

cuadernos hispanoamericanos

DOSSIER

Octavio Paz (1914-1998)

MESA REVUELTA

El Greco y los poetas

ENTREVISTA

Alan Pauls





cooperación
española

cuadernos hispanoamericanos

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

Director
JUAN MALPARTIDA

Administración
y redacción
Ana Mª Dafaucé
anamaria.dafaucé@aecid.es

Subscripciones
Mª Carmen Fernández
mcarmen.fernandez@aecid.es
T. 915827945

Diseño original
Ana C. Cano
ww.anacarlotacono.es
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
502-14-002-5

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 Cooperación Internacional
y para Iberoamérica
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

DOSSIER

- 2 **Octavio Paz (1914-1998)**
- 4 Guillermo Sheridan:
Concordia. Las cartas de Octavio Paz a José Bianco
- 28 Juan Arnau: *La India de Octavio Paz*
- 38 Jesús Aguado: *Merodeos en torno a El mono gramático*
- 50 Blas Matamoro: *Entre líneas del hombre melódico*
- 64 José Luis Gómez Toré:
El laberinto de la otredad. Los rostros del otro
- 76 Andrés Sánchez Robayna: *Octavio Paz de viva voz*
- 82 Orlando González Esteva: *Octavio Paz: ondas concéntricas.*

MESA REVUELTA

- 91 *El Greco, pintor de los poetas*
Ana Rodríguez Fischer
- 103 *Baroja y sus biógrafos*
Francisco Fuster García
- 115 En recuerdo de Felix Grande
Juan Malpartida

ENTREVISTA

- 116 *Entrevista con Alan Pauls:* Carmen de Eusebio

BIBLIOTECA

- 128 *Afirmación, negación y risa en Mircea Cartarescu*
Julio Serrano
- 132 *Alan Pauls y la estrategia del goteo*
Juan Ángel Juristo
- 135 *Me dejaron el destierro*
Julio César Galán
- 139 *Un panorama modélico de un paisaje desolado*
Juan Marqués
- 143 *El siglo XX contado por un rebelde de la izquierda*
Isabel de Armas

DOSSIER

Octavio Paz

1914-1998

Por Guillermo Sheridan. Juan Arnau. Jesús Aguado. Blas Matamoro.
José Luis Gómez Toré. Andrés Sánchez Robayna. Orlando González Esteva



Fotografía © Barry Domínguez. México, mayo de 1991

CONCORDIA

Las cartas de Octavio Paz a José Bianco

¿Qué nos lleva a confiarnos a un amigo?

— José Bianco: *La pérdida del reino*

En 1938, recién nombrado jefe de redacción de la revista *Sur*, José Bianco le escribió a Octavio Paz pidiéndole una reseña de *Nostalgia de la muerte* cuyo autor, Xavier Villaurrutia, lo había propuesto. El joven Paz diría más tarde que esa invitación lo había armado *caballero de las letras*; Bianco, por su parte, se vanaglorió de que Paz colaborase con él desde su primer número. Paz leía *Sur* casi desde sus inicios, si bien al principio -tan de izquierdas- con emociones encontradas: la devoraba, pero la sentía minoritaria y escapista. Al paso del tiempo, Paz se convertirá en su colaborador extranjero más asiduo.

Las cartas de Bianco a Paz son, al parecer escasas y escuetas. Paz trata de “maravillosa” una de ellas; pero también le reprocha “Y tú, ¿qué haces? Nunca me cuentas tus proyectos y no sé si escribes, si te paseas, si estás enamorado o si nada más te aburres”. Esas cartas de Bianco estarán en su archivo, inaccesible; las de Paz en cambio, siguen llegando, en fotocopias o en formato electrónico, a algunos buzones afortunados. Uno, el mío: gracias a amigo cartero tengo copia de cincuenta y seis, la primera fechada en mayo de 1943 y la última en julio de 1977. Las originales las guarda ahora la Universidad de Princeton entre los “José Bianco Papers”, junto a las que no conozco de su otra gran amistad mexicana, Elena Garro, primera esposa de Paz (que la llama Helena). Es de lamentarse que falten los últimos diez años. ¿O no existen?

En 1977, en la última carta, Paz celebra “nuestra correspondencia tan constante en su misma irregularidad”. Y cuenta cómo la llegada de una carta de Bianco le produce “la misma sensación de familiaridad y de sorpresa -los términos no son contradictorios- con que, a veces, en medio del silencio, oímos una rima”:

analogía afortunada para describir la coexistencia por carta entre amigos: una forma más de la *comuni3n*, una efectiva concordia que Paz abrevia as3: “Te quiero, te admiro, te leo, sigo tus pasos y espero siempre tus noticias”.

Estas misivas cuentan entre las m3s intensas que se conservan, hasta ahora, entre el poeta y un amigo: bit3cora compartida, son cr3tica del tiempo y el mundo, di3logo intelectual ferviente, ensayo de ensayos, intensa camarader3a y confianza, habladur3a y juicio estrepitoso. M3rito, y no escaso, del hospitalario Bianco, paradigma de la amistad en la mitolog3a literaria bonaerense: astuto y ambiguo, pero c3ldido; informado y curioso, gran 3rbitro del refinamiento literario, sagaz espectador proustiano de s3 mismo y de sus amigos en el teatro de las letras. “¿C3mo se puede ser tan inteligente y tan generoso?”, le pregunta Paz agradeci3ndole una cr3tica. Porque cargadas de cr3tica y autocr3tica, personas y lugares, emociones felices y dram3ticas, las cartas a Bianco son una gu3a paralela -escrita desde las goteras de su obra- hacia el misterio que es Octavio Paz, incluso ante s3 mismo. Ameritan conocerse 3ntegras con una edici3n cuidadosa. Aqu3 las comento con levedad; agrego de ser preciso alg3n dato entre corchetes, me evado de las notas a pie de p3gina lo m3s posible y pongo en versalitas la voz del poeta.

PAR3S AL CENTRO

Laboral en sus inicios, la correspondencia ingresa a un registro superior luego de la estancia de Bianco en Par3s en 1946-1947. Paz, que estaba ah3 desde 1945, con un cargo diplom3tico menor, lo trata de buen amigo. Con Par3s como base, Bianco viaja por Europa, a veces en compa3a de la pareja y a veces s3lo con una de sus mitades: con Garro a Portofino, o con Paz a Cannes, donde pasan “d3as extravagantes”. La amistad entre Bianco y el matrimonio Paz se convierte en una trabada complicidad, un triple an3lisis de personalidades y un espejeo de ficciones que habr3 deleitado al argentino, estupefacto ante su astrosa vida conyugal, actor de reparto ante el drama Garro-Paz que Mar3a Zambrano defini3 con helada precisi3n: “el infierno en la tierra”.

Los Paz sumaron a Bianco a la vivaz fiesta de la posguerra y al c3rculo de amigos que reun3a en caf3s y *boites*, teatros y galer3as a Albert Camus y Mar3a Casares, a Benjamin P3ret, Monique Fong, Jules Supervielle, Henri Michaux, los pintores Tamayo, de Szyszlo y Matta, el poeta Mart3nez Rivas (en 1949 llegar3an Bioy Casares y Silvina Ocampo, Blanca Varela y luego Cort3zar

en 1950, y luego...). Un club alharaquiento que culminaba en el departamento de los Paz, entre debates febriles y concursos de mambo. En su novela *La pérdida del reino* (1972) Bianco hace una encendida descripción de esa atmósfera encendida (IV, 2) en la que fue enormemente feliz y friolento. Su regreso al sur, y su miedo a naufragar durante la travesía, es amainado por sus amigos durante una despedida en Montmartre, con este

SONETO A JOSÉ BIANCO, AMARRADO AL DURO BANCO DE UNA GALERA FRANCESA¹

*Recuerda en alta mar, Pepe querido,
la casa de los Paz y su quebranto,
el bello tenebroso, Helena, el canto,
mientras llega el reencuentro prometido.*

*Te seguirán por el azul hendido
de Narciso el furor, de Laura el llanto,
del bárbaro tenaz el suizo encanto:
nunca en la playa encontrarás olvido.*

*No es la muerte salada quien te espera.
María la profética lo augura
y el eco de Araceli lo hace vera.*

*Y que de pronto surja, en la Argentina
gloria de cada nube una figura:
Paris y su escolástica colina.*

Cuando se fue, Paz lo acompañó a la estación. Poco después le envió un afecto sin parangón en sus cartas:

Te recuerdo mucho -y de verdad con nostalgia: el alma escoge su círculo y luego se cierra, como dice E. Dickinson [The Soul Selects her Own Society]. Tú estás dentro del ese círculo, cada vez más vacío y cada vez más estrecho [...] “Helena te extraña mucho y ya empieza a crear la leyenda o mito de Pepe Bianco. ¿Hasta qué punto ese personaje te representa? Yo creo que es como una especie de versión heroica y arbitraria del real.

París y sus personajes, sus polémicas y publicaciones, es uno de los polos gravitacionales de las cartas y uno de los informes consuetudinarios. En julio de 1950 escribe Paz:

Genet triunfa y lo invade todo. Sartre ha escrito un libro de 300 páginas sobre su “caso” [Saint Genet, 1952]. Según el mismo Sartre me explicó, en su libro intentará describir cómo un homosexual y un ladrón, precisamente gracias a su conciencia, por decirlo así, de su “situación-límite” (¡qué horrible terminología!), se convierte en un poeta y trasciende su condición. No sé si me explico: al afrontar su ser, al vivirlo hasta sus últimos extremos, Genet se trasciende; deja de ser lo que es, porque ha tenido el valor de ser su situación hasta el fin.... Creo que conoceremos a Genet uno de estos días, pues un amigo suyo y de Sartre –[Nikos Papatakis] el propietario de La Rose Rouge, una boîte que no sé si recordarás- ha hecho un film “maldito” con él y nos lo va a mostrar [Un chant d’amour, 1950]. Ya te contaré mi impresión. (Por nuestra parte, nosotros -Helena y yo- también intentaremos hacer una película corta durante el verano. Por no aburrirte no te cuento el argumento.) Entre los poetas jóvenes -o casi jóvenes, pues son mayores de cuarenta- sobresalen dos: René Char y George Schehadé. El segundo es amigo nuestro y [Ricardo] Baeza lo conoce bien. Si te parece, le pediré poemas para Sur.

En diciembre de ese mismo 1950 se desata la polémica por la denuncia de David Rousset sobre el gulag, que llevó a *Lettres Françaises* a denunciarlo por difamación contra la URSS (y a Rousset a contrademandar y, eventualmente, a ganar el juicio):

Los periódicos no hablan de otra cosa que del proceso David Rousset contra Lettres Françaises. Acaso sea oportuno también publicar algo en Sur de esta terrible acusación contra lo que todavía algunos llaman “la patria del proletariado” [en nota a pie: “Si te interesa, puedo mandarte esa amplia documentación. Creo que Sur debería hacer algo en torno a este problema”] ¿Sabes que entre los testigos presentados por Rousset se encuentra El Campesino, aquel general al que Alberti y otros poetas de corte de Stalin dedicaron poemas y homenajes?² Ahora tendrán que vomitar, una vez más, sus cánticos. Y a propósito: supe que Bergamín también fue a Varsovia. En otras circunstancias me daría risa. Hoy, me produce asco. Y lo siento, porque lo quise y estimé mucho...

Como suele suceder en las cartas, esta incomodidad frente a los tropiezos ideológicos, si bien no se expresa con menos vigor que en sus ensayos públicos, encuentra cierto alivio en la diatriba. Años más tarde, en 1977, en otro breve fresco sobre la vida intelectual de París –donde acaba de estar– Paz recuerda el *affaire* Rousset:

No se hablaba de otra cosa que del cambio de Tel Quel y de los “nuevos filósofos”. Se trata de ese cambio cíclico que, cada diez años, más o menos, sufren los escritores franceses: súbitamente descubren que se habían engañado, se golpean el pecho y hacen penitencia (en público) por haber creído en Marx, Lenin y Mao. Bueno, Sollers y sus amigos han renunciado al marxismo y al maoísmo con estrépito -y con sospechosa unanimidad. ¿Por qué tardaron tanto en ver la realidad soviética, china, cubana? Una realidad que crève les yeux... El caso de los “nuevos filósofos” -el sobrenombre es bastante ridículo- es más disculpable, aunque en su actitud también hay una buena dosis de oportunismo. Son jóvenes, andan en los treinta, participaron en la rebelión de 1968, algunos fueron maoístas y otros comunistas y discípulos de Althusser. Unos y otros repiten lo que dijimos hace muchos años. ¿Te acuerdas de mi nota en Sur sobre el proceso de David Rousset? ¿Uno de los acusadores de Rousset, Pierre Daix, dice ahora lo que nosotros decíamos entonces!

Como lo ha narrado ya Paz, aquella su recopilación y presentación de los escritos de Rousset, “Los campos de concentración soviéticos”, fue rechazada por las revistas mexicanas, pero aceptado en *Sur*: su publicación en marzo de 1951 habrá de causarle a Paz una nueva degradación en los tribunales *ex officio* del santo oficio estalinista que presiden Louis Aragon y Sartre en París y Neruda en América.

