dice su ser apócrifa al darse al otro, completamente.

La infancia, etimológicamente, lo recuerda Pascal Quignard, es la edad sin lenguaje. No es lo mismo convivir con una lengua más tarde que salir del silencio al habla a través de una lengua en particular. Eso deja una huella imborrable. Esa huella se puede asumir como destino, como diferencia, segregación o se puede rechazar, cuestionar, forzar. Como dijo Huidobro a la naturaleza, Barón Supervielle dice a su lengua materna: *non serviam* (aunque tampoco quiera perderla, en entrevista dirá: «Me gusta volver al español, me niego a olvidarlo.»). Otros hicieron el viaje de ida antes, el mismo poeta de *Altazor*, César Moro o Samuel Beckett. Existe el problema del meteco, desde el XIX al XX el francés fue una lengua de alcurnia, de diplomacia, pero también fue la lengua donde nació la moderna poesía occidental. Barón Supervielle lleva en su nombre el vínculo con ese nacimiento y no resiente este problema: «Nunca pensé que el francés fuese mejor o más prestigioso que el español». La poeta lleva en su

nombre, en sus apellidos, el mestizaje de estas lenguas y ambas le son tan ajenas, tan apócrifas, como propias.

Hasta donde podemos observar, dentro de su gran riqueza y variedad, no hay otra obra como esta en el panorama de las escrituras hispanoamericanas actuales. Además, ésta experiencia de lenguaje no sólo proviene de un ámbito familiar, privado, sino de la experiencia viva de las lenguas en contacto, fruto de las constantes oleadas de inmigrantes venidos de diferentes latitudes a América y que se encuentran en la ciudad de su infancia. Ella misma recuerda esta situación en Buenos Aires, antes de emigrar a París: «Siento nostalgia de esa variedad de lenguas, de esa gente venida de lugares tan remotos, de los recuerdos que ellos nos transmitían. Solíamos escuchar historias increíbles. Era hermoso. Todo venía de lejos. Se cambiaba de idioma continuamente.» Cambio de lengua, cambio de aliento, apertura al otro.

Sin embargo, esta imagen positiva del cambio de lengua no puede ocultar su lado de pena. Como dice el poeta chileno Raúl Zurita: «Vallejo vio en la letra, es decir en los átomos indivisibles de las palabras, el origen de la pena. Él pensaba en el castellano y en la destrucción que significó su imposición en [América]. En realidad, todas las lenguas han nacido de una destrucción y de una muerte y de allí para adelante la tarea del arte era levantar una tierra frente a lo destruido». Esta suerte de dolor inicial estaría en el origen del mestizaje, físico y lingüístico entre las dos orillas e inserto en el castellano que se habla en Hispanoamérica. De alguna manera esa tensión originaria se siente en la gran poesía americana como una vibración profunda. El viaje de ida y vuelta de Barón

Supervielle también se hace cargo de esta experiencia de lenguaje, de esa huella dejada por la primera lengua que se reescribe, en traducción, después del contacto con la segunda. No huye de la pena, la lleva consigo, la integra en su lengua. Barón Supervielle es una poeta del Río de la Plata, aprendió a hablar en el castellano mestizo de la pena de Vallejo y, sin embargo, entró en armonía con la lengua francesa.

¿Qué armonía es la que encuentra una escritora del Río de la Plata con la lengua francesa? Sin duda no una complaciente, fácil, adocenada, sino la alta exigencia de las correspondencias entre sonido y sentido. Desde los poemas de *Las ventanas* (1977), sus primeros textos publicados, encontramos el lenguaje cincelado, expuesto como piedra, en poemas de no más de cinco o seis versos, breves y concisos, en toda su simpleza sintáctica para resaltar su fuerza semántica: «la luz / está en la sombra». Esta sencillez quizá busca armonizar lo más difícil, la dificultad misma, como dice la autora en una entrevista: «desde estos primeros balbuceos me reconocí en el despojamiento, la desorientación y la distancia entre la lengua y yo». Economía radical de elementos lingüísticos y de imágenes que potencia el valor autónomo del texto. Siempre a partir del cuerpo, la voz contempla y se deja atravesar por los elementos para emitir un enunciado intraducible, que sólo puede existir en el espacio del poema: «que la tinta estalle / sobre el muro ausente».

Palabras intraducibles a los códigos comunes, poemas que no se pueden parafrasear o «contar» pero que conviven con la experiencia de la traducción. Por mano de su propia autora, o ajena, los leemos, aunque de manera tardía; sólo a partir del año 2000 su obra comienza a publicarse en

Argentina y España. La edición de *Al margen*, al fin, nos permite acceder a ella de manera integral. Lengua apócrifa, intraducible, pero compartida, donada.

Ya hemos aludido a Paul Celan, el extranjero, también podríamos mencionar resonancias con Anise Koltz, pero la evolución poética de Silvia Barón Supervielle nos recuerda sobre todo la de otro extranjero, Edmond Jabès. Al igual que el poeta judío de expresión francesa, en la poética de nuestra autora poco a poco las leves alusiones a la realidad circundante se van concentrado en tres o cuatro elementos de los grandes espacios naturales. Esto se puede observar en los títulos de algunos de sus libros centrales como *Espacio del mar* (1981) o *La distancia de arena* (1983). Esta arena es la del desierto, espacio que se vuelve central en la poética de Barón Supervielle al igual que en la de Jabès. Este desierto, el real, y el de la página blanca, es también el de la tentación. La tentación de silencio, de abandonar, de dejar la página sola en su blanca nada. Sin embargo, la poeta sabe mantener la tensión del límite, sabe enfrentarse a la aporía, es decir dialogar con la muerte. Por otro lado, aunque en libros como *Lecturas del viento* (1988) encontramos poemas más extensos que los acostumbrados, la repetición de la forma concisa no agota ya que su autora no renuncia nunca a mantenerse en el límite, en el margen, a la intemperie, en cada poema. Como dice Eduardo Berti en su prólogo: «La desconfianza hacia la palabrería produce una intensidad concentrada, sin estruendos ni retórica. Poemas austeros, sí, aunque nunca llanos. Poemas conscientes de sus efectos».