La carta más honda y extensa de la colección, a finales de 1967, en respuesta a una crítica que envía Bianco sobre *Corriente alterna*, es ejemplo de la función analítica del epistolario cabal: un vértigo de ideas e interrogantes que, llevado por su propia inercia, permite un asomo al laboratorio mental donde Paz piensa, asocia, tropieza, elucubra. Toca en esa carta a un tema de alta tensión en su obra, tan romántica: la comunión -o mejor el reencontro- entre la poesía y lo divino. Acicateado por los comentarios de su amigo (“gracias a ti aclaro ahora mi idea”), adelanta tópicos y aun poemas que vendrán más tarde:

La obra se desprende del autor: es una máquina de significaciones que el lector pone en movimiento. La obra no es ambigua moralmente: es pluralidad de significados, pluralidad de lecturas. [...] ¿Cómo no ver en esa explicación de la obra por el proyecto, una tentativa por reintroducir otra vez, sin Cristo, al cristianismo? [...] El humanismo es el último refugio de la teología (esto lo explica admirablemente Blanchot en un ensayo reciente [¿un adelanto de L'Entretien infini, 1969?], la restauración del Jui-



Lectura de poemas de Octavio Paz en la Residencia de Estudiantes, 9 de junio de 1989
© Archivo de la Residencia de Estudiantes

cio Final (un juicio que, como no hay Dios, es simultáneamente definitivo, final, e histórico). En suma, me rebelo contra la idea del progreso. Sartre no ha cesado nunca de ser cristiano. Y ya que hablo de esto: es una lástima que no haya podido desarrollar más completamente -el tema es realmente el tema central de nuestra época- mis reflexiones sobre la dificultad de ser ateo en Occidente y deísta en Oriente. Nietzsche fue el único, como siempre, que vio claro: la muerte de Dios es una carga insostenible para el hombre porque el hombre no sabe jugar (esa es la falla de Sartre; su horror a la estética es horror a asumir la carga divina: los otros son los que juegan, los que juzgan. Los otros: la mirada de la historia, el ojo estúpido y todopoderoso del Dios judeo-cristiano. La debilidad, el error o el extravío de Nietzsche es la idea del superhombre. ¿La sacó de Darwin y del evolucionismo? ¿es una idea mágica? El yoguín tiene poderes mágicos sobrehumanos. ¿Es una idea oriental? Pero si no hay superhombre ni hay dios, ¿no habrá otra vía? Creo que hoy el hombre empieza a descubrir su propia insignificancia. ¿Descubriremos, al fin, la nada? Negar al yo (al dios), negar al tiempo. No, no negarlos: anegarlos, disolverlos. [...] Sí, tienes razón: casi siempre se escribe para cambiar un signo negativo por uno positivo pero ¿no es cierto que también se puede escribir, como decía Nietzsche (¡de nuevo Nietzsche!) por exceso de salud? La tragedia fue inventada por un pueblo sano...

La disquisición no tarda en llevarlo a Oriente:

¿No es extraordinario que el Buda haya hecho la crítica del mundo y de la vida humana después de haber vivido, en perfecto estado de salud y de haber conocido el poder y el placer? Es impresionante ver a los viejos santones budistas de la buena época (por ejemplo: Bharhuti, Sanchi, Kali), esas esculturas y relieves de cuerpos masculinos y femeninos en una suerte de éxtasis sensual. Apogeo de la caricia, triunfo del animal humano. Los griegos, inclusive los arcaicos, no conocieron ese abandono: en su escultura hay siempre una nota de atletismo que me hiela. Claro, después la escultura india degeneró; se volvió retorcida y el erotismo se transformó en acrobacia. Lo extraño es que todas estas esculturas son parte de santuarios dedicados al que negó la vida. ¿La negó realmente o negó que el yo fuese una realidad y que el mundo tuviese consistencia? No sólo el arte y la iconografía favorecen mi interpretación sino que el mismo Buda declaró varias veces su aversión por el ascetismo. Además, Nagarjuna: Nirvana es Samsara. Pero todo esto, que es muy discutible, lo confieso, no tiene que ver sino de lejos con lo que nos preocupa: es una nueva ética que será una estética -ambas como un juego en el que la nada y sus apariencias se enlazan y desenlazan. La otra perspectiva es horrible: las guerras, la esclavitud de los "subdesarrollados" y el circo romano para la sociedad industrial. El triunfo del humanismo -ya sin Cristo, ni Historia, ni Imperativo Categórico, moral de la libertad y los otros sucedáneos de Dios...

REVISTAS...

Paz habrá de retribuir la hospitalidad de *Sur* abriendo a los argentinos las páginas de la revista mexicana *El Hijo Pródigo* (1943-1946) sin dejar de sugerir para temas, autores -los italianos, que lo deslumbran-, polémicas ni, tampoco, dejar de reñir cuando le parece pertinente: en 1949, por ejemplo, escribe

Te confesaré que, en general, no me interesan los poemas que ustedes publican. Algunos los encuentro innecesarios -en el sentido de Rilke-, elegantes y bien contruidos, pero superfluos, meros ejercicios (sólo que ejercicios sin invención y sin riesgo); otros, juveniles ecos, reflejos (de Eliot y Borges, de Vallejo, de Jiménez, de no sé qué monstruo hecho de tics artonerudalbertikafkalorcadianos).

Cuando no está urdiendo revistas nuevas, Paz trama alianzas entre las ya existentes (lo he analizado en "Octavio Paz, editor",

Letras libres, 96, diciembre de 2006). Por ejemplo, tiene interés especial en conseguir que *Sur* y la cubana *Orígenes* se traten y se retroalimenten, en pos de una zona hemerográfica inmune al *parloteo hispanoamericano* que le parece urgente:

Quizás éste sea el momento en que Sur -sin pretensiones políticas mesiánicas, estilo [la mexicana] Cuadernos Americanos- se interese más por la literatura hispanoamericana. Esta sería una manera de contrarrestar la influencia hispana franquista o no, que divulga sólo a los españoles -incluso republicanos, y obvida a los de América. Y de oponerse a la deplorable costumbre -ya general- de conocer mejor los libros extranjeros (casi siempre en traducciones infames) que los nuestros.

En 1954, cuando está en uno de sus regresos ulises a México, planea de inmediato otra revista “con un grupo de muchachos que se han hecho amigos míos”:

Desde que llegué a México (te ahorro y me ahorro descripciones, confidencias, etc.) tengo la sensación de que sólo si hago algo concreto podré escaparme del penoso sentimiento de que mi presencia aquí es inútil. Naturalmente, no se me ha ocurrido nada mejor que una revista. (Cuando los escritores quieren salvar al mundo, siempre se les ocurre fundar una revista.) Pero ni siquiera tuve éxito en eso. Ahora intento publicar un periódico literario, artístico y político.

Un año después aparecería la primera *Revista mexicana de literatura* (1955-1957) dirigida por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo, una publicación de “tercera vía” que tiene a Paz como mentor y proveedor de colaboradores extranjeros. En ella, Fuentes adelanta un capítulo de *La región más transparente* (1958) que merece, un año más tarde, este irónico párrafo de Paz en respuesta a una obvia descalificación de Bianco:

Haces mal es despreciar a Carlos Fuentes: su libro es un best-seller (va en la tercera edición) y parece que lo publicarán en Nueva York. Ahora escribe su segunda novela. Frente a esto ¿qué importan la confusión, los ecos, las repeticiones, los párrafos más recordados que escritos, más leídos que pensados y todo lo demás que se podría decir? A mí también me asombró su libro. Le tenía estimación, lo quería, creía en él, ¿cómo era posible que hubiera escrito eso? Pero eso -y esa fue mi segunda sorpresa- tuvo un gran éxito. Mis sentimientos frente a Fuentes son ambiguos -fue amigo mío, muy amigo; después de la novela, dejé de verlo; ahora nos he-

mos vuelto al ver. No puedo evitar quererlo; no puedo evitar que me irrite... y me defraude.)

Más tarde, cuando planea el lanzamiento de *Plural* (1971-1976), le corresponde cobrarle los servicios a Bianco, a quien pide una mensual “Carta de Buenos Aires”, así como su ayuda para conseguir

artículos de crítica sobre la actualidad literaria latinoamericana y sobre temas políticos. ¿Quién podría escribir algo sobre lo que ocurre en Chile o sobre la situación argentina o brasileña? Análisis políticos o literarios, ensayos de interpretación -en suma, textos de veras críticos... Por último: hemos iniciado una sección llamada Letras, letrillas, letrones que será una miscelánea de noticias, sátira, informaciones, polémica, etc. Ojalá que tú pudieses enviarnos cada mes una cuartilla o dos con notas y notículas.

La vida de Bianco como hacedor de revistas llegó a un brusco final cuando aceptó acudir a La Habana como jurado del premio Casa de las Américas de 1961. Victoria Ocampo le pidió que aclarase que acudía “como José Bianco, no como redactor de SUR”, pues “yo no quería que SUR apareciera simpatizando con un régimen que me disgustaba” (explica la escritora a Paz en una carta que guarda la Houghton Library en Harvard): “Al comienzo, todos estábamos entusiasmados con Fidel”, dice Ocampo, “pero las cosas han variado...” Bianco se negó a hacer esa aclaración y le advirtió a Ocampo que si la hacía ella “no volvería a poner los pies en *Sur*”. Bianco se pasó dos meses en Cuba, feliz de la vida con Virgilio Piñera, Lezama Lima y Rodríguez Feo; al regresar a Buenos Aires y enterarse de que Ocampo había publicado la nota, cumplió su palabra. Lejos de Dehli, Paz se entera tarde del asunto. A Ocampo le contesta con frialdad: “sobre la renuncia de Pepe. Es una pérdida inmensa. Soy amigo de ambos. Sólo me atrevo a decirle que nada me gustaría más que verlos reconciliados.” Con Bianco se explaya:

Lo que me cuentas me entristece y desconcierta. ¿Cómo es posible? Sí, ya sé, todo es posible. Además, conozco a Victoria. También ella, como España, tiene su “leyenda negra” (más negra, por lo visto, que leyenda). Para mí tú eres, siempre fuiste, Sur (tú me invitaste a colaborar, cuando yo empezaba a escribir. Ver mi nombre en Sur, la primera vez, me quitó el sueño una semana). No hay Sur sin ti. O será otro. Tanto peor para Sur. Y tanto mejor para ti. Porque tú también puedes ser otro. No, no creas que digo esto para “consolarte”. Cuando era más joven, decía vanidosamente

más vale nunca que tarde. Hoy diría, como menos brío y más razón: nunca es tarde. Tú puedes vivir sin Sur mucho más fácilmente que Sur sin ti.

Bianco calcula vivir de sus traducciones literarias (imperfectas, según Borges, pues mejoraban los originales). Quizá lo podría hacer desde La Habana, que lo ha prendado. Paz opina que traducir quita mucho tiempo y paga mal. Le propone ayuda para lograr trabajo académico en Estados Unidos o como editor en la Universidad de México, pues –a un mes de Bahía de Cochinos– mudarse a Cuba, “perdóname la franqueza, es un disparate. Tu estancia allá sólo crearía conflictos, a ti y a tus amigos”:

Aunque comprendo tu entusiasmo (y hasta lo envidia) no lo comparto del todo. A mí no me agrada el lenguaje de los enemigos de Castro -ni sus actos, ni su moral, ni lo que representan y son. Pero tampoco me agrada la revolución de Castro. No es lo que yo quería (y quiero) para nuestros países. Ya en El laberinto (en un capítulo nuevo: “Nuestros días”, escrito poco después de la caída de Pérez Jiménez y cuando Batista se tambaleaba) trato ese tema y digo cuáles son las posibilidades y tentaciones de estos movimientos. Si el tema te interesa lee ese capítulo. Sospecho que no has leído la segunda edición de mi libro. Temo, sin embargo, no haber sido muy realista. Nuestros países escogerán, como los de África y Asia, el camino de Castro. No les queda (no les dejan) otro recurso. Aparte de las guerras y calamidades que esto desencadenará, los resultados no pueden ser sino dictadores de derecha, si se aplasta a los movimientos populares o, si triunfan, dictaduras totalitarias como la de Castro. La ausencia de revolución socialista en los países avanzados es la causa de esta evolución paradójica de la sociedad mundial. El fracaso de la profecía marxista sobre la misión revolucionaria de la clase obrera de los países “desarrollados” (los únicos en los que puede haber realmente socialismo) ha convertido al marxismo en una “ideología”, en el sentido que daba Marx a esta palabra.

Bianco desistió del trópico y se quedó en Buenos Aires (felizmente, pues un par de meses más tarde Virgilio Piñera ya está en prisión acusado de pederastia). Fue invitado a la Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA) donde creó la colección “Genio y figura”, para la que pide la ayuda de sus amigos. Paz propone en 1964 su ensayo sobre López Velarde, “El camino de la pasión”, que retira luego, pues no es inédito y no se ajusta al lado biográfico de la colección, pero recomienda a Carlos Fuen-

tes (sobre Reyes), a Tomás Segovia (“por cierto, vive ahora en Montevideo; si lo conocieses, te impresionaría su lucidez”) a José Emilio Pacheco, a Manuel Durán y a Ramón Xirau (sólo éstos últimos entregan, respectivamente, *Amado Nervo* y *Sor Juana*), y no sin que Bianco se lleve un pequeño rapapolvo:

No tomaste en cuenta ninguna de las recomendaciones que te hice (personas, títulos, etc.) No es la primera vez que me ocurre contigo. Es triste pensar que no se tiene la menor influencia intelectual sobre un amigo a quien se quiere y se estima tanto.

A fines de 1967, Bianco propone un “Genio y figura” sobre él. Paz lo rechaza: prefiere reflexionar sobre el futuro de la colección con un breve mural de sus gustos latinoamericanos:

¿No dedicarás un libro a Lezama Lima? Él y Cortázar me parecen los escritores más notables de mi generación (Rulfo es un caso aparte y Bianco aún no publica su novela). Otro autor que admiro: Bioy Casares. La gente habla ahora mucho de García Márquez. Yo no he leído aún su novela última [Cien años de soledad, 1967]. Lo que conozco suyo me impresionó. ¿No encuentras que esa fantasía desbordada tiene cierto parecido con Gómez de la Serna? Me extraña que nadie lo haya dicho. ¿O es una ilusión mía? A Vargas Llosa no lo he leído. Sus artículos no me gustan y su crítica me parece del todo periodística. Me pregunto si no deberías esperar un poco -como en el caso de Fuentes. Pues tu colección mezcla a tres generaciones diferentes: la de Borges y Neruda (cuya obra, supongo, está casi terminada: es difícil que nada de lo que publiquen cambie su fisonomía literaria); la mía (Cortázar, Lezama Lima, Bioy, etc.) que aún no acaba de decir lo que tiene que decir; y los más jóvenes. Con éstos ¿no habría que ser exigentes? Otro comentario: ¿no crees que olvidas a algunos poetas? Pienso en Nicanor Parra y en Enrique Molina. Aunque temo que este último no te guste. Yo creo que es un verdadero, indudable poeta. Pero es casi seguro que tú ya has pensado en todos estos nombres... En todo caso: valdría la pena llamar la atención hacia figuras poco conocidas, como lo fue hasta hace poco Lezama Lima y como lo sigue siendo, a pesar de todo, Bioy Casares.