La palabra poética de Barón Supervielle habita el desierto, rompe el silencio (aunque

lo haga en atento diálogo con él); en fin, dice lo que sólo se podía decir de esa manera en cada poema. He ahí su precisa necesidad. No se trata de una invitación a la nada sino, por el contrario, de una exploración de los límites del mundo y del lenguaje *Alrededor del vacío*, como se titula su último poemario (2008). Libro escrito con la mirada puesta en ese lugar vacío donde ha de reposar el cuerpo después de muerto pero con una lucidez que no se lamenta: «alrededor del vacío // me desnudo / para unirte // al perfil / en suspenso / aéreo». Sin embargo, este movimiento, este obsesivo dar vueltas «alrededor», no es nuevo sino que es otro de los elementos siempre presentes en ésta lúcida poética. Así lo demuestran títulos como *Después del paso* (1997) o *Páginas de viaje* (2004). El desierto de la página, intervenido por la palabra, es puesto en movimiento por la lectura. Es el don del poema, que al dar-

se al lector, hace el peregrinaje en busca del otro. Lengua apócrifa encaminada, enviada al otro, para ser compartida, donada: «peregrinajes / sin plegarias / ni lugar / hasta que finalice / el llamado».

Peregrinajes del desierto y de la palabra pero que son también del cuerpo, de la experiencia. Son viajes de un margen al otro, de una orilla a la otra. Berti nos recuerda las filiaciones de nuestra poeta en su propia tradición, cerca de Juarroz o Pizarnik, en la estela de los «juegos de paradojas» del gran Antonio Porchia. Así, Barón Supervielle es una autora del Río de la Plata que eligió expresarse en francés. Escribe una poesía *Al margen*. De camino entre dos márgenes, dos orillas. Las dos orillas del Río de la Plata, las dos orillas del Atlántico, las dos orillas de dos lenguas y dos tradiciones poéticas unidas en una poesía decantada y necesaria.

[05]

Por Jesús Aguado

Eduardo Moga:

Insumisión.

Vaso Roto.

Madrid, 2013.

Las asechanzas de lo real

Lo real agrede. Lo real (la realidad) renueva continuamente sus estrategias para reducirnos a lo que no somos, para hacer de nosotros eso que no somos. Esta es la guerra no declarada de lo real contra los seres humanos, la guerra a la que la realidad, que se alimenta con nuestros cadáveres, nos obliga a alistarnos para renovar la supremacía de su estatuto ontológico sobre el nuestro. Este es el estado actual de la cultura, el momento en el que se encuentra nuestra civilización, que, traicionando su espíritu original, ya no coopera con el hombre para mejorar el mundo sino que niega al primero para poder destruir mejor al segundo. El hombre, ahora, es el fruto triunfante de lo inhumano, lo real abriéndose paso a dentelladas por el corazón y el alma de la vida.

¿Cabe rebelarse contra esto, declararse uno insumiso, deponer las armas, negarse a la lucha (negarse a ser negado), mirar hacia otro lado? ¿Tiene algo que decir la poesía (y, entonces, qué poesía) sobre esta cuestión?

Insumisión, de Eduardo Moga, aborda este asunto. Más adelante veremos de qué manera. Por ahora fijémonos en su estructura. El libro está construido por 43 textos: poemas en verso a los que suceden poemas en prosa que se entrelazan, se dinamizan y se enriquecen mutuamente y que se presentan como una especie de dialéctica anti-dialéctica en el sentido de que no buscan una síntesis, un instante de reposo o un punto de conciliación entre tesis contrapuestas, sino la superación de cualquier posibilidad de síntesis. La insumi-

sión no busca un acuerdo, con Platón o con Hegel como anfitriones de la reunión, sino la ruptura de las negociaciones, algo para lo cual son más útiles, por señalar algunos autores que tienen bastante importancia en este libro, Heráclito (un aforismo suyo lo antecede), Wittgenstein (son muchos los fragmentos suyos que se citan o se parafrasean a lo largo de sus páginas, siendo, de hecho, el interlocutor principal del autor), Celan (uno de los poemas en prosa recuerda su suicidio en las aguas del Sena) y Rimbaud o Ramón Lull (a ambos, además, los ha traducido Eduardo Moga). En estos 43 textos van apareciendo, para reforzar esta idea, muchos personajes que, a un lado u otro de lo real, son irreconciliables y cuya irreconciliabilidad, de hecho, se remarca para que quede clara la imposibilidad de esa síntesis: Aznar y Gaddafi por una parte, Sain-Exupéry y Saint John Perse por otra; aquí Hitler o Belén Esteban, allí Lezama Lima o Tolstoi; en una frontera Ratzinger y Esperanza Aguirre, en la otra Antonio Machado o César Vallejo. El insu-miso tiene que tener muy claro quiénes están de su parte y quiénes están contra él, y tiene que tener más claro todavía que no hay ninguna tierra de nadie o zona neutra donde los pertenecientes a un bando y al otro puedan sentarse a dialogar o a intercambiar prisioneros.