Cuando Paz termina su autoexilio y retorna a México en 1970, a dos años de la matanza de Tlatelolco y su renuncia al servicio diplomático, tiene más deseos que nunca de hacer una revista. Las discusiones preliminares, se queja con Bianco, son infinitas y el proyecto “se deshace en las sobremesas”. Por fin aparece *Plural* en 1971:

A pesar de todos los tropiezos que te he contado y de que el primer número salió un poco desvaído -no pienso tanto en su presentación física, más bien grisácea, sino en su contenido- se vendieron en la ciudad de México, en dos días, diez mil ejemplares. Increíble, ¿verdad? Temo que se trate de un equívoco; la gente, probablemente, esperaba una revista política.

Bianco colabora desde el principio. De nuevo, Paz le pide que redacte una mensual “Carta de Buenos Aires” y que recomiende escritores, pues

Tenemos la idea de dedicar número especiales a las nuevas literaturas de Argentina, España, Brasil. En cada número publicáramos un ensayo general de presentación, una selección de prosa: cuentos, prosa de imaginación, tal vez teatro, quizás ensayos (cinco o seis autores); una antología de poesía...

...Y ESCRITURA

Además de las labores editoriales, desde el principio de su amistad Paz pide a Bianco opiniones sobre su escritura. (El principal *imprimatur* desde 1937 había sido el de Garro, pero con el paso del tiempo va agregando a unos cuantos amigos.) A Bianco lo agrega desde su paso por París: “necesito tu juicio, aún si es adverso”, pide al enviar *Libertad bajo palabra* (1949) con esperanzas de que la editorial Sur o Losada se interesen en publicarlo (cosa que no hicieron). Ha sido feliz preparando el volumen y retocando textos, le escribe a su amigo, pero no está satisfecho:

Podría enumerar sus defectos, pero el conocerlos no me ayuda, pues me siento impotente para corregirlos. Me doy cuenta de que, quizás, tengo un poco más talento que el que revelan mis poemas y, sobre todo, mayor coherencia interior. Pero esta capacidad no he podido desgraciadamente ponerla a prueba. Y así pasan los años sin que vislumbre cuál es esa obra para la que creo guardar una capacidad que, a lo mejor, no es más que una ilusión, con la que se consuela mi impotencia. De cualquier modo, mi libro me parece más original que el anterior [A la orilla del mundo, 1942], pero mucho más imperfecto. El defecto más notable del anterior era la monotonía; el de éste, la dispersión. Hay muchas cosas apuntadas, pero ninguna realizada. Es curioso: en mi primer libro sacrifiqué cada poema al conjunto, de modo que cada uno de los poemas que componen cada parte es una reiteración, una variante -una amplificación o una mutilación- de un poema no escrito y cuyas huellas se pueden encontrar en cada fragmento. En el segundo libro,

tampoco he logrado escribir un poema completo: todos son apuntes, tentativas. En realidad este debería haber sido mi primer libro. Y yo me hago la ilusión de que lo es, de que con él inicio de verdad una búsqueda y un hallazgo. Pero en nada de lo que he hecho encuentro lo que amo en el arte: un principio y un fin.

Cuando le anuncia que *¿Águila o sol?* (1951) está listo para irse a la imprenta, describe su intención:

Es un libro de poemas en prosa. Algunos, en verdad son cuentos, historietas y hasta cartas, sólo que a seres sin domicilio conocido... No sé si he trabajado en vano. En todo caso, te aseguro que se trata de algo vivido, sufrido y gozado. Sincero hasta cuando es premeditada exageración o burla.

Lo mismo en 1956, cuando le envía, con *El arco y la lira*, una interesante confesión levemente autoincriminatoria sobre el abismo entre la palabra y el acto:

Es un manifiesto y una confesión de fe. Pero temo que pocas gentes se interesen en lo que pienso. Por lo menos, en la forma y con el desprendimiento que yo quisiera. Por lo demás, no es extraño. Yo mismo en lugar de vivir esa vida poética (o religiosa, como tú quieras llamarla) que describo, me traiciono todos los días. Tener ideas -o sombras de verdaderas ideas- es relativamente fácil; lo difícil es vivirlas, encarnarlas.

PERDIENDO EL REINO

Esa dificultad de vivir poética/religiosamente posee una tesitura singular en las cartas: la urgencia de explicar para explicarse. A guisa de ejemplo, en 1959, un día antes de cumplir sus 45 años, describe en prosa la angustia que abunda en la poesía del periodo: la depresión, la sensación de que *no hay salida*; la pérdida del tiempo...

He vivido los últimos quince años haciendo lo que no me gusta, aplazando o matando mis deseos (aún los más legítimos como escribir o no hacer nada o enamorarme) y esperando que todo, un buen día, iba a cambiar;

El oprobio de su vida de burócrata lento, humillado continuamente por las jerarquías, oprimido por la oxidada maquinaria del ministerio, que mastica silencio, sumisión y espera:

...trabajo muchas horas en una oficina absurda con el pomposo título de Director General de Organismos Internacionales, me pagan muy mal y estoy sujeto a la rutina de un reglamento y a su caprichosa

aplicación por remotos burócratas que se vengan en mí (y en otros como yo) de lo que les hicieron a ellos otros jefes ya enterrados y cuyos retratos (bastante siniestros) cuelgan en el comedor del Ministerio...

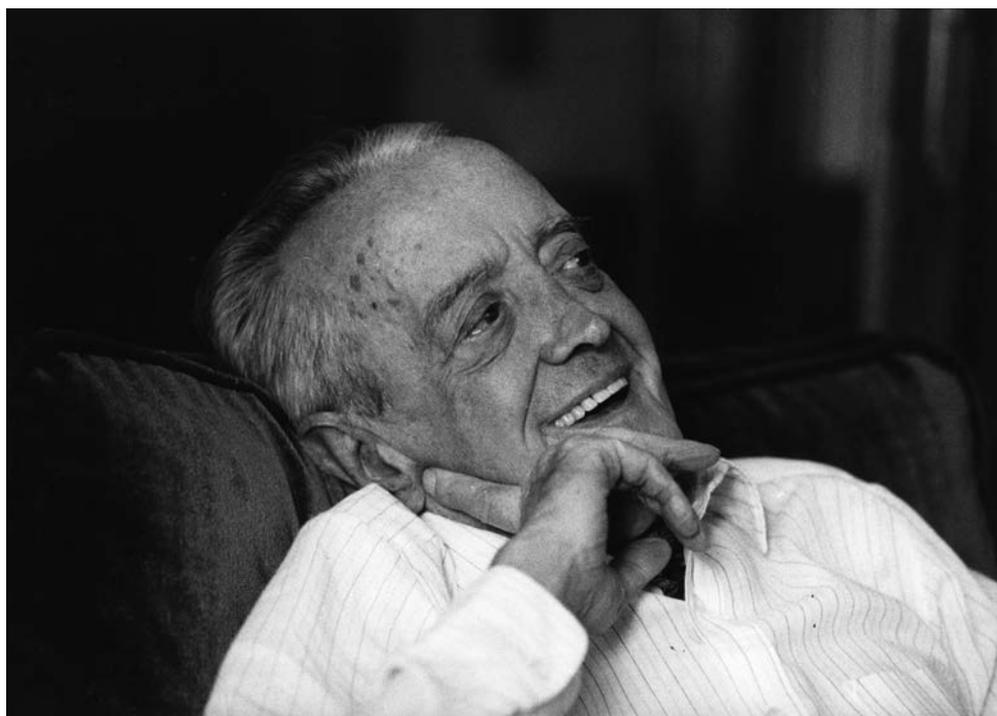
En su poesía del periodo no son infrecuentes las divagaciones ominosas que culminan ante muros infranqueables. O bien (o peor) en el trazo minucioso de autorretratos aciagos y furiosos, como en “Repeticiones” (1958):

*El cuerpo a cuerpo con un pensamiento afilado
la pena que interrogo cada día y no responde
la pena que no se aparta y cada noche me despierta
la pena sin tamaño y sin nombre
el alfiler y el párpado traspasado
el párpado del día mal vivido
la hora manchada la ternura escupida
la risa loca y la puta mentira...*

Pero no carece de nombre esa pena indecible: se llama Octavio y Helena. Años de triste incompatibilidad habían convertido el amor solar de 1936 en un “amor domesticado, masticado, /en jaulas de barrotes invisibles” (“Elegía interrumpida”, 1948). Las prolongadas temporadas de separación no lograban hacerlo más llevadero, ni más tolerable vivirlo como un *matrimonio abierto*, que les permitía llevar con calma sus respectivos amores. En boga entonces, se trataba de una convivencia adversa a la hipocresía y a la sumisión; a los convencionalismos burgueses sobre la fidelidad sacramentada e incluso a la noción capitalista de la propiedad; a la cobardía de hacer del matrimonio una atalaya contra el riesgo de la pasión. La apuesta sostenía que la libertad es ingrediente necesario para preservar la combustión amorosa como lo más perdurable de la pareja, y también una forma de escabullirse de los celos y el hartazgo conyugal. Años más tarde, en *La llama doble* Paz explica ese contrato:

Si la infidelidad es por mutuo acuerdo y practicada por las dos partes –costumbre más y más frecuente– hay una baja de tensión pasional; la pareja no se siente con fuerza para cumplir con lo que la pasión pide y decide relativizar su relación. ¿Es amor? Más bien es complicidad erótica [...] El permiso para cometer infidelidades es un arreglo o, más bien, una resignación³.

Esos contratos permitían a Paz sus amores con Bona de Pisis (que vive bajo el mismo contrato con André Pieyre de Mandiari-



José Bianco © Archivo de Cuadernos Hispanoamericanos

gues) y a Garro los suyos con Bioy Casares, que vivía con Silvina Ocampo. Contratos que, en algunos casos, suponían empréstitos a la larga aciagos. En 1956 le escribe a Bianco:

Tienes razón. El divorcio es un disparate. Yo me arrepiento de haber dado ese paso (aunque todavía, legalmente, no está consumado). Las cosas sin embargo, habrían ido demasiado lejos, desde hace años. Te aseguro que si pudiese evitar la separación, lo haría; pero para eso debería yo estar de antemano convencido de que tenemos "remedio". El sufrimiento, cuando se vuelve circular, se convierte en anticipación del infierno. Repetirse es sórdido. Y nuestro matrimonio se repite, como si fuésemos muñecos. En fin, no sé qué hacer ni qué pensar...

Tres años después, vuelve a buscar el divorcio y se topa de nuevo con la oposición de su esposa. Pero esta vez pesa la nueva circunstancia:

Aún no hemos arreglado el divorcio. Creo que lo haremos en breve. Esto -y otras cosas, aún más tristes, aunque sin relación con Helena y mi hija- me han destruido bastante. He sobrevivido gracias a esta saludable estupidez innata, hecha de confianza en la vida, resignación (campesino andaluz, sin duda) y disponibi-

lidad permanente. Creo que estoy -estuve, estaré- enamorado. Eso me hace más desdichado, pero me da vitalidad. O por lo menos alimenta mis planes, mi avidez de futuro.

El amor a Bona se ha convertido en una pasión arrasadora que lo lleva a revivir la historia de su «Ánima» y al acto de contrición, plegaria y renovación de votos, que es *Piedra de sol* (1957), poema con que la recibe cuando visita México con Mandiargues en 1958. Ha encontrado un nuevo rostro para la misma Diosa (como Fausto con su propia Helena): la “señora de semillas que son días” a la que suplica en el poema: “llévame al otro lado de esta noche”. Cuando más estaba atrapado en “el día estéril la noche estéril el dolor estéril” (“Repeticiones”) su nuevo amor lo lleva a percatarse de que *cada día es nacer*, “un nacimiento/ es cada amanecer y yo amanezco”.

Los últimos obstáculos son sus respectivos cónyuges, la distancia y el dinero: tienen que divorciarse y encontrarse en París. Como el Ministerio se opone —“he pedido, suplicado ir a París, a la Unesco, a la Embajada, al Pabellón Universitario: parece que es imposible”, escribe a Bianco— calcula irse a París y sobrevivir como sea. También, “en mis momentos de mayor desesperación (cada vez más frecuentes y que generalmente se consumen en delirios negativos”)), conjetura mudarse con Bona a Caracas o a Buenos Aires...

Sigo pensando en que sería muy agradable ir a la Argentina: un país de mi misma lengua, en el que podría continuar mis trabajos literarios; el [tipo de] cambio favorable; la vida barata; y, sobre todo, ustedes, mis amigos. Pero no veo por el momento cómo poder realizar esta idea.

Finalmente, en junio de 1959, Paz logra su traslado a París. Antes de embarcarse le explica a Bianco que su nuevo nacimiento nada tiene que ver con Helena-Artemisa:

Helena (pasó después y, temo, pasó) que es una herida que nunca se cierra, una llaga, un vicio, una enfermedad, una idea fija... ¿Recibiste el libro de Helena? ¿Qué te parece? A mí me sorprende y maravilla; ¡cuánta vida, cuánta poesía, cómo todo parece una pirueta, un cohete, una flor mágica! Helena es una ilusionista. Vuelve ligera la vida. Es hada (y también bruja: Artemisa, la cazadora, la siempre Virgen dueña del cuchillo, enemiga del hombre). Ahora la puedo juzgar con objetividad.

En respuesta a una carta encomiástica de Bianco sobre *Los recuerdos del porvenir*, Paz responde lo que se dice a sí mismo sobre Garro: “puedes morir tranquilo: conociste a un ser en verdad prodigioso”. Piensa que Bianco tiene razón al definirla como alguien que “tal vez no tiene talento pero tiene genio. Quizás ese sea su drama -y el drama de los que hemos vivido cerca de ella”. Y agrega:

A mí también me asombró y encantó su novela. ¡Qué alegría saber que en eso, por lo menos, no me equivoqué! Siempre creí en su talento (no es talento: es sensibilidad y penetración espiritual, la mirada del verdadero creador, del poeta) y nunca, ni siquiera en los momentos peores y en las circunstancias más sórdidas, reneugué de ella. ¡Haberla conocido, amado y convivido tantos años para ahora terminar con un elogio sobre su capacidad de escritora! ¿Sólo queda de nosotros lo que llaman “la obra”? Elena fue una enfermedad [...] Si hubiese seguido con ella, habría muerto, habría enloquecido.

Paz la mira de lejos, ya instalado en París con Bona. A finales de 1960, en una carta perdida, le ha pedido a Bianco que intervenga ante una galería de Buenos Aires para exhibir los cuadros de Bona. Bianco le ha respondido (creo que con malicia) que hará lo posible para ayudar a su amigo pintor, a lo que Paz responde, presuroso:

Bona no es pintor sino pintora. Es sobrina de [Filippo] De Pisis, aquel pintor italiano de la generación de Chirico y al que, quizás, conoces. Sobre Bona y su pintura han escrito, entre otros, Ungaretti, Ponge, Mandiargues, etc. Finalmente, Bona será en breve mi mujer. Vamos a casarnos. Ya comprenderás mi interés en sus cosas.

A mediados de 1964 esa pasión ha terminado no en un viaje al infierno, sino en algo peor, el alarido de las ménades. Ante Bianco reconoce que no ha logrado renacer de la experiencia:

No he encontrado la “salud”. Tal vez ahora... ¿No será demasiado tarde? En los últimos años, después de ciertos golpes y sorpresas brutales [...] aspiro a cierta sabiduría. No resignación, sino desesperación tranquila -no la muerte, sino aprender a ver cara a cara la muerte y la mujer. El erotismo me aburre y me espanta (es como la religión: o se es devoto o se es santo, y yo no soy ni Casanova ni Sade, ni beato ni místico). Creo en lo más hondo: en el amor. On ne peut pas prouver ce que l'on croit. On ne peut pas, non plus, croire ce que l'on prouve (Jünger)⁴.

Me pregunto si esas conversaciones sobre Garro tienen que ver -por lo que toca a Bianco- con que también la quiere, pero además planea retratarla en *La pérdida del reino*, cuya redacción ha retomado. Desde 1949, cada vez que Bioy y Silvina pasan por París, las dos parejas ponen a Bianco en el centro de la conversación. Cuando Garro enferma en 1959 en Nueva York y Bioy está con ellos, él y Paz celebran con Bianco que no haya sido nada grave (“ya te imaginarás el peso que me ha quitado de encima”). Como en *La pérdida del reino*, el amante y el marido llevan una espléndida amistad. Luego de un encuentro en 1964, a Paz le parece que Adolfo se ve muy bien

...más joven y, claro, muy inteligente. Un poco melancólico (¿no lo fue siempre?). Un ser en cierto modo intocable, separado de este mundo (en el que, por otra parte, se siente perfectamente bien) por una suerte de fluido indefinible. Seres de otra raza, otro planeta...

Se trata de la misma raza de Bianco, como escribe el mismo año en una carta en la que practica el pasatiempo de descifrar a su amigo:

A veces me irritas y, una vez desahogada mi cólera, me encuentro ridículo y engreído. Si te quejas, lo haces con elegancia. Hay una raza (espiritual) a la que tú perteneces. No sé cómo definirla, es algo más fácil de sentir que de decir. Un tono -iba a escribir: unas maneras-, un temple, una simplicidad que es complejidad, una familiaridad que jamás degenera en promiscuidad o complicidad. Perdidos en el mundo, nunca pierden el alma. Es la raza de Baudelaire -más el prosista que el poeta (aunque yo, que soy de pasta más corriente, me quedo con el segundo). Queda poca gente como tú en este mundo de pop-art, pintura “informal”, poetas comunistas o neo-dadaístas y erotismo sin secreto.

La carta toma vuelo y, desde el medio siglo recién cumplido por su autor, acelera hasta convertirse en una diatriba contra la actualidad:

Lo han ensuciado todo, han hecho trivial lo que era sagrado, han manoseado a Proust y a Heidegger, a Picasso y a Weber, han hecho de Kafka un lugar común y de Joyce un burdel verbal. El secreto se volvió fórmula; la ceremonia, espectáculo; han acabado con la sorpresa. No reprocharía a los jóvenes la audacia: me contraría, precisamente, su falta de osadía, su poca imaginación. No me importaría que fuesen brutales, no les perdono que sean vulgares; me gustaría verlos insolentes y rebeldes, los veo groseros y arribistas. Comprendo que la perfección les aburra; me

apena que sólo busquen el éxito. (¿No han sentido la seducción de la derrota?). ¡Y qué mal escriben y pintan! Tal vez exagero. Sin duda, en alguna parte, un muchacho solitario y hosco escribe ahora mismo el poema nuevo, la verdadera “nueva novela”, que sea a un tiempo nueva y novela. En el pasado el ideal era la perfección y de ahí que la imitación de los antiguos no fuese defecto sino virtud. Pero nosotros, desde hace más de 150 años (¿desde el Romanticismo?), tenemos el culto de la novedad y, en los casos mejores, de la originalidad. Los nuevos artefactos artísticos son imitaciones, pero imperfectos, de las audacias de hace 50 o 25 años. Imitaciones que, además, pretenden pasar como novedades... ¡Y basta!

LA NOVELA DE PEPE

Nueva y novela le parece a Paz la de Bianco. Legendaria de tiempo atrás -pues la había iniciado, y abandonado y retomado desde 1950-, Bianco a veces publica fragmentos aquí y allá, que Paz celebra sin falta. En 1958 festeja su “verdadero poder de encarnación. Si tuviese alguna disposición de novelista me gustaría escribir así. ¿Cuándo terminarás esa novela? “Y poco después: “Me aterra la idea de que hayas abandonado la novela. Todos los fragmentos que he leído me parecen de primer orden. No tienes derecho a ser tan injusto contigo mismo (cuando, en general, eres tan benévolo con los demás”). En 1968 insiste:

Me alegra que hayas vuelto a las tareas editoriales. Pero me alegra aún más que reaparezca al fin la novela (temía que hubieses abandonado el proyecto). Ya sé que es estúpido hablar así pero debes escribirla, debes terminarla! Yo sé que será algo de veras importante. También sé que eres demasiado novelesco y que eso te impide escribir: encierra a tus personajes en tu novela, disuelve a Pepe Bianco en tu novela. Lo poco que has publicado me sigue pareciendo excepcional. Tu prosa es límpida (sí, siglo XVIII). Una novela tuya nos salvaría de la chabacanería contemporánea -esa escritura torpe y presbiciosa de la mayoría de los escritores que hoy ensalzan tantos necios...

Cuando al fin recibe su ejemplar a fines de 1972, escribe:

Esperaba ese libro desde hace mucho. No como se espera a un libro -así sea de un escritor que se admira- sino como se espera a un amigo que regresa después de años de ausencia. Leerlo será conversar contigo como antes, cuando caminábamos por la noche de París y citábamos versos (entre ellos esas líneas de Darío que te

sirven de epígrafe [y de título] y que son de uno de los poemas suyos que más quiero).

Sintetizar novelas es necio, pero intentarlo con *La pérdida del reino* sería absurdo e idiota. Compleja construcción de cajas chinas, un escritor hereda la desordenada novela de un amigo muerto y al editarla se deja poseer por él, la reescribe y la revive: narra la historia de dos amigos, Rufo Velázquez y Néstor Sagasta, que a lo largo de sus vidas se enamoran de las mismas mujeres (desde luego, la novela propicia una lectura de la relación amorosa, por interposición eterno femenino, entre los amigos). La segunda de esas mujeres es Laura Estévez, una chispeante, truculenta, hermosa y apasionada “argentino-mexicana” que vive en matrimonio abierto con Horacio, su esposo diplomático, en el París de la posguerra. No hay mejor retrato de Garro -sus modos, habla, carácter, delirios- que Laura Estévez, exacto personaje mitad ángel, mitad sierpe (como abrevia Néstor). Laboriosa ficción de sí misma, el carácter teatral y feérico de Laura lo enciende todo y todo lo subleva. Rufo cae de inmediato bajo su hechizo:

Laura Estévez comenzaba a parecerle encantadora. Era tan diferente de las francesas y de algunas hispanoamericanas que había conocido en París, tan ajena a cualquier convencionalismo, tan delicada, tan refinada, y a la vez con un fondo alegre, popular. Alegre cuando hablaba y reía, porque sus labios y sus ojos, cuando estaba seria, irradiaban una expresión patética.

Pero Laura ya es amante oficial de su rival-aliado, Sagasta. Ambos se hacen buenos amigos del marido, Horacio, que juega un papel secundario en el relato:

Rufo pensaba en esa pareja encantadora. Se los hubiera tomado por hermanos, no por marido y mujer. Y a Néstor, el amante, lo trataban como si fuera de la familia. A la vez, conseguían dar la impresión de que en sus relaciones no hubiera nada equívoco. “En Venecia nos olvidamos de que estábamos casados”, había dicho ella. “Hacía no sé cuántos años que no éramos jóvenes”...

La novela deslumbra a Paz, pero también lo perturba: “algunos pasajes me conmovieron y me produjeron una melancolía muy grande”. La ha “leído y releído” y le gustaría escribir algo -que, de hecho, ensaya en la misma carta:

La pérdida del reino también podría llamarse Las ambigüedades de la transparencia. El juego de las transparencias es el juego de los disfraces, verdadera condenación que, al escamotearnos

nuestra propia realidad, la consume, la realiza. La nitidez de tu prosa, su aparente sencillez, parece reflejar con naturalidad lo que pasa del otro lado pero, poco a poco, en su fluir invisible (ese es el milagro de la claridad: transcurre y nos da la sensación de la fijeza), todo cambia y lo que nos parecía simple ahora es un misterio. ¿No es así la vida? ¿Qué sabemos de los demás y de nosotros mismos? Vemos, pero ¿qué es lo que vemos? Misterios claros pero indecifrables. El juego de las transparencias es el juego de las realidades que se vuelven imágenes y de las imágenes que se disipan. Nos da simultáneamente la imagen de la realidad que secretamente deseamos y, al dárnosla, nos la quita. Rufo se une a Sagasta (sin saberlo o sabiéndolo sin saberlo) a través de Inés/Laura pero esa unión es al mismo tiempo la negación (y más: la ocultación) de su deseo. La transparencia de Inés y Laura (esas “solid vacancies”, como dice mi amigo [Charles] Tomlinson) es en verdad un obstáculo: Rufo no se da cuenta de la naturaleza de su pasión precisamente porque Inés y Laura son imágenes que satisfacen imaginariamente su deseo y así se interponen y lo desvían. Gracias a la transparencia y sus cristales, Rufo se comunica con el mundo y ve a Sagasta, a su padre, a su madre, ve a los vivos y a los muertos pero no se ve a sí mismo. El que lo ve es el escritor-transcriptor que ordena sus papeles y que es su primer lector: Rufo es visto a través de lo que él mismo ha escrito sobre sí mismo. El lector sabe de Rufo lo que él no supo de sí mismo pero lo sabe sólo por Rufo. La duplicidad de Rufo y su sinceridad son el haz y el envés de la misma realidad. Estamos condenados a las ambigüedades de la transparencia no por fatalidad social o histórica sino porque la duplicidad está inscrita en la naturaleza humana. El hombre es naturalmente una criatura moral y por eso es doble. Su disfraz es natural, su máscara es su piel. Animal moral, vive entre símbolos, es decir, entre transposiciones y sublimaciones. Laura/Inés es un doble símbolo de Sagasta pero Sagasta, el de carne y hueso, también es un símbolo de Rufo. Estamos condenados a vivir entre símbolos, entre imágenes. Si Rufo hubiese vivido en una sociedad en la que su pasión no hubiese sido vista como una desviación anormal (Grecia o Roma), su duplicidad natural se hubiese manifestado de otra manera. El hombre es misterioso, pero su misterio no es oscuro sino transparente. Por eso es inasible y vertiginoso: tras la imagen de Laura/Inés está Sagasta y tras Sagasta está el mismo Rufo y tras Rufo está el escritor-transcriptor-lector: tú y yo y todos los lectores -rostros futuros que se despeñan en un abismo translúcido...

DESPEDIDA

En abril de de 1977 Paz contesta un telegrama que envía Bianco deseándole que se restablezca luego de una intervención quirúrgica. Se están haciendo viejos, y Paz practica y teoriza su estoicismo:

Tu telegrama me conmovió. Además, me dio ánimo. Sí, la operación fue grave y duró cerca de cinco horas pero ya pasó todo. Todavía me asombra la tranquilidad con que atravesé todas esas pruebas, no diría que con dolor pero sí con resignación y hasta con un poco de humor. Sin duda estamos hechos para soportar lo peor y enfrentarnos a todos los horrores. La naturaleza humana resiste mejor el dolor que el placer, la adversidad que la prosperidad. Son testigos Suetonio y Solzenitzin, los césares y los mártires. Tal vez lo que llamamos “resignación”, más que una virtud sea una propiedad de la naturaleza humana, una suerte de mecanismo no sé si psíquico o fisiológico. ¿Será este el secreto de los mártires? En fin, ahora estoy en plena convalecencia. Otra sorpresa: guardaba el recuerdo placentero de las convalecencias de mi infancia pero la de ahora es más bien un camino pedregoso y que debo caminar descalzo. Lo peor es la imposibilidad de sostener un esfuerzo prolongado, el ocio obligado, el ir y venir de un lugar a otro sin poder concentrarse en ningún tema. Pero no te descubro nada: tú has pasado por trances parecidos.

Tres meses después, Paz responde de buen talante una carta en que Bianco le anuncia que ha decidido reunir en libro [*Ficción y realidad*, 1977] sus ensayos a pesar de sus reticencias. Paz lo celebra: “no seas modesto: sabes muy bien que todos, o casi todos, son muy buenos, que muchos son excelentes y que varios son inolvidables”. Como en la primera carta, de cuarenta años atrás, se trabaja: Bianco debe colaborar más en la nueva revista de Paz, *Vuelta* (1976-1998) y ayudar a distribuirla en Buenos Aires. Pero, sobre todo, se disfruta la amistad. Paz y su esposa Marie-José han regresado de un viaje largo por París, Madrid (“España me encanta, es un país extraordinario, fascinante, pero no me interesa. Mejor dicho: me apasiona pero no me hace pensar”) e Israel, que lo lleva a una enfática proclamación de su nervaliana fe politeísta:

Estuvimos en Israel. Una experiencia sobre la que me gustaría hablarte largo. Me conmovió la decisión de esa gente. Viven como la tripulación de un barco que navega por aguas minadas. Es curioso: nunca tuve simpatías por el judaísmo -mis amores y devociones fueron y son otras: los paganos. El monoteísmo siempre me dejó frío. En el fondo nunca he dejado de ser politeísta. Cuando

era muchacho lloré al leer que una flecha persa había acabado con Juliano el Apóstata -mi héroe. Pero, como decía Breton, “le debemos una reparación al pueblo judío” desde hace tres mil años...