Aunque aparentemente inconexos, los poemas, en ocasiones unos centímetros por debajo de lo explícito, van dándose la mano, se suceden de una manera lógica (o, más que lógica, razonable o poéticamente coherente), tienen algo que decir unos de otros. Esta es la razón por la que, en vez de comenzar cada uno en página aparte, van a continuación los unos de los otros con la salvedad de un mínimo espacio en blanco

de cortesía. No son piezas separadas que une el azar de la escritura sino piezas de un puzzle que pretendiera menos armar un cuadro, copiar el modelo dibujado en una caja, que pavimentar un camino que le lleve a uno al afuera o al más allá de lo real. En general, los poemas en verso reflexionan sobre conceptos centrales de la existencia (el silencio, las cosas, las sombras, el amor, el cuerpo, el abismo, el ser, la nada, la muerte, la soledad, el yo, la escritura...) y los poemas en prosa escenifican momentos donde esos conceptos se transforman en historias concretas (la ya mencionada del suicidio de Celan, las andanzas del científico Malaspina o del conquistador Alvar Núñez Cabeza de Vaca, Ezra Pound en Rapallo, la muerte del padre del autor y las vicisitudes cotidianas de su madre, los helicópteros de la policía haciendo añicos el silencio que necesita un lector para concentrarse en el libro, un francotirador en una guerra, unos judíos en otra guerra, un informe anatómico-patológico, Wittgenstein escribiendo en una trinchera lo que luego se acabaría convirtiendo en su *Tractatus*, el comentario a las palabras de un Papa, una carta que le escribe desde Chihuahua Ambrose Bierce a su sobrina, la visita a las tumbas de Antonio Machado o de César Vallejo, la condena de la Inquisición a Miguel de Molinos, etc.). El tono es muy distinto entre poemas en verso y poemas en prosa, pero el hecho de que se tengan en cuenta mutuamente minimiza la sensación de ruptura y contribuye a crear una melodía poética común, un único texto que fluye a distintas velocidades a medida que va discuriendo por el cauce del libro.

Como decía, los fragmentos se suceden de manera ordenada: a un primer poema en verso sobre el silencio le sigue otro en prosa sobre el silencio que se rompe, y

que uno traiciona, cuando escribe una reseña literaria, un acto sombrío que da pie a un poema en verso sobre las sombras al que sucede otro en prosa sobre la sombra de pelo o bigote de esos personajes expertos en arrojar sombras sobre el mundo que fueron Aznar o Gaddafi, algo que obliga al autor, en el poema en verso que viene a continuación, a reflexionar sobre el papel de las cosas en la formación de la conciencia, que le recuerda, y escribe en el poema en prosa que encadena a éste, la quietud y el silencio del espíritu (que tienen su ejemplo en la quietud y el silencio de las cosas) que predicaba Miguel de Molinos, un escritor y, por lo tanto, tal y como se afirma en el poema en verso que viene después, un motivo más para seguir confiando e insistiendo en la escritura, una actividad sospechosa que le pone a uno, como se relata en el poema en prosa posterior, en la punta de mira de los francotiradores. Esto es sólo un ejemplo o una secuencia, pero podría seguirse así con los 43 textos que componen *Insumisión*. En algunos casos el diálogo es más explícito (como cuando, más adelante, justo entre un poema en prosa sobre las andanzas de Alvar Núñez Cabeza de Vaca y otro en el que un anciano Ambrose Bierce cuenta sus aventuras en la revolución mexicana, decenas de miles de kilómetros recorridos, y pasos dados, por ambos por tierras desconocidas, hay uno en verso sobre la sensación de lejanía que el autor siente cada vez que da un paso) y en otros lo es menos, pero siempre se impone la estructura a los motivos concretos que van animando cada fragmento del libro.

Insumisión es, por tanto, un libro donde la poesía sale al encuentro de lo real para decirle no: *non serviam*, no vale, así no, conmigo no, ya basta de no. Al hacerlo se

aleja de tanta poesía complaciente, timorata y yoísta que ha convertido buena parte de nuestro panorama literario en aliado de esa realidad que un poeta que se precie tiene que poner en cuestión o cuyos mecanismos alienadores, al menos, tiene que contribuir a desvelar para que dejen de triturarnos. El verdadero poeta no se deja alistar, se declara insumiso (también respecto de las estéticas dominantes o las banderías que se disputan las migajas del pastel socio-poético), pero mientras lo hace no se olvida de darle al lenguaje (al buen lenguaje libre, no al oscuro lenguaje colaboracionista con la opresión y la nada) armas suficientes para intentar reescribir la negrísima historia del mundo contemporáneo.

Es esto lo que ha hecho Eduardo Moga en un libro valiente e inteligentísimo en el que se señalan muchas de las enfermedades de nuestro modelo de civilización y en el que se reflexiona sobre algunos posibles remedios. Remedios (el erotismo y el cuerpo, el silencio y la palabra, la memoria y la historia, el conocimiento y la extrañeza, el desapego y la importancia de lo nimio...) que no ocultan un desencanto general, una especie de rendición incondicional o a priori a lo real, cuyas estrategias para sobrevivir alimentándose de nosotros serán siempre más efectivas que las nuestras para sobreponernos a sus asechanzas. Esta es la razón de que *Insumisión* no sea un libro optimista, aunque sí que es un libro positivo al menos en tres sentidos que se complementan: porque implícitamente le otorga a la poesía un valor y un poder de actuación sobre el mundo (actuación sobre su verdad, sobre su deriva política y metafísica, sobre su influencia en los seres humanos) que ha perdido en esas poéticas más delicuescentes y decorativas a la

que siguen adscribiéndose la mayoría de los poemarios que se publican en nuestro país en los últimos decenios; porque abre caminos (literarios, existenciales) poco transitados entre nosotros y, al hacerlo, de alguna manera nos pone al día con movimientos y autores que llevan muchos tiempo produciendo grandes textos fuera de nuestras fronteras (pienso, sobre todo, en la poesía estadounidense del siglo XX, que tan bien conoce Eduardo Moga); y porque su mismo atrevimiento formal y filosófico son revitali-

zadores y un acicate para lanzar la poesía española, tan necesitada de renovación y de un vigoroso tratamiento antipolillas, hacia dimensiones mucho más actuales y cercanas a esa realidad que nos agrede con nuestro consentimiento explícito o implícito. *Insumisión* es, por todo esto, y en mi opinión, uno de los grandes poemarios que se han publicado en España en los últimos tiempos, una cima de verdad en medio de tantas otras cimas autoproclamadas de azúcar, de merengue o de humo.

[06]

Por Julio Serrano

Gueorgui Vladímov:

El fiel Ruslán.

Traducción de Marta Rebón.

Editorial Libros del Asteroide.

Barcelona, 2013.