También le dice a Bianco que ha decidido dedicarle retroactivamente “Máscaras del alba”, un poema de *La estación violenta* fechado en Venecia en 1948. El poema es un curioso autorretrato plagado de voces y palimpsestos que flotan, vivos *muertos* sobre la ciudad anegada “en su lecho de fango”. Helena y Paz habían intentado ahí, en vano, su última reconciliación. Le dice Paz a Bianco: “se me ocurrió dedicarte ese poema porque pertenece a la época en que nos conocimos y porque evoca, al menos para mí, esos años”. En su cuarto, junto a la fantasma Helena, el fantasma Paz mira la laguna en el reflejo de la ventana:

*Fulgor de agua estancada donde flotan
pequeñas alegrías ya verdosas,
la manzana podrida de un deseo,
un rostro recomido por la luna,
el minuto arrugado de una espera,
todo lo que la vida no consume,
los restos del festín de la impaciencia...*

Bianco habrá recibido la carta y, supongo, habrá buscado el poema. Quizás habrá sonreído; quizás habrá pensado en que no hay otro festín tan adecuado...

Es la última carta. Ignoro si existen más, pero lo deseo. Después de 1977 Paz y Bianco se encuentran en el curso de sus viajes, un par de veces. En abril de 1985, a unos días de haber cumplido setenta y un años, Paz y su esposa visitan Buenos Aires. Lo alegra ver a Borges, a Bioy y Silvina, a Olga Orozco, a Adolfo Girri y a Cortázar. Y a Bianco, que acaba de cumplir setenta y siete y que moriría al llegar 1986.

Cinco años más tarde, en otra carta a otro amigo, Pere Gimferrer, Paz enumera “unas cuantas cosas preciosas para mí”: las cartas de Bianco están entre ellas.

- ¹ Manuscrito y con tachaduras, figuran en él Laura Helena Paz, María y Araceli Zambrano, Bioy (“El Bello Tenebroso”), Narciso (el temperamental mucamo español de los Paz, a quien Bianco llama “Nénuphar” en la novela)... ¿y “el bárbaro tenaz”?
- ² Sobre “El Campesino” (Valentín González) y el *affaire* Rousset se lee con provecho en el capítulo sobre Paz de Enrique Krauze en *Redentores. Ideas y poder en América Latina* (Vintage, Nueva York, 2012), pp. 210.
- ³ En *Ideas y costumbres II. Usos y símbolos* volumen 10 de las *Obras completas* (México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 284. Paz comenzó a escribir *La llama doble* en 1962. Lo terminó y publicó en 1994.
- ⁴ Cita *An der Zeitmauer* (1959) que apareció en francés, traducido por Henri Thomas, como *Le mur du temps* (Gallimard, 1963), brillante ensayo sobre la crisis de la cultura y el final de la edad de hierro de la historia bajo la amenaza atómica, el triunfo de la tecnología, la crítica de la progresión infinita de la historia, la reivindicación del instante, la escritura en los astros, la nostalgia de la divinidad y la edad de oro, la alternativa del pensamiento indio. Temas todos que pesan sobre el Paz de ese periodo.

Por Juan Arnau

LA INDIA EN OCTAVIO PAZ

Vuelta a *Conjunciones y Disyunciones*

BUROCRACIA, SURREALISMO E IRREALIDAD

En 1951 Octavio Paz ocupaba el cargo de tercer secretario en la embajada de México en París. Vivía en los cafés y respiraba, entre visados y acreditaciones, el aire enrarecido de la literatura. Trabajaba en el primer piso de una modesta oficina que daba a una galería recorrida por un balcón interior. Allí recibiría la visita de Jean-Clarence Lambert, poeta y antólogo, que se acabaría convirtiendo en el primer traductor de la obra de Paz al francés. Lambert era entonces miembro del pequeño grupo de jóvenes surrealistas que rodeaba a André Breton. La amistad entre ambos duraría medio siglo. De su correspondencia sólo se han editado las cartas de Paz, una correspondencia que constituye una sucinta crónica de sus primeras impresiones de India y que no sólo documenta la trayectoria intelectual y las peripecias de su vida en el subcontinente, sino que contiene atisbos, confesiones y confidencias, algunos de expresiva rotundidad, sobre una tradición de pensamiento y una forma de vida tan fascinante como abrumadora.

La India acababa de conquistar su independencia y México preparaba entonces una misión diplomática en Delhi. En la despedida su amigo Henri Michaux le regala una antología del poeta Kabir y Kostas Papaioannou un ejemplar de la *Bhagavag Gita*, que se convertirá en su guía espiritual en el subcontinente.

Las primeras cartas desde el Hotel Imperial de Delhi (Febrero de 1952) son lacónicas. “Atravieso por un periodo de abulia y desgana totales. Tengo poco que contarle de la India. Mejor dicho, tendría que escribirte una carta muy larga –y no tengo humor para hacerlo- o callarme. De todos modos le diré que, en efecto, la India es un país “misterioso”, como dicen las agencias de turismo. Es un misterio que no se da sino a quien está dispues-

to a perderse. Sin esta disposición de entrega sin esperanzas de “comprensión” intelectual –es decir, sin esa previa renuncia a la “ganancia”, palabra clave del mundo occidental- no hay siquiera posibilidad de percibir la existencia misma del misterio.” Es en este primer viaje cuando Paz empieza a leer los himnos védicos, las upanisad y conoce a Faubian Bowers, un *yanqui excepcional*, especialista en danza y teatro del Sur de Asia y Japón. Bowers se encarga de enseñarle el país, visitan la isla de Elefanta, Benarés (“lo sagrado en toda su increíble banalidad”) y los templos de sur. La India lo fascina e irrita. Hay en ella un exceso de realidad que se torna irrealidad. Añora París. Se lamenta de la ausencia de interés por el arte y la poesía contemporáneos. Nadie conoce a Baudelaire o Novalis, nadie ha oído hablar del surrealismo, mientras las leyendas y mitos antiguos siguen alimentando al pueblo. Las clases cultas empiezan a darse cuenta de que Europa no se limita a Inglaterra.

Al poco tiempo, en la primavera de ese mismo año, el funcionario consular Paz es trasladado a la embajada de Japón. El pueblo japonés le parece admirable, cortés y alegre: “la poesía, la pintura y la vida no constituyen aquí mundos aparte”. Se siente aliviado de haber dejado la India, “donde la presión es terrible”. En Japón la vida resulta más fácil, todo el país es bello salvo Tokio. Tras un nuevo traslado a Ginebra, a causa de una enfermedad de su mujer Elena Garro, y un “vertiginoso y absurdo periodo de reuniones y conferencias”, es destinado a la Secretaría de Relaciones Exteriores de la ciudad de México. La carrera diplomática le quita casi todo el tiempo, lo cual le exaspera, pero Paz no se decide a abandonarla. La Universidad lo tienta ofreciéndole un puesto de investigador, pero enseguida encuentra una justificación para rechazarlo: “tendría que renunciar a Relaciones y en consecuencia a la posibilidad de volver a salir y ver a los amigos de París”. En México, el trabajo burocrático le absorbe demasiado (aunque ello no le impide terminar *El laberinto de la soledad* y *El arco y la lira*, que intenta publicar en Francia) y desea que lo adscriban a una embajada extranjera donde el papeleo no sea excesivo. En marzo de 1959 ya sabe que lo enviarán al extranjero, aunque no a dónde. “La espera, el tedio, el ansia de irme de aquí, el horror de saber que iré de “ninguna parte” a “ningún lado” empiezan a volverme loco e hipocondríaco.” Su mujer, Elena Garro y su hija Helena se han ido a vivir a Nueva York.

Finalmente, el 30 de Octubre de 1962 ya está en el Hotel Ashoka de Delhi como Embajador de México en India. En carta

a Lambert reconoce no haber alcanzado la ataraxia que tanto sorprendió a Alejandro y sus griegos cuando descubrieron a los primeros ascetas indios. Y no recela en manifestar su escepticismo: “Sospecho que estos estados de soberana indiferencia o son una superchería o un indicio de alguna lesión vital”. Entre contradanzas diplomáticas y visitas de hombres de Estado, *dancing girls* y elefantes, hace sus primeras incursiones en la poesía sánscrita, en la que descubre que un mismo poema puede ser místico, erótico y burlesco. Sigue lamentándose de que “aquí nadie se interesa por el arte y la palabra poesía significa Tagore”. Viaja con frecuencia a Afganistán, de donde también es embajador, y de nuevo lamenta no tener tiempo para nada. Sin embargo, la escritura sigue siendo para él una cuestión identitaria y de supervivencia: “Escribir, tal vez, no es necesario –pero, para mí, es una manera de *fijarme*, de atarme a la realidad. De otro modo, me disolveré en una suerte de “*rêverie*” estática y, al final de cuentas, monótona. *Melancolía*: enfermedad que no es de nuestro tiempo y contra la que no hay, quizá, más remedio que el trabajo. Escribir es conocerme y, al mismo tiempo, olvidarme, deshacerme de ese insidioso fantasma que soy yo para mí”. La India, confiesa a su amigo, lo supera. “Es algo superior a nosotros, algo que nos sobrepasa, nos irrita y nos desarma”. Se ve obligado a viajes y aventuras “nada espirituales”: “Por primera vez iré a una cacería de tigres”. Sigue escribiendo y reconoce que la India no le ha dado ninguna revelación, “salvo la de la inmensidad *concreta*, el verbo *estar* en todo su apogeo.” No es feliz, simplemente *está*. Se siente perdido, no en alguno de sus yoes, que lo aburren, sino en algo fuera de sí. Se siente *signo errante*, “como los árboles, los soles y las casas...”, un signo de interrogación, cuando está en su jardín, y un signo del Estado, cuando está en la Embajada.

Delhi no le gusta, pero le encantan sus jardines y la gran soledad. En Septiembre de 1963 se traslada a su nueva casa, que tiene un gran jardín que “poblaremos de cobras, panteras y otras fieras de grandes ojos y piel fina”. Es en ese jardín donde se casara con Marie José el 20 de enero de 1966, ante un juez indio, “aunque ya lo estamos ante la luna, el sol, las montañas y aún, y más, los decretos del viento”. Tres son los testigos, el Embajador de Argelia (que es escritor), un pintor y un árbol *nim*. También “en presencia de muchas ardillas, loros, milanos, águilas, cuervos, bulbules, hormigas, mirlos, lagartijas y otros pájaros y bestias- los únicos invitados. Un matrimonio al aire libre como homenaje al amor libre”. Se rumorea un posible nombramiento de Embaja-

dor en París, que el poeta desmiente y descartaría. “Las Embajadas son soportables sólo en países como India o Afganistán (son un pretexto para viajar, meditar o practicar la arqueología).”

Desde un pueblo del prehimalaya occidental, donde han ido a refugiarse del calor de Delhi, los Paz siguen las revueltas estudiantiles de Mayo del 68 a través de la BBC. “Al fin: la poesía entró en acción”. En México también los estudiantes se levantan. “Es la gran rebelión de los sentidos. En otros siglos habría encarnado en una religión. Ahora no sería imposible que fundase una nueva moral. Los jóvenes han descubierto que la riqueza moderna es Tánatos”. Los disturbios y la matanza de estudiantes del 2 de Octubre en la plaza de Tlatelolco de la ciudad de México, sobre las ruinas de Teocali, lo llevan a renunciar a su cargo de Embajador. “Otra vez el rito de los sacrificios”. Indira Gandhi los invita a cenar. Artistas y estudiantes le organizan un mitin de despedida. El 7 de Noviembre los Paz se embarcan en el *Victoria* en Bombay.

CONJUNCIONES Y DISYUNCIONES

Ese mismo otoño Paz ha estado enfrascado en unas reflexiones a las que llama, provisionalmente, *Conjunciones y disyunciones*. Oposición y afinidad, acercarse para luego separarse, ocultar al mostrar, avaricia y prodigalidad (“el exceso de afinidad también destruye”). Bajo la aparente seriedad de su prosa se esconde un espíritu lúdico e inquieto, heredero de la tradición cabalista y llulliana, del prestigio del número del samkhya y de los pitagóricos, que contempla el mundo bajo el crisol de las cifras y las metáforas. Muchas son las lecturas y las geniales imitaciones, muchos los juegos, más apasionados que profundos, con los enciclopedistas de la antropología y la historia: Toynbee, Dumezil, Lévi-Strauss o Dodds. Una maraña de relaciones por la que se deja arrastrar con gusto y de la que sospecha: “las sutilezas de la argumentación no equivalen siempre a la verdadera profundidad, que es simple”. Se trata, sin duda, de su tema favorito como ensayista: la combinatoria de los signos que orientan la vida de las civilizaciones. Y para ello Paz, como si fuera un mādhyamika, recurre a la contraposición dialéctica, sirviéndose de las palabras *cuerpo* y *no-cuerpo*, despojándolas de toda significación (salvo la de su oposición), como hiciera su admirado Lévi-Strauss, en busca de una sintaxis significativa y recreativa. La estrategia es tan vieja como la filosofía: Nāgārjuna ya la había ensayado con *śūnyatā* y *svabhāva* (vacío y propiedad) y Paz recorre su curso a caballo de los climas y las culturas. A veces tiene deslices interpretativos, como cuando habla de la vacuidad



Lectura de poemas de Octavio Paz en la Residencia de Estudiantes, 9 de junio de 1989
© Archivo de la Residencia de Estudiantes

absoluta (seguramente tras la lectura del célebre ensayo de T. R. V. Murti sobre Nāgārjuna, publicado en 1955), olvidando que en el relativismo radical del mādhyamika lo primero vacío es la vacuidad misma. Pero en general maneja con maestría el arte de la oposición: el libertino y el asceta (tan próximos, tan alejados), la génesis del budismo (*aristocrática*), frente a la del cristianismo (*proletaria*). “La catedral gótica no es el espacio que recibe la presencia sino que vuela hacia ella. El signo *no-cuerpo* volatiliza las figuras y la piedra misma está poseída por un ansia espiritual. El *estilo gótico* es flecha o espiral atormentada; el *estilo gupta* ama la curva que, se repliegue o se despliegue, palpita: el fruto, la cadera, el seno.” El tiempo escatológico frente al retorno del tiempo cíclico. La sobriedad protestante como capitalismo ascético. El juego de simetrías y espejos que erigió Lévi-Strauss con los mitos de los indios americanos, lo erige Paz con los estilos artísticos y las doctrinas filosóficas de las tradiciones de oriente y occidente. Ambición no le falta: un teatro donde dialogan el signo *cuerpo* y el signo *no-cuerpo*, así es como define Paz su ensayo. Y ese dialogo es los hombres: “animales que secretan cultura, espíritu, sublimaciones”.