Dentelladas soviéticas

Después de la publicación el año pasado de *Un mundo aparte* del polaco Gustaw Herling-Grudzinski, un libro que no ha conocido la fama y el reconocimiento general que se merece sin lugar a dudas, pero al que personas como Bertrand Russell o Albert Camus consideraron uno de los mejores en su género: (“De los muchos libros que he leído sobre experiencias de las víctimas de las cárceles y campos de trabajo soviéticos, *Un mundo aparte* es el más impresionante y mejor escrito”), en palabras del filósofo británico. La editorial Libros del Asteroide vuelve a publicar un libro relacionado con el implacable mundo del Gulag. Se trata en esta ocasión de *El fiel Ruslán* de Gueorgui Vladímov (Járkov, Ucrania 1931- Frankfurt, Alemania 2003) en traducción de Marta

Rebón, quien ya en 2007 tradujese la excelente *Vida y Destino* de Vasili Grossman.

Conocido en Occidente no sólo por su faceta de periodista, editor y narrador, sino también, y, principalmente, por su activo papel en la defensa de los derechos humanos en la antigua Unión Soviética, -en 1977 se convirtió en presidente de la rama de Amnistía Internacional en Moscú-, Vladímov es un autor que, a pesar de no tener una obra extensa ha merecido el reconocimiento por parte de la crítica de ser uno de los autores soviéticos más importantes de la segunda mitad del siglo XX. Desgraciadamente, el público lector en castellano sólo tiene a su alcance la obra que aquí comentamos, traducida en 1983 en Buenos Aires por la editorial Emecé, a la

espera de que algún día aparezca la traducción de su trilogía autobiográfica o alguna de sus novelas como *La Mina*, o *El general y su ejército*, ganadora del Premio Booker ruso en 1994.

Tras morir su padre combatiendo durante la Segunda Guerra Mundial, y sufrir la deportación de su madre a un campo del Gulag, se licenció en periodismo, y durante un tiempo fue editor de ficción de la revista *Novy Mir*. Posteriormente, debido a su labor como activista, fue vigilado y fuertemente presionado por la KGB. En 1983, gracias a una invitación de la Universidad de Colonia para impartir una serie de conferencias, Vladímov aprovechó la oportunidad junto con su esposa para exiliarse. Tres meses después, en sesión parlamentaria, le fue retirada la ciudadanía soviética. En las dos últimas décadas de su vida, la mayor parte de ellas ya desde el otro lado del telón, siguió compaginando la lucha por los derechos civiles con la creación literaria, hasta que en el año 2000 pudo volver a su país, integrándose en una comisión de indulto adjunta a la Presidencia del Gobierno.

Parece ser que la génesis de esta novela se encuentra en una anécdota verídica que llegó a oídos de Vladímov, sobre un grupo de antiguos perros guardianes de un campo de trabajo siberiano que habían atacado a una muchedumbre durante una manifestación que celebraba el Primero de Mayo. Esta anécdota fue convertida por Vladímov en un cuento titulado “Los perros”, que durante la segunda mitad de la década de los sesenta circuló de forma clandestina debido a su carácter subversivo. Durante esa década Vladímov siguió trabajando en el cuento, modificándolo y añadiéndole páginas hasta darle su forma actual. Finalizado en 1974, un año después

consiguió sacarlo hasta Alemania donde fue publicado por primera vez, Cuatro años más tarde, en 1979, llegaría la traducción inglesa, y, finalmente, Perestroika de por medio, llegaría en 1991 a las librerías rusas.

El fiel Ruslán no es un libro autobiográfico, como el de Grudzinski, que da a conocer las duras condiciones de vida que tuvo que afrontar desde las cárceles a los campos de tránsito, hasta llegar a su destino final en alguno de los miles de campos de trabajo que conformaron el gigantesco sistema Gulag. Tampoco pretende, como hiciera Solzhenitsyn en *Un día en la vida de Iván Denisovich* (1961), mostrar el día a día de un preso en uno de estos campos. Sí está cercana, en cambio, en algunos aspectos, a *Todo fluye* (1964), la última novela de Vasili Grossman, considerada por Tzvetan Todorov como su testamento vital. Aunque con enfoques muy distintos, ambas comparten un mismo espacio temporal, los años inmediatos a la muerte de Stalin, y en ambas sus protagonistas se ven enfrentados ante una libertad con la que, o ya no contaban, o con la que nunca habían contado, y con la que en verdad no saben qué hacer. Añade interés en la comparación la circunstancia de que en la novela de Grossman, su protagonista, Iván Grigorievich, es un preso que ha vivido, si se puede utilizar este verbo, las últimas tres décadas de su vida recluido en diferentes campos de trabajo por defender sus ideas de libertad y justicia, mientras que en la novela de Vladímov, su protagonista, Ruslán, es un perro guardián que ha vivido toda su vida dentro de las alambradas de espino de un campo de trabajo y es allí, en el fiel desempeño de su servicio donde para él se encuentra la felicidad. Pese a esta contraposición, víctima y verdugo en un momento de sus vidas se en-

frentan a un mismo problema: ¿Qué hacer con la libertad?

Evidentemente no es la misma libertad para uno que para otro. Iván Grigorievich, a pesar de no haber podido vivir una vida normal, de las torturas y las vejaciones, el hambre, el frío, el miedo, los largos y duros días de trabajos forzados, a pesar de todo ello, cuando es puesto en libertad su aspecto físico no está en consonancia con su fuerza interior, en la que aún sigue ardiendo la llama de sus ideales. Ha sido humillado, pero no derrotado. Libre, viaja a Moscú a visitar a su querido primo Nikolái, su único pariente vivo y la única persona con vida que llegó a conocer a su amada madre. Durante esa visita, amarga, Iván constata algo que siempre había sabido. Ni antes ni ahora, entre su círculo de familiares, amistades y conocidos, hubo alguien que lo entendiera. La mayoría de ellos, los que no cayeron bajo las botas del sistema, prosperaron, hicieron carrera, se casaron y tuvieron hijos, y ahora se encuentran gozando de las ventajas de una vida dedicada al trabajo, sin levantar la vista de los pies y manos propios. A Iván le es imposible quedarse en casa de su primo. Solo, sin amigos, esa noche la pasa al raso. Al día siguiente marcha a Leningrado, donde pasó una feliz juventud y donde vive la única mujer que amó en la vida. Allí comprende que el Leningrado que conoció sólo perdura en sus recuerdos, y desiste de la idea de volver a encontrarse con una mujer de la que hace más de dos décadas que dejó de tener noticias. Sin nadie a quien recurrir, sin saber qué hacer, adónde dirigirse, la desesperación se apodera de él. Recuerda a sus compañeros de cautiverio, los añora, y le vienen a la cabeza casos de viejos puestos en libertad que pedían ser readmitidos en el campo sin saber

qué hacer con su libertad. En un momento de flaqueza siente “el deseo de traspasar nuevamente el alambre de espino en busca de aquellos que estaban acostumbrados a abrigarse con harapos (...) Tenía ganas de decirles: “Es cierto, es espantoso vivir en libertad”. (...) Y después les diría a los viejos que no había felicidad más grande que salir del campo –ya fuera ciego, sin piernas, arrastrándose sobre el vientre – y morir en libertad, aunque fuese, tan sólo, a diez metros del maldito alambre de espino”.

Es ese mismo alambre de espino el que tras su expulsión del campo tanto añora Ruslán, hasta el punto de considerar como “horribles” los grandes agujeros que empiezan a aparecer en él tras su abandono. Ruslán no ha conocido nunca lo que es la libertad. Sometido a un férreo adoctrinamiento, desde que fuera una cría se le enseñó a ver el mundo a través de categorías. Primero los amos, a los que se les debía una sumisión y fidelidad absoluta. A continuación, sus iguales, el resto de perros guardianes que harían junto a él el Servicio, y por último los prisioneros, “la escoria”, “los hijos de puta”, personas inferiores a la raza humana. Toda su rabia y su furia tenían que dirigirse hacia ellos, y las duras pruebas por las que le habían hecho pasar así se lo habían inculcado. Pero de la noche a la mañana, dos elementos del triángulo básico en el que se había desarrollado su vida desaparecen sin ninguna explicación y los perros se ven condenados a vagar por la ciudad próxima al campo. Ruslán, como el resto de sus fieros compañeros no entiende lo que sucede y ante la incertidumbre decide aferrarse a lo más sagrado de su vida, la obediencia al Servicio. Así todos los días acude a la estación junto con los demás perros, donde entienden que tiene que llegar un nuevo

tren de prisioneros que tendrán que custodiar. Los días pasan y sin la deseada llegada del tren la disciplina empieza a flaquear. Con desprecio, Ruslán constata que algunos de sus compañeros incluso se dejan alimentar por manos que no son las de sus amos. Ruslán es un perro fiel, se toma las cosas en serio, y nunca se le pasaría por la cabeza incumplir con su deber. Se resiste a ponerse al servicio de ningún nuevo amo y poco a poco el hambre empieza a hacer mella en su fuerte constitución. En un encuentro casual con su antiguo amo, entiende que éste lo ha abandonado y lo ha traicionado, traicionando también al Servicio. A partir de ese momento Ruslán decide no dejarse morir, y sin perder la fe en la llegada del tren que traerá el restablecimiento de la vida penitenciaria en el campo, su feliz vida pasada, decide tomar las riendas de su existencia y empezar a ser él el amo de la misma. Pronto aprenderá a cazar, descubriendo con sorpresa las cualidades innatas que de manera natural demuestra para proporcionarse el alimento por su propia cuenta. En la naturaleza encuentra una libertad de la que nadie le habló, pero de la que veladamente intuía su existencia a través de una serie de visiones que en ocasiones tenía en la perrera. En ellas se le presentaban animales que nunca había visto en su vida en el campo, correteaba alegremente en un amplio valle cuidando al aire libre de un gran rebaño de ovejas, o bien aparecía nadando en un fresco arroyo entre los juegos de unos niños. Al comprobar en libertad la existencia de esos animales, esos prados, los niños, Ruslán piensa que esas visiones provienen de una cadena que llega desde sus antepasados y que seguramente se extiende a través de sus hijos hacia futuras generaciones. Vladímov habla de una

idea ya expresada por Grossman en *Vida y Destino* y *Todo fluye* y que debido a la confiscación de la primera y la no publicación de la segunda hasta años después es muy probable que desconociera: la libertad es el estado natural de los seres, y ningún Estado por fuerte e implacable que sea podrá vencer jamás el deseo innato de los seres por la libertad.

Sin embargo, importante diferencia, Ruslán no es un ser libre como sí lo es Iván. Ha sido criado para obedecer y no sabe hacer otra cosa. A pesar de sentir vivamente el impulso de la libertad, su conciencia ante el cumplimiento del deber es más fuerte, y, desgraciadamente para nuestro protagonista, acaba venciendo.

Otro concepto que aparece ampliamente presente en ambas obras es el amor. Para Grossman no hay dudas, por ello afirma tajante que el amor es bondad. Su dura experiencia vital así se lo ha mostrado y no se cansa de repetirlo a través de sus personajes tanto en *Vida y Destino* como en *Todo fluye*. Para Ruslán sólo existe un amor y es el debido tanto a su amo como al servicio. El perro ha sido adiestrado en un amor mezquino y miserable, pero necesario para llevar a cabo el deber que se le ha impuesto. Ama con locura a su dueño. Tras sufrir el desengaño por la traición de éste, con el corazón desgarrado el perro-narrador se pregunta: “¿Qué ayudaba a todos ellos, un temerario puñado de amos y perros, a contener a una horda de miles de prisioneros contra los que, si se hubieran sublevado a la vez, de nada les habrían servido las metralletas ni el alambre de espino?” Es un amor que surge de la necesidad, interesado, aprendido. Necesario para crear esa unión capaz de contener a ese enemigo. En esa unión se produce una identifi-

cación. Esto se ve claramente en las pocas ocasiones en las que Vladímov habla sobre los vigilantes humanos. Cuando lo hace, es inevitable advertir que, al igual que los perros, éstos también han sido adoctrinados para cumplir una misión. Cuando Ruslán reflexiona sobre el carácter de su amo, dice: "(...) su amo, a juzgar por su aroma, tal vez no fuera demasiado valiente, pero en cambio no conocía la piedad; quizá tampoco fuera demasiado inteligente, pero no se fiaba de nadie; puede ser que sus amigos no le tuvieran mucho cariño, pero él estaba dispuesto a abatir a tiros a cualquiera de ellos si así se lo exigía el servicio". Es una buena descripción de sí mismo.