Dentro de ese juego de oposiciones magnéticas, Paz cita una especialmente relevante: El principio femenino de la *Prajñāparamitā*, característico de los orígenes del mahāyāna, asociado a la

abstracción de la vacuidad, no deja de fascinar al poeta. En el otro polo la mujer, viril y heroica, del judaísmo, que despierta a Adán del sueño del paraíso y lo obliga a enfrentarse con la historia, el sudor y las lágrimas. La concepción de la historia del marxismo “es el tiro por la culata de la Enciclopedia”. Y el Paz antropólogo sale en defensa de la diversidad: “Divinizar la historia es divinizar a los hombres, criaturas mortales y falibles [...] La historia no carece de sentido, o mejor, de sentidos. La historia no es una: es plural. Hay tantas historias como civilizaciones, y dentro de cada proceso histórico aparecen distintos sentidos y caminos, unos convergentes y otros divergentes. Y el Paz surrealista, amante del los mitos y el arte, concede que la historia es una proyección de deseos no manifiestos (y no el resultado de una ciega casualidad) y que obedece a una lógica que desconocemos.

Otras disyunción no menos significativa: El lecho profano del amor y su contrapartida sagrada: la alcoba privada frente al altar tántrico. Y el poeta recuerda una exposición surrealista dedicada al erotismo a la que asistió en París. Un festín en el que la mesa era una muchacha desnuda. El cuerpo femenino convertido en santuario. La vieja imagen india encarnaba en París. Y ese hilo secreto de apariciones y desapariciones es el que rastrea el poeta con el propósito incierto y legendario de trascender, y así reconciliar, las oposiciones. El viejo ideal mahayánico de identidad entre *samsāra* y *nirvana*, ideal recuperado por Eliade para sus contemporáneos. La gravedad y aplomo del discurso termina en estos vapores, donde lo sagrado y lo profano, lo lícito y lo ilícito, quedan absorbidos por algo ingravido y ascendente. Aspiraciones de poeta: estar en el secreto, participar, tejiendo y destejendo, saberse símbolo entre símbolos.

Esa magia imitativa culmina en la que quizá sea la metáfora favorita de Paz: el cuerpo como santuario y como libro, el cuerpo leído de la escritura que traspira como una axila, la impresión sonora del mantra: “el corazón de las religiones indias”. Pero más que el corazón, se trata de uno de sus múltiples núcleos. El entusiasmo tántrico de Paz lo ciega ante otras realidades y perspectivas de las tradiciones indias donde la disolución de los opuestos no es ni la tarea principal ni la más urgente. Para un poeta resulta natural y atractivo que el juego del lenguaje constituya, en esencia, el juego del universo. En este sentido el mantra ejerce una especial fascinación sobre Paz. Es amuleto verbal y talismán lingüístico. Un lenguaje simbólico y hermético, recibido directamente del gurú, que borra la distinción entre la palabra deíctica

del lenguaje corriente y el hecho mismo de su pronunciación. Una palabra que reduce el signo al significante y cuyo sentido, inefable y rotundo para el discípulo, se oculta al profano.

El argumento es circular y Paz lo reconoce, aunque no le importa: “hay una suerte de *combinatoria* de los signos centrales de cada civilización y de la relación entre esos signos depende el carácter de cada sociedad y su porvenir. De ahí que su metáfora favorita sea la de los signos en rotación. Y en sus sueños de cabalista el poeta imagina, como hizo Leibniz, un instrumento para medir la temperatura de las civilizaciones, sus grados de frío o de fiebre, las curvas de ascenso de su vitalidad, su resistencia a soportar lentos enfriamientos o delirios febriles.

Mucho más tarde confesará, en una entrevista con Carlos Castillo publicada en 1988, que alguna vez creyó que encontraría una respuesta en el budismo al nombre de ese “alguien [que] me deletrea”. “Pero descubrí que de Oriente me separa algo más hondo que del cristianismo: no creo en la reencarnación. Creo que aquí nos lo jugamos todo, no hay otras vidas. Sin embargo, en Oriente descubrí una “vacuidad” que no es la nada y que me hace pensar en el Uno de Plotino, una realidad que está antes del ser y del no ser. Tal vez ese Uno sea el que me deletrea. Pero de él no podemos decir nada”.

En su recreación del signo *cuerpo* y del signo *no-cuerpo*, desde el Kamasutra hindú hasta *El cortesano* de Castiglioni, alcanzando al catarismo maniqueo y la erótica árabe, Paz se sale del ámbito indoeuropeo para abarcar también la literatura taoísta y confuciana. En cuerpo no es para Confucio algo malo o pecaminoso, simplemente es algo peligroso que hay que controlar y armonizar (el cuerpo puede acabar con uno, las células rebelarse). Ese control no implica represión, sino moderación y armonía. Hay un eco aquí de la reconquista taoísta del estado natural, de volver a unirse al movimiento rítmico del cosmos. En este punto, la crítica de Paz al taoísmo es certera: “La conjunción budista es activa y deliberada; la taoísta pasiva e inconsciente. El budismo creó una lógica estricta y que no es menos compleja que la moderna lógica simbólica, el taoísmo fue asistemático y estético.” En propio Paz es taoísta en la primera mitad de su ensayo, cuando se ocupa de las metáforas y de las conjunciones, y es budista en la segunda mitad, fundamentalmente en el apartado titulado *El orden y el accidente*, que es cuando saca a relucir su genio como historiador de las ideas. “En la conjunción budista el signo *no-cuerpo* asume la forma lógica del principio de identidad: *nirvana* es

samsāra; en la taoísta el escepticismo y el humor disuelven el *no-cuerpo*: es más una poética que una metafísica, un sentimiento del mundo más que una idea. La incapacidad del taoísmo para elaborar sistemas de la riqueza y complejidad del budismo, lo preservó: no se inmovilizó en una dogmática y fue como “agua del valle”, que refleja en su quietud todos los cambios del cielo. Asimismo, le impidió autocriticarse, negarse y transformarse. Lentamente se deslizó por la pendiente hasta fundirse y confundirse con las supersticiones más groseras del vulgo. El taoísmo cesó de fluir, se estancó.” Si el libro de Paz hubiera terminado en la primera parte le hubiera ocurrido lo que le ocurrió al taoísmo. Pero Paz no se detiene ahí, algo que sus lectores críticos agradecerán, y extrae del desequilibrio de los signos una relectura del mundo moderno fascinante y certera que intentaré sintetizar aquí (páginas 138-146 de la edición corregida de 1991, publicada por Joaquín Mortiz).

ROTACIONES: LA IMAGEN ENCARNA EN ABSTRACCIÓN

El propio análisis da cuenta de la fascinación de Paz por el mundo antiguo. En la época contemporánea el cristianismo participa activamente en la formación de la sociedad arreligiosa moderna, dando un giro a la relación vertical entre los signos *cuerpo* y *no-cuerpo* y llevándola a su posición horizontal. “El cielo se vuelve historia, futuro, progreso; y la naturaleza y el cuerpo, sin dejar de ser enemigos, cesan de ser objetos de condenación para convertirse en sujetos de conversión”. Se trata de *convertir* a la naturaleza, de operar sobre ella, de manipularla hasta llevarla por el buen camino. El cielo de los cruzados se transmuta en el rigor de la ciencia. Paz subraya las raíces teológicas en la idea de la dominación y conversión de la naturaleza, a pesar de la irreligiosidad y ateísmo de los hombres de ciencia contemporáneos. Hay un furor pío en el laboratorio dirigido hacia la conquista del cosmos. Frente a viejo *cultivo* de la naturaleza se impone el nuevo *dominio* sobre ella. La cultura ha dejado de ser cíclica para convertirse en dialéctica: “Se niega cada vez que se afirma y cada una de sus negaciones es un salto hacia lo desconocido.” La antigua disyunción se transmuta en violencia. El espacio exterior se puebla de máquinas y el signo *cuerpo* se disuelve en células, moléculas y átomos que no suscitan ninguna imagen o representación. La naturaleza deja así de ser una presencia, para convertirse en una relación, una relación cuya representación es abstracta, inimaginable e irrepresentable: la ecuación. La noción de *recreación* deja

de formar parte de juego científico. El conocimiento del mundo natural, aunque inteligible, se ha vuelto invisible e intangible: inaudito. Algunas personas se resisten justificadamente a esa tendencia. Cuando Hawking escribió su *Historia del tiempo*, el editor le rogó que no incluyera en el libro ninguna ecuación pues las ventas disminuirían radicalmente. Que lo abstracto haya substituido a la presencia no es un fenómeno exclusivo de la ciencia o las finanzas, también lo es del arte y la tecnología. El materialismo moderno es abstracto, ciego. Berkeley lo advirtió, pero la ilustración triunfante siguió el camino trazado por Newton. “Ni nuestra materia es corpórea ni nuestro materialismo carnal. El viejo espíritu ha cambiado de domicilio”.

En su crítica de la civilización occidental, la intuición más certera de Paz, la más india, es su análisis del sentimiento de culpa, que refuerza y transfiere nuestras tendencias agresivas: “los otros nos amenazan, nos persiguen, quieren destruirnos”. Ante las calamidades, los terremotos y las epidemias (la cólera de Dios o el capricho de los dioses), la respuesta antigua era aplacar esa ira o conjurar ese capricho mediante desagravios, ofrendas y ritos de expiación. Esa era la forma antigua, y sigue siéndolo hoy, de reconciliarse con la desgracia y al mismo tiempo una manera de insertar esa misma desgracia en el orden cósmico, una forma de *naturalizarla*. Para la ciencia moderna los terremotos, los tsunamis y las catástrofes en general tienen otras causas, más o menos aceptables: “el accidente es parte de nuestra vida cotidiana y su sombra puebla nuestros insomnios como el mal de ojo desvela a los pastores en los villorrios de Afganistán.” Y Paz asocia esa inquietud moderna con el estado actual de la física, en el que los sistemas axiomáticos y deterministas han perdido consistencia creando un panorama general de indeterminación acentuado por el peligro de la crisis nuclear. La ira de Jehová o el impulso destructor de Síva, la avidez de Zeus o la ebriedad de Indra, se han transformado pero no dejan de acechar el alma humana. Los sistemas lógicos de Gödel no sólo están incompletos, sino que tienen una falla inherente al propio sistema. “El *no-cuerpo*, transformado en ciencia materialista, es sinónimo del terror: el Accidente es uno de los atributos de la razón que adoramos”. En instinto destructor ya no se reabsorbe, simplemente sorprende y desvía el curso de la historia. Pero la relación entre el signo *cuerpo* y el signo *no-cuerpo* prevalecerá, ya sea en las fantasías míticas o en los ritos colectivos de las sociedades tradicionales, como en el miedo a los cataclismos de las sociedades tecnológicas. En este

nuevo combate la lucha se ha desplazado del ámbito de las imágenes al ámbito abstracto, a una serie de combinaciones atómicas y químicas, cuyo paralelo puede rastrearse en la agresividad del cubismo o en la emotividad no menos agresiva del expresionismo. El arte también ha perdido la imagen del cuerpo: ni el bodhisatva de Mathura ni el San Sebastián de Durero, hemos de conformarnos con una madeja de reacciones químicas y fórmulas matemáticas. Del rito formal al virus informe de las computadoras. La infrarrealidad del video juego, los diálogos, las conversaciones e incluso los encuentros sexuales a través de la pantalla se han convertido en una pantomima infernal, a la que hay que añadir las transacciones financieras realizadas por máquinas, que han usurpado la necesidad de la presencia en el trueque. “Nuestra época es crítica: deshizo la antigua imagen del mundo y no ha creado otra”. Sin un mundo presente, ¿cómo haremos para protegerlo?

Por Jesús Aguado

MERODEOS EN TORNO

A El mono gramático

Este texto es el resultado de mi lectura. Resumen de mis impresiones y cavilaciones, no tiene pretensión crítica alguna.

El significado del poema no está en lo que quiso decir el poeta sino en lo que dice el lector por medio del poema.

– Octavio Paz: *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*

UNO

El mono gramático es un libro formado por 29 capítulos que van contando, al modo de una novela poética o de un poema filosófico, dos itinerarios convergentes: el camino de Galta, situado a las afueras de la ciudad india de Jaipur, que, como un peregrino o un turista más, recuerda haber recorrido Octavio Paz con sus acompañantes poco tiempo atrás; y el campus ajardinado de la universidad de Cambridge donde el autor tiene su lugar de residencia en el ahora de la escritura. Oriente y Occidente, el pasado y el presente, el afuera y el adentro, lo lleno y lo vacío, la experiencia y el pensamiento, la vegetación feraz de la India (banyanos, pipales, nim) y la vegetación domesticada de Inglaterra (fresnos, hayas, álamos), el vecino socializado y el sadhu asocial, el erotismo de los cuerpos y el erotismo de la mente, las letras diáfanas sobre las páginas de un libro y las letras semi-ilegibles caídas sobre el polvo del camino o dibujadas sobre un muro carcomido por la humedad, el patio ordenado y el templo en ruinas, el atardecer gradual y el atardecer brusco, el frío (hace falta encender la chimenea) y el calor (hay que buscar la sombra para protegerse), el ensimismamiento de una papelera concentrada en sus desperdicios y la inquietud bulliciosa de las bandadas de monos, la droga como camino y el camino como droga: el libro va recorriendo estos y otros muchos pares de opuestos no en busca de una síntesis sino para dramatizar dialécticamente una intuición. ¿Cuál?