Se aprecia en Vladímov una renuencia latente a condenar al perro equiparándolo por completo con los guardias. A diferencia de éstos, Ruslán no solamente es un verdugo que contribuye al sostenimiento del sistema penitenciario, es también una víctima de ese sistema que le ha creado y le ha utilizado hasta que le ha dejado de ser útil. Víctima y verdugo se confunden en el fiero mastín.

Se ha visto en la novela una parábola acerca de las falsas expectativas creadas tras la muerte de Stalin por su sucesor Jruschov, a raíz de la liberación de centenares de miles de prisioneros del sistema Gulag. Sin embargo me decanto por una lectura algo más positiva también en clave de parábola. Al final de la novela, de manera inesperada, llega por fin ese tren tan largamente anhelado. Inmediatamente los

perros acuden felices a la estación. De los vagones desciende una abigarrada multitud entre la que se encuentra un elevado número de mujeres. Ningún amo se presenta. No son prisioneros, sino trabajadores de una nueva fábrica de papel que van a ocupar los antiguos terrenos del campo de concentración. Evidentemente de esto nada saben los perros. Ellos están ahí para cumplir con su deber: escoltar a la multitud en columnas hasta la entrada al campo. Para ellos nada ha cambiado, el largo paréntesis por fin se ha cerrado. Creen escoltar prisioneros, pero no saben que escoltan a seres libres. Sin saberlo todo ha cambiado. Al inicio la multitud no se percató de la fiera actitud de los perros, lo perciben como algo curioso. Poco a poco, empiezan a sentir el celo y la ferocidad de los mastines. Pero como decimos, y para nosotros en ello reside la clave de lo que Vladímov nos quiere comunicar, ya no son prisioneros, allí ya no hay amos, son hombres y mujeres libres, dispuestos a luchar por defender su libertad. Finalmente se produce el inevitable choque, escrito con gran nervio por Vladímov. En él, las feroces reglas estalinistas, encarnadas en el espíritu del deber y la obediencia ciega mostrada por los perros, acaban siendo derrotadas por la resistencia llevada a cabo por los trabajadores libres de la fábrica de papel. Stalin murió y con él se fueron los años más duros e inhumanos del sistema Gulag. No obstante pasarían aún varias décadas hasta su total disolución, pero esa es ya otra historia.

[07]

Por Isabel de Armas

Christian Duverger:
Hernán Cortés. Más allá de la leyenda.
Ed. Taurus.
Madrid, 2013.

Christian Duverger:
*Crónica de la eternidad. ¿Quién
escribió la Historia verdadera de la
conquista de la Nueva España?*
Ed. Taurus.
Madrid, 2013.

Un Hernán Cortés de carne y hueso

“Se han dedicado tantos libros y artículos a la vida y a la carrera de Hernán Cortés que parecería presuntuoso querer añadir algo más a esta lista. Sin embargo, aún no tenemos una buena biografía y hace muy poco que sus escritos –sus Cartas de relación a Carlos V, su correspondencia general y sus directivas militares y administrativas– han sido objeto del profundo estudio crítico que merecían”. Así se expresa John H. Elliott en su ensayo sobre *El mundo mental de Hernán Cortés* (John H. Elliott, *España y su mundo* (1500-1700). Taurus, 2007). Este autor cita entre los trabajos recientes más relevantes el de Richard Konetzke, el del historiador austriaco Viktor Frankl y los de dos mexicanos: uno del doctor Manuel Alcalá y otro de Eulalia Guzmán (es de se-

ñalar que Guzmán presenta al conquistador de México como un consumado mentiroso y un monstruo depravado). Elliott también apunta en su estudio que lamenta “la desgraciada compartimentación, tanto dentro como fuera de España, que ha tendido a separar el estudio de la historia española y el de la América española”. Reconoce que una compartimentación parecida ha existido, con similares y desgraciadas consecuencias, en el estudio de la historia británica y de las colonias inglesas en América.

La reciente biografía sobre Hernán Cortés de Christian Duverger parece que va a cubrir gran parte de esos blancos que el renombrado hispanista inglés detecta. Doctor por la Universidad de la Sorbona, Duverger es profesor de la cátedra de antropología so-

cial y cultural de Mesoamérica en la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París. Fue consejero cultural de la Embajada de Francia en México y se ha dedicado al estudio del México prehispánico y colonial (Siglo XVI) durante más de treinta años. El trabajo que comentamos es un intento serio y riguroso de conseguir tener una imagen completa de Cortés: líder militar, colonizador, empresario, político astuto y excepcional; un Cortés sensible, inteligente, no fundamentalmente culto ni erudito pero sobrado de astucia, ingenio e imaginación y muy influenciado por el pensamiento de los franciscanos (no podemos olvidar que éstos llegaron a la Nueva España con el ardiente deseo de establecer una réplica de la Iglesia de los apóstoles en un México todavía sin corromper por los vicios europeos). La visión de Hernán Cortés era compleja, compuesta por sus propios sueños de conquista, de sueños erasmistas e imperiales sobre un Imperio universal, y de sueños franciscanos sobre la conversión de la humanidad como preludio esencial del fin del mundo.

Este libro subraya la necesidad de situar al biografiado en el contexto de la sociedad en la que nació; sociedad tardomedieval y de comienzos del Renacimiento en nuestra península. El conquistador de México nace en 1485, y muere en 1547. En este periodo de tiempo, España pasó por un completo ciclo de experiencias que se ven claramente reflejadas en todo el recorrido personal de nuestro personaje. Nació en la época en la que Isabel y Fernando restauraron la comunidad del reino, que consiguieron completar la reconquista de su propio territorio, ocupado por los moros, y que también se embarcaron en una carrera de expansión por ultramar hacia África, Italia y las Antillas. En la Castilla de los Reyes católicos flotaban tradi-

ciones y valores medievales, pero ya el ambiente estaba agitado por los ideales de los humanistas italianos, y movido también por las aspiraciones de renovación espiritual que desde finales de la Edad Media sacudían toda Europa. Así era la sociedad en la que creció Hernán Cortés y que, por supuesto, le marcó a lo largo de toda su vida. Se trata de un periodo de la historia de España extraordinariamente rico y variado.

El autor del presente trabajo, como él mismo expresa, “intenta descifrar el mito para presentar un Cortés vivo, más allá de su leyenda”; trata de descubrir al hombre y a su tiempo. El itinerario que sigue no se limita a los dos años de la Conquista de México (1519-1521), sino que hace la trayectoria de los 62 años de vida de su biografiado: infancia, deseos, ambiciones, voluntad e inteligencia; presta atención a sus abatimientos y ofuscamientos; indaga en sus éxitos y sus fracasos; nos habla de su familia, sus amigos y trata sus otros amores complicados; no esquiva amarguras, ni penas y alegrías. En resumen, sigue paso a paso la vida de un hombre de carne y hueso. Para contar la historia de su rico personaje, Duverger divide su trabajo en cuatro partes fundamentales: *De Medellín a Cuba (1485-1518)*, *La Conquista de México (1518-1522)*, *Nacimiento de la Nueva España (1522-1528)* y *La Corona contra Cortés (1528-1547)*.

En la primera parte destaca la idea del clima de intolerancia en el que nace Cortés: expulsión de los judíos de España, multiplicación de los tribunales inquisitoriales y el fuego de sus hogueras, la cuestión de la limpieza de sangre... El autor de este libro se manifiesta convencido de que “esa nueva mentalidad, impuesta por la reina Isabel a España, será sin duda alguna uno de los factores determinantes en la vocación ul-

tramarina del joven Hernán y de muchos de sus compañeros”. Tras dos años de estudios en Salamanca, en 1503, Cortés aparca los libros, con gran disgusto de sus padres, se instala unos meses en Sevilla y, a principios de 1504, se embarca en un navío mercante rumbo a Santo Domingo. “Su destino mexicano está sellado –escribe Duverger–. Transcurrirá cerca de un cuarto de siglo antes de que pise de nuevo suelo español. De sus primeros pasos en la isla, su biógrafo apunta que enseguida descubre la importancia del poder, hasta el punto que, a los 26 años, Cortés ya está en el poder. En esta primera parte también se señala que, desde un principio, el futuro conquistador de México descubrió su inclinación por la cultura autóctona y que ya perfila su teoría del mestizaje. “Probablemente –afirma el autor- Cortés se ubicó muy pronto del lado indígena”.

La segunda parte está plenamente dedicada a los años de la conquista de México. Especialmente interesante es la descripción que hace de la avidez de Carlos I de España y V de Alemania. Para la Corona, los indios sólo sirven para proporcionar mano de obra servil y las Indias occidentales no tienen otros contornos que un gigantesco montón de oro. Ante las palabras reales: sojuzgar, poner bajo el yugo, reducir a la servidumbre, Cortés siente que todo su ser se rebela. Concedor del alma humana, decide sacrificar todas sus riquezas conseguidas en Tabasco, Veracruz y Cempoala para enviárselas al rey con la esperanza de que entienda que él, Cortés, es un socio indispensable en el tablero de su poder; que Carlos V necesita de Cortés y del oro de México. Piensa que teniendo al rey contento, él tendrá más fácil el llevar a cabo su teoría del mestizaje: los españoles deberán fundirse en el molde autóctono. Su idea es realizar un injerto espa-

ñol en las estructuras del imperio azteca. En ningún caso trata de trasplantar al altiplano mexicano una microsociedad castellana, copia colonial y marchita de la madre patria.

En la tercera parte, el autor se detiene en la vida sentimental del conquistador, primero bígamo y, a continuación, polígamo. Sin embargo, Duverger piensa que no se trata de un desenfadado que en el orden sexual se dio a todos los excesos. Es más, cree que la historia ha sido demasiado severa con él, al reprocharle sus innumerables conquistas femeninas. Los detractores de Cortés también le acusan de esclavista y de manifestar un “espíritu feudal” al defender la encomienda y los repartimientos. El autor de este libro sale en su defensa, situando en su contexto del siglo XVI lo que era la encomienda y la esclavitud.

En el transcurso de este periodo de tiempo que va de 1522 a 1528, las tirantezas entre el conquistador y la corona española van en aumento, hasta llegar al punto de un abierto enfrentamiento con Carlos V. Cortés se opone a todas las instrucciones del Emperador: dice no a la libre circulación de los españoles entre los indios; dice no a prohibir los repartimientos; dice no al impuesto de vasallaje que desea instaurar el rey en su beneficio... Ni que decir tiene que el desafío fue suicida.

A partir de aquí, comienza la cuarta parte de este libro, en el que su autor nos pinta a un Cortés abatido y deshecho, que regresa a España con una cierta esperanza de poder todavía arreglar las cosas. Y algo mejoran, ya que, el monarca le concede el título de marqués del Valle, el primer marquesado de América, con todas las enormes posesiones que tal título lleva consigo. Pero el poder del marqués sobre los indios, esa solidaridad del conquistador con el pueblo

mexicano, la Corona siempre lo intenta romper porque considera que se trata de algo muy peligroso. “Imaginar a un Cortés –escribete Duverger- aliado con quince millones de indígenas provoca miedo al rey de España”. Así, las cosas se complican y el conquistador ve necesario el regreso a lo que será la España de la desilusión. En 1547, a los 62 años, Hernán Cortés muere en Sevilla, extenuado, por puro agotamiento.