DOS

El camino de Galta, a las afueras de Jaipur, comienza junto a un templo dedicado al dios sol, Surya, que no se menciona en el texto. En la India hay infinidad de templos consagrados a toda clase de dioses mayores y menores, pero muy pocos a Surya, un dios de origen védico cuyas propiedades asumió Vishnu y al que los hindúes adoran cada amanecer con mantras y abluciones sin necesidad de buscarle dentro de una casa de piedras porque un horizonte, cualquier horizonte, basta para citarse con Él. ¿Por qué Octavio Paz, un poeta tan sensible a lo solar (recuérdese ese poema central suyo, *Piedra de sol*, como uno de los múltiples ejemplos que podrían extraerse de su obra y de su biografía, o sus frecuentes referencias a *La Ciudad del Sol* de Campanella), no lo cita? ¿Por qué comienza su camino un poco más adelante del comienzo, *in media res*, adelantándose o ignorando o despreciando ese comienzo?

TRES

En *El mono gramático* hay más datos elididos como a propósito. U ocultados. O entrelíneas. O descartados (y se nota la tachadura, la huella de su eliminación). O sospechosamente olvidados. En seguida veremos algunos de ellos.

Hay, sin embargo, uno que no parece responsabilidad del autor sino de sus editores: este libro se publicó primero en francés (*Le singe grammairien*, Albert Skira Éditeur, Ginebra, 1972) con 70 ilustraciones (fotografías de Galta y de más lugares de la India e imágenes de, entre otros, Jasper Johns, Turner, Cornell, Tàpies, Michaux, Noguchi, Ernst, Constable, Delacroix, Tanguy, Redon, Kandinsky, Dubuffet, Balthus o Bacon), de las que las sucesivas ediciones en castellano sólo reproducen 8. Una de estas 8 ilustraciones que sí se reproduce está tomada en el observatorio astronómico de Jai Singh, situado en la misma Jaipur, ciudad que, asimismo, dio origen a un libro de Julio Cortázar, *Prosa del observatorio*, que coincide con este de Paz en que ambos fueron publicados en 1972, en que quizás fueron concebidos por la misma época (en enero de 1968 Cortázar y su mujer, Aurora Bernárdez, pasaron dos meses en la India y frecuentaron a Paz y a su compañera, Marie José, con los que leían, como le cuenta este último a Tomás Segovia en una carta, “poemas a la luna, haikú o poesía sánscrita, pesada como una diosa y toneladas de pechos, caderas, collares, aretes, cinturones, pelo, ajorcas y pestañas”), en que se acompañan de fotos, en que eligen la prosa poética para redactar-

los y en que tienen una estructura bimembre (esa “perra aristotélica” de “lo binario” a la que se refiere Cortázar al principio de su texto; en el de Paz a Hanuman se le califica de “animal aristotélico”) que va entrelazando dos hechos distantes y heterogéneos (el camino de Galta y una habitación en Cambridge en el caso de Paz, los instrumentos de observación meteorológica del observatorio mogol y la migración de las anguilas en el de Cortázar) hasta tejer con ellos una única red poética para cazar conceptos, ideas, intuiciones y experiencias. Dos libros diferentes pero de estructura similar que quizás también habría que entrelazar entre sí para que esa red abarcara un poco más de océano, un poco más de literatura, un poco más de vida.

En esa foto aludida en el párrafo anterior que sí aparece en la versión castellana de *El mono gramático* se ve a Marie José, la mujer de Paz y a la que éste dedica su libro, como encajada entre los dientes (y a punto de ser masticada por ellos) de uno de esos gigantescos instrumentos de medición estelar. Octavio Paz no se acuerda del templo dedicado a Surya que inicia el camino de Galta pero sí, qué curioso, de esta otra especie de templo dedicado al sol, a las estrellas, a las constelaciones y a los planetas situado cerca pero afuera, bastante a las afueras (afuera geográfico porque éste, de hecho, está construido en lo que es el centro de la ciudad; y afuera cultural porque cada uno se corresponde con una civilización antagónica, la hindú y la musulmana, y hasta enemiga de la otra en muchas etapas históricas del subcontinente), de ese camino. ¿Por qué? Veamos si el libro de Cortázar nos puede ofrecer algunas pistas sobre esto.

CUATRO

En *Prosa del observatorio*, Julio Cortázar reflexiona poéticamente sobre dos miradas de carácter científico: la mirada hacia lo alto ejercida por la astronomía y la mirada hacia las profundidades de la ictiología. Estrellas y anguilas trazan, en el libro de Cortázar, una línea vertical que pone en contacto lo más elevado con lo más bajo, el firmamento con el océano, y el orden frío -pura abstracción y geometría- de los movimientos estelares con el orden efervescente -hervor impuro de cuerpos luchando por la existencia- de los cardúmenes viajeros. Fascinado por esos esfuerzos complementarios (al menos para él) de la ciencia para “conjurar lo innominable” y para domeñar un “destino impuesto desde fuera”, le pregunta al lenguaje (y a Baudelaire, Nietzsche, Novallis, Hölderlin, Thomas Mann o Marx) por “lo abierto” que tiene

como misión acabar “con la prisión del hombre y la injusticia y el enajenamiento y la colonización y los dividendos y Reuter y lo que sigue” y, en consecuencia, fundar una “sociedad mejor” porque todavía “hay muchas guerras por delante”. Jai Singh, el emperador mogol que construyó cinco observatorios astronómicos en la India del siglo XVIII, entre ellos el de Jaipur, y Claude Lamotte, el autor del artículo sobre el ciclo de las anguilas que glosa Cortázar, hacen política (política del agua y de los peces, política de la noche y de las estrellas) cuando creen estar haciendo ciencia porque el conocimiento que promueven tienen como fin último mejorar el mundo, contribuir a construir esa sociedad mejor en la que desemboca, como reclamo y como pregunta, este libro de Cortázar. No es curiosidad o pasatiempo lo que les mueve sino el esfuerzo de instaurar lo abierto y lo incondicionado, a los que tanto daño hacen las verdades reveladas o los mitos cuando se oponen al pensamiento crítico, en el seno de lo real. Política de lo mensurable para contrarrestar la feroz política tiránica de lo inconmensurable. Una política, esta de lo mensurable, que tiene que ser también una poética y una erótica: una poética porque antes de medir la realidad tenemos que medir las palabras (lanzarlas al aire, saborearlas, abrirlas en canal, enterrarlas, mezclarlas, meterse dentro de ellas...) y porque antes de medir las palabras tenemos que medirnos a nosotros fuera de ellas, en el silencio del que ambos procedemos; y una erótica (“helado erotismo de la noche”, “cópula con el cielo”, “gineceo de estrellas poseídas una a una”, las curvas de las máquinas de piedra del observatorio comparadas con los senos de una mujer; y esos cardúmenes de anguilas tan semejantes a los de los espermatozoides luchando todos contra todos por ver quien fecunda el estuario de una matriz o la matriz de un estuario) porque “todavía no hemos aprendido a hacer el amor” y quizás eso sea, en última instancia, el acto político por antonomasia, el que resume y justifica todos los demás.

“Medir, computar, entender, ser parte, entrar, morir menos pobre, oponerse pecho a pecho a esa incomprendibilidad tachonada, arrancarle un jirón de clave (...), reunir en un puño mental las riendas de esa multitud de caballos centelleantes y hostiles”: *Prosa del observatorio* es la poesía y el amor a lo abierto, la política de lo abierto, lo abierto de lo abierto. De fondo quizás pueda oírse la música de los románticos y la de los existencialistas, pero despojados de su tragedia y de su angustia, dos características que estropean el erotismo y que ensombrecen todo lo que tocan.

Las estrellas y las anguilas no son ni románticas ni existencialistas, y por eso no podemos obligarlas a serlo; y el amor y la poesía se parecen más a las estrellas y a las anguilas que a las ideas o a los movimientos intelectuales.

CINCO

El mono gramático comienza con una cita extraída de un diccionario de hinduismo, el del orientalista inglés John Dowson, que ya estaba, en muchos aspectos, anticuado (es de 1875) cuando Paz acude a él. Es la que dedica a Hanuman, ese mono gigantesco que, ayudado de su cohorte de simios luchadores, tendió un puente hasta la isla de Lanka y ayudó a Rama (un avatar de Vishnú) a rescatar a su mujer Sita de las garras del depravado Ravana. Paz, de esa entrada del diccionario, aprovecha algunas definiciones y descarta otras. Es importante detenerse en este detalle porque Paz, a partir del capítulo 8 de su libro, se identifica con Hanuman y se ve, de hecho, a sí mismo como él (y hasta se felicita y se alegra de las analogías que se le ocurren a Hanuman-Paz).

Entre las que aprovecha están: que Hanuman era un famoso jefe guerrero; que era capaz de volar y que fue un personaje importante del *Ramayana*; que cruzó de India a Ceilán de un salto; que podía arrancar árboles, transportar los Himalayas, atrapar las nubes y realizar muchas otras hazañas prodigiosas; que fue un gramático (de hecho, el noveno autor de la gramática); y que, según el *Ramayana*, es perfecto, nadie le iguala en el conocimiento del sentido de las escrituras sagradas y que puede trasladarse a donde quiera.

Entre las que descarta están: que Hanuman tiene un origen divino y poderes sobrehumanos; que es grande como una montaña o una torre gigante; que tiene la cara roja como un rubí brillante; que posee una enorme cola; que se sitúa sobre una roca y ruga como el trueno; que se desplaza volando por el aire haciendo un gran ruido; que Ravana y sus rakshasas le engrasaron la cola y le prendieron fuego, pero que Hanuman, en venganza, la usó para quemar su ciudad, Lanka; que es un espía; que sanó las heridas de los heridos con hierbas medicinales que fue a buscar al Himalaya; y que en lo que a conocimientos científicos y austeridad rivaliza con el preceptor de los dioses.

Octavio Paz retira de su cita un par de cualidades reiterativas -las relativas a sus grandes conocimientos y a su semidivinidad- y, sobre todo, las que pintan con tintes demasiado vivos la animalidad de Hanuman: su estatura descomunal, su cara roja,

sus rugidos y su cola encendida arrasando edificios y diablos. De entre estas características desmesuradas solo le interesa destacar que vuela (el hijo del viento es también el padre de la poesía, esa domesticación del aire por medio del ritmo y del lenguaje) y que arranca árboles, algo que también hará Paz en el capítulo 8, donde se dedica durante varias páginas a “reducir el bosque a un catálogo” en una suerte de enumeración caótica de la que se sirve para ir amontonando especies vegetales como quien amontona ramas para una hoguera. En cuanto a que Hanuman es un mono gramático, eso es algo que tanto ese como otros diccionarios de hinduismo (véase, a modo de ejemplo, el que firman Margaret y James Stutley, Routledge and Kegan Paul, 1977) relegan al final y apenas le dan importancia. Pero Paz quería, por razones obvias, resaltar esta vertiente intelectual del mono mítico en detrimento de sus bestialidad pre-humana, e incluso anti-humana, porque él es un intelectual y, como tal, cultiva una prudente prevención de todo aquello que le pudiera expulsar de sus límites humanos.

En *El mono gramático* hay varios pasajes donde Hanuman es descrito (¿pasajes donde, por lo dicho con anterioridad, Paz se describe?) como: “el elefante entre los monos, el león, el toro de los simios”, sus “ojos son dos faros que perforan los torbellinos y taladran el espacio petrificado”, “entre las encías rojas y los labios morados asoman sus dientes blanquísimos”, “un horno de energía volando sobre las aguas”, “las gotas de sudor que escurren de su cuerpo son una poderosa lluvia que cae en millones de matrices marinas y terrestres”, etc. En ese mismo párrafo, extraído del capítulo 5, Paz cuenta cómo “las grandes serpientes lascivas y demonias del océano se levantan de sus lechos viscosos y se precipitan a su encuentro, quieren devorar al gran mono, quieren copular con el casto simio, romper sus grandes cántaros herméticamente cerrados y repletos de un semen acumulado durante siglos de abstinencia, quieren repartir la sustancia viril entre los cuatro puntos cardinales, diseminarla, dispersar su ser, multiplicar las apariencias, multiplicar la muerte, quieren sorberle el pensamiento y los tuétanos, desangrarlo, vaciarlo, estrujarlo, chuparlo, convertirlo en un badajo, en una cáscara...” Paz-Hanuman (aún no se declara, pero ya se presente) está dispuesto a asumir una parte bestial (encías rojas y labios morados, gotas de sudor, serpientes y demonias, el badajo, la cáscara) siempre y cuando quede subordinada al cuerpo glorioso (al cuerpo gramático) al que pertenecen: la pureza de los dientes, la lluvia fecundante, la castidad, los cántaros que atesoran su semen. En otro capítulo, el

23, Hanuman, ya plenamente identificado con Paz y, por tanto, despojado de connotaciones oscuras, es: “ideograma del poeta, señor/servidor de la metamorfosis universal; simio imitador, artista de las repeticiones”, “semilla semántica, la semilla-bomba enterrada en el subsuelo verbal y que nunca se convertirá en la planta que espera su sembrador, sino en la otra, siempre en la otra”. Siempre será así a lo largo de todo el libro: cada vez que Hanuman saca a relucir su aspecto más animal, el texto se dedica a adosarle epítetos humanizadores o a convocar a unos cuantos niños para que le lancen piedras -a lanzar piedras a los monos que incordian a los peregrinos de Galta- hasta que se aleja o, cuando eso tampoco basta, cuando no es suficiente delegar en otros una tarea tan esencial, enfoca al propio Paz enarbolando una rama y cargando contra esas bandadas agresivas que se interponen entre él (el que recorre el camino de Galta) y él (el que recorre el camino de la escritura).