En esta biografía, su autor despoja al personaje de su condición de mito para ofrecernos a un hombre de carne y hueso, con corazón y cabeza llenos de matices y ricos contenidos.

Abundando en el tema de Hernán Cortés y la Nueva España, el profesor Duverger, también acaba de publicar *Crónica de la eternidad*, interesante trabajo en el que se pregunta: ¿Quién escribió la Historia verdadera de la conquista de la Nueva España?

La Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, vio la luz en 1568 y, su autor, Bernal Díaz del Castillo, fue testigo ocular de los principales acontecimientos y de los más mínimos hechos de la Conquista. Hasta hoy ha sido considerado como un documento de primera mano y como una auténtica obra de arte literaria. El historiador francés se plantea bien fundados interrogantes acerca de quién fue en realidad el verdadero autor de esta “historia verdadera”: ¿Cómo pudo un simple soldado raso, sin ninguna experiencia literaria, escribir la magna Crónica de la Conquista? ¿Cómo pudo estar tan cerca de Cortés en todo momento y, sin embargo, no aparecer en ninguna de sus cartas, en ninguna de las crónicas y registros de la época? ¿Quién es en realidad el misterioso Bernal Díaz del Castillo? Siguiendo los pasos de Christian Duverger, el lector puede también, tal vez, llegar a descubrir al auténtico autor.



Revista de Occidente

**Revista mensual fundada en 1923 por
José Ortega y Gasset**

Leer, pensar, saber

paul bowles • joseph brodsky • roger caillou • óscar calavia •
raymond carr • georges duby • umberto eco • john h. elliot
• paolo fabbri • lászló földényi • marc fumaroli • antonio
garcía berrio • javier gomá lanzón • e.h. gombrich • a.j. greimas
• jürgen habermas • carmen iglesias • ramin jahanbegloo
• danilo kiš • mark lilla • yuri m. lotman • jean-françois
lyotard • michel maffesoli • naguib mahfuz • josé-carlos
mainer • edward malefakis • giacomo marramao • blas
matamoro • césar antonio molina • victor morales lezcano
• javier muguerza • mario perniola • paul ricoeur • richard
rorty • francisco j. rubia • gary snyder • susan sontag • jean
starobinski • george steiner • gianni vattimo • ron winkler •

Edita: Fundación José Ortega y Gasset – Gregorio Marañón
Fortuny, 53 . 28010 Madrid. Tlf.- 91 700 35 33
revistaoccidente.coordinacion@fog.es

Distribuye: SGEL

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: Juan Malpartida

PRIMERA PARTE DEL INGENIOSO Hidalgo don Quixote de la Mancha.

Capítulo primero. Que trata de la condición,
y exercicio del famoso hidalgo don Quixote
de la Mancha.



En vn lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivia vn hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocinflaco, y galgo corredor. Vna olla de algo mas vaca que carnero, salpicón las mas noches, duelos, y quebrantos los Sabados, lantejas los Viernes, algun palomino de añadidura los Domingos, confumian las tres partes de su hacienda. El resto della concluían, sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los dias de entre semana se honraba con su vellori de lo mas fino. Tenia en su casa

Miguel de Cervantes
Saavedra

RAZON DE LA FABRICA Alegorica, y aplicacion de la Fabula.



A Sido el Lucimiento de los ARCOS TRIVMPHALES erigidos en obsequio de los Señores Virreyes. que bñ entrado á Governar este Nobilissimo Reyno. Delvelo de las mas bien cortadas Plumas de luslucidos Ingenios: porque segun Plucarco. *Pracleari gestu praclearis indigent orationibus.* Segun lo qual la mia estava bastantemente escufada de tan alto Assumpto, y tan desigual á mi insuficiencia, quando el mismo Ciceron Padre de las Eloquencias temia tanto la ceafura de los Lectores, que juzgava todos los extremos en ellos peligrosos, buscando la mediocidad: *Quod scribimus nec docti, nec indocti legunt: alteri enim vixit intelligit: alteri plus forsam, quam de nobis nos ipsi.* Causas que me huvicran motivado á escufarme de tanto empeño, á no aver intervenido insinuacion, que mi rendimiento venera con fuerza de mandato: ó mandato que vino con alagos de insinuacion. Gustando el Venerable Cabildo de obrar á imitacion de Dios con instrumentos flacos; porque como juzgava su magnificencia corta la demostracion de su amor, para obsequio de tanto Principe, le pareció que era para pedir, y conseguir perdones mas apta la blandura inculca de vna Muger, que la eloquencia de tantas y tan doctas plumas. Industria que usó el Capitán loab en

Juana Ines de la Cruz

Precio de suscripción por un año (12 números): España: 52€. Europa: 109€. (correo aéreo 151€). Iberoamérica: 90€. (aéreo: 150€). USA y el resto del mundo: 100€. (aéreo: 170€). Ejemplar suelto: 5€ más gastos de envío

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos
Instituto de Cooperación Iberoamericana. Agencia Española de Cooperación Internacional
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid (España). Teléfono 915 838 396

cuadernos hispanoamericanos

Don _____
Con residencia en _____
c/ _____
nº _____ Ciudad, CP _____

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

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

El suscriptor _____ de _____ de 2014
Remítase a _____

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

(IVA no incluido)

España - Anual (doce números) - 52€ / Ejemplar suelto - 5€

Europa - Anual (doce números) - 109€ / Ejemplar suelto - 10€

Iberoamérica - Anual (doce números) - 120€ / Ejemplar suelto - 12€

USA - Anual (doce números) - 156\$ / Ejemplar suelto - 13\$

ASIA - Anual (doce números) - 120€ / Ejemplar suelto - 12€

Pedidos y correspondencia

Administración CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. AECID, Avda. de los Reyes
Católicos, 4. 28040. Madrid, España. T. 915838396

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€