SEIS

Hay dos palabras en *El mono gramático* que se buscan a lo largo del texto. Se buscan para abrazarse y, sobre todo, se buscan para iluminarse mutuamente. Lo hacen en sigilo, por corredores ocultos, sin ser notadas. *Esplendor* y *Fin* son escritas en el texto 35 veces cada una, una coincidencia significativa (¿involuntaria, casual o premeditada por parte de Paz; mal contada por parte mía?) sobre la que me gustaría detenerme un poco. Dos veces 35 suma 70 o 7 veces 10, que, según todos los diccionarios especializados, es un símbolo de la totalidad de lo real (que incluye lo posible y lo imposible, lo imaginable y lo inimaginable, lo pensable y lo impensable, etc.), una expresión canónica de lo universal.

Esplendor y *Fin*: ¿las dos partes de un andrógino escindido que se reclaman mutuamente? ¿Las dos valvas de una esfera dentro de la cual duermen ovillados todos los caminos? ¿Los dos extremos de un sendero que solo se tocan en los pies de quienes lo recorren desde su origen hasta su finalización?

Esplendor: en el capítulo 7 se desnuda, toma “la verga de su pareja” y se tiende sobre éste a la luz de las llamas de una chimenea; en el 9 se compara su pubis con el pubis del terreno ajardinado de los alrededores del Churchill College; en el 11 hace apasionadamente el amor con su hombre y éste se demora en observar los juegos de sombras que van creando sobre la pared de la habitación y comprueba cómo el cuerpo de ella se divide en diez porciones hasta “desvanecerse enteramente”; en el 15 se

reproduce un pasaje del *Satapatha Brahmana* (el más importante de los brahmanas, que es la parte de los vedas que usaban los brahmanes como guía para sus rituales y recitaciones) donde se cuenta el mito de cómo *Prajapati* (el Señor de la Creación) creó con su sudor a *Esplendor* y entonces, cuando los otros dioses la vieron, la desearon y se la acabaron repartiendo, pero ella recuperó las diez porciones seccionadas ofreciendo un sacrificio a cada uno de esos dioses (y entonces uno recuerda el capítulo 11 y cae en la cuenta de que Paz es *Prajapati* y también los diez dioses que se repartieron a *Esplendor* y el destinatario de los sacrificios erótico-metafísicos de ésta y, una vez consumada la devolución, de nuevo el Uno del cual emana Ella); en el 17 *Esplendor* y su amante dejan Cambridge y atraviesan de la mano una doble hilera de mendigos de Galta; en el 24 *Esplendor* se convierte de pronto en “esplendor”, el esplendor de una realidad que se opone a la normal opacidad de esa misma realidad; en el 25 la risa de *Esplendor*, que juega con un monito y por eso ignora a su acompañante aunque éste le reclame su atención, le recuerda al poeta esa misma risa en París un tiempo atrás; en el 27 se habla de cierto “relámpago de esplendor y desdicha”; en el 29 *Esplendor* se “levanta de la cama y anda en la penumbra con pasos titubeantes mientras se apaga la luz eléctrica en las calles de la ciudad” y es también “esta página” y “la secuencia litúrgica y la disipación de todos los ritos por la doble profanación (tuya y mía), reconciliación/liberación, de la escritura y de la lectura”.

Fin: aparece 15 veces en el primer capítulo, es decir, al comienzo del camino de Galta y del camino de la escritura como si eso, el fin, el final, fuera lo más importante de todo; pero el fin es “una trampa verbal [porque] después del fin no hay nada” (o quizás “una visión”) y porque “las frases del fin son el revés de las frases del comienzo” y, por eso, “todo ha sido un perpetuo recomenzar”, lo que hace que “el sentido [de todo: la escritura, la vida, el camino] se evapore apenas lo enunciamos” y, como conclusión, no haya “fin y tampoco hay principio: todo es centro”, que es justo a lo que tiende la poesía (“La poesía no quiere saber qué hay al fin del camino”, “La visión de la poesía es la de la convergencia de todos los puentes. Fin del camino”.) y, con ella, el propio Hanuman. El fin es lo que se disipa, lo que hace que el Uno salga de su exilio, el ciclo de las metamorfosis y eso que diferencia los cuadros, que tienen “límites espaciales pero no principio ni fin”, de los textos, que comienzan “en un punto y acaban en otro”.

Esplendor y *Fin*: como dice *El mono gramático* cuando está a punto de terminar, Esplendor es “aquello (aquella) que está allá, al fin de lo que digo, al fin de esta página y que aparece aquí, al disiparse, al pronunciarse esta frase”. Por fin *Esplendor* y *Fin* se abrazan, se reconocen, y, al hacerlo, el texto atrapa ese sentido (y ese Sentido) que constantemente se le ha estado escapando entre los vericuetos del camino y que el autor, como conjuro y como estrategia, ha estado negando una y otra vez. La cópula de *Esplendor* y *Fin* (no hace falta decir que Octavio Paz, después de identificarse con Hanuman, con los diez dioses que se repartieron a *Esplendor* y con su creador, *Prajapati*, ahora lo hace con el fin, con *Fin*) da nacimiento al poema (y al Poema) y ofrece una carta de naturaleza definitiva, en la sociedad y en el cosmos, al poeta (y al Poeta).

SIETE

Otra curiosidad numérica en la que, hasta donde sé, nadie ha reparado: el capítulo 21, el más corto de *El mono gramático*, está compuesto de 21 palabras. Que *Esplendor* y *Fin* se repitan idéntico número de veces a lo largo del libro puede ser casualidad (me gustaría pensar que no para que lo que escrito antes tenga un poco de sentido, pero no puedo probarlo). Sin embargo, que el capítulo 21 tenga 21 palabras no puede serlo: demasiadas pocas palabras para que no haya reparado en ello o para que no lo haya querido así un Octavio Paz siempre tan meticuloso, tan buen lector de sí mismo y tan aficionado a los esoterismos racionales (como el de *Piedra de sol*, poema compuesto por 584 endecasílabos porque, explica el autor, esta cifra se corresponde con “la revolución sinódica del planeta Venus” según los mayas), a los que tienen que ver con la tradición, con la cultura o con las filosofías y las religiones serias, y a los lúdicos-creativos inventados por el surrealismo o por los japoneses (pienso en los renga, incluso cuatrilingües, que compuso con otros amigos poetas).

¿Por qué 21? Recordemos esas palabras:

“En los vericuetos del camino de Galta aparece y desaparece el *Mono Gramático*: el monograma del Simio perdido entre sus símiles”.

No parece que necesitemos los diccionarios de símbolos de Cirlot (21 expresa reducción de un conflicto, 2, a la solución, la unidad) o de Chevalier-Gheerbrant (este número es símbolo de la madurez y la cifra de la perfección por excelencia y de la responsabilidad) para seguir el rastro a esta frase. Tampoco la mitología hindú o budista ofrecen pistas.

21: ¿una clave personal, un juego, un guiño a alguna cosmo-
logía prehispánica, una ironía, un pliegue del inconsciente?

Vayamos unas páginas más atrás, al misterioso capítulo 20 donde se dedican varias páginas aparentemente extemporáneas, desenfocadas, lejos del tema central del libro, a Richard Dadd y a su cuadro, *The fairy-teller's masterstroke*, que aparece en todas las ediciones de *El mono gramático*, que fue pintado entre 1855 y 1864 y que reproduce unos cuantos centímetros de terreno en el cual, junto a yerbas, guijarros y semillas, aparecen personajes sacados de los cuentos de hadas y conocidos personales del artista. Dadd, como cuenta Paz, “estaba encerrado en el manicomio porque, durante una excursión en el campo, presa de un ataque de locura furiosa, había asesinado a hachazos a su padre. El leñador [del cuadro] se dispone a repetir el acto pero las consecuencias de esa repetición simbólica serán exactamente contrarias a las que produjo el acto original; en el primer caso, encierro, petrificación; en el segundo, al romper la avellana, el hacha del leñador rompe el hechizo. Un detalle perturbador: el hacha que ha de acabar con el hechizo de la petrificación es un hacha de piedra. Magia homeopática”. Más adelante concluye: “El hacha que, al caer, romperá el hechizo que los paraliza, no caerá jamás. Es un hecho que siempre está a punto de suceder y que nunca ocurrirá. Entre el nunca y el siempre anida la angustia con sus mil patas y su ojo único”.

¿Por qué en medio de un texto que corre hacia su *Fin* de la mano de *Esplendor*, o al revés, con visitas a los templos bulliciosos de Galta y encuentros eróticos en una habitación de Cambridge, se dedican varias páginas a un pintor loco que había matado a su padre? Dadd, que en inglés contiene la palabra “padre” (dad), mata a su padre: el padre mata al padre; Richard mata al padre inscrito en su apellido (¿qué festín, por cierto, para los freudianos!).

Y justo después de esto ese capítulo 21 con 21 palabras exactas. Entonces, cuando uno recuerda que el padre de Octavio Paz falleció cuando éste contaba con 21 años, se le desbocan las ideas y las asociaciones de todo tipo (por ejemplo la que puede establecerse entre la citada “magia homeopática”, que se basa en la conocida como ley de los símiles, del capítulo 20 y la frase del capítulo 21 en la que se habla “del Simio perdido entre sus símiles”) y recuerda, entre otros textos en los que habla de su padre, con el que se llevaba mal y cuya imagen hechizada quizás quisiera conjurar con hachazos de palabras, un fragmento de una carta

escrita en la India de Paz a Tomás Segovia (“¿No crees que, en cierto sentido, todos somos huérfanos? (...) me convertí en el padre de mi madre. ¡Qué absurdo lo de Edipo! Luché contra mi padre pero no por mi madre sino porque, por razones largas de contar, mi padre advirtió oscuramente que yo me convertía poco a poco en su padre. (...) Desde antes de que muriese mi padre -y murió cuando yo tenía 21 años- *supe* que yo tenía que asumir el ser el padre de mis padres. (...) Todo lo que me ha pasado después parte de esta situación original”; FCE, 2008) y piensa: no puede ser. En efecto, no puede ser, así que pasemos a otro asunto.

OCHO

Octavio Paz compuso *El mono gramático* poco después de haber escrito *Claude-Lévi-Strauss* o el *nuevo festín de Esopo*. Estaba muy imbuido, en cualquier caso, de las teorías del antropólogo francés. Su noción de estructura (y su afirmación de que las estructuras verbales son el modelo de las estructuras no verbales), su posición intelectualista desconfiada de “la preferencia moderna por la vida afectiva” o la distancia entre el hombre y las cosas señalada por el lenguaje le dan pie a reflexionar sobre lo que denomina “el narcisismo hindú” (en la danza *katakali*, en la poesía sánscrita, en el sistema de castas, en sus manifestaciones sexuales), sobre el erotismo que trasciende toda comunicación o sobre el silencio del Buda. En medio de todos esos análisis y comentarios deja caer una frase rotunda sobre la que luego no vuelve pero a la que alude veladamente en muchos otros pasajes: “La muerte es la verdadera diferencia, la raya divisoria entre el hombre y la corriente vital. El sentido último de todas las metáforas es la muerte. (...) La muerte nos condena a la cultura”.

¡Ah, entonces se trataba de eso!

NUEVE

¿Podría ser que el verdadero tema de *El mono gramático* fuera la muerte (el capítulo 21, como vimos, insinúa que la muerte del padre dentro y fuera de uno, pero no está lo suficiente claro como para establecerlo como hipótesis) y el intento de encontrar un modo de dialogar con ella en pie de igualdad, cara a cara? ¿Qué muerte? ¿La muerte de un intelectual occidental que, él también, desconfía de “la preferencia moderna por la vida afectiva”? ¿La muerte de eso que otorga sentido (y no cualquier sentido sino “sentido último”) a todas las metáforas, también a la metáfora de *Fin* y de *Esplendor*? ¿Es ésta la intuición, desarrollada, como en

un drama, dialécticamente, a la que nos referíamos al principio de nuestro texto? ¿Es ésta la razón de que se olvide del templo del sol que se alza al comienzo del camino de Galta (el sol: ese disipador de tinieblas, ese enemigo de la muerte, esa utopía, ese calor primigenio que despierta la sed de vida de las plantas e invita al abrazo) y, a cambio, y como para disculparse, meta en el libro una imagen del observatorio astronómico mogol de la misma ciudad, grandes máquinas de mármol y ladrillo diseñadas para escrutar la noche y la luz apagada, la luz casi siempre muerta, de esos otros soles que son las estrellas? ¿Será la muerte ese comienzo que nunca comienza, ese final que nunca termina? ¿Será la muerte el centro, y la explicación, de todo lo que pasa? Para estas y muchas otras preguntas (las referidas a las *nayikas*, por ejemplo, del capítulo 13 o la larga cita de otro texto clásico, el *Sundara Kund*, que ocupa todo el capítulo 10), inscritas como pinturas en un muro (*Esplendor y Fin* escenificando sus ciclos mitológicos representados por sus avatares, Krishna y los otros dioses canónicos del panteón hindú) o como la sombra de dos amantes en la pared de una habitación (*Esplendor y Fin* copulando para que el universo no se extinga), habrá que volver a leer, desde el principio y borrando de la mente las lecturas anteriores, *El mono gramático*. Algo que mejor dejamos para mañana.

ENTRELÍNEAS

Del hombre melódico

1

Nuestra relación con la realidad es paradójica. Ella es innombrable, lo mismo que su encuadre temporal, la instantánea presencia del presente. “No el pasado, el presente es intocable” (“Vuelta”). La paradoja consiste en que la impotencia de la palabra nombradora es la fundamentación de su riqueza. “(...) la realidad agredida, aunque innominada e innominable, es perfectamente real. Precisamente porque es aquello de lo que no debe hablarse, todos hablan” (CD).

En lo inefable radica el símbolo, esta posibilidad del lenguaje que, al no poder nombrar lo real gana cierta autonomía: la que genera su capacidad de abstraer y comparar (la conjunción) a partir de la diferencia (la distinción). Es lo que podríamos denominar la facultad analógica de la palabra, la que puede dar cierta transparencia universal al universo, valga el eco, de naturaleza intrincada y opaca.

Lo imposible de nombrar se escapa en el tiempo en tanto la utopía verbal es la fijeza. Además, contamos con menos palabras que cosas y esto nos obliga a abstraer al nombrar, a ser genéricos y no objetales. Por su parte, en el doble juego conjuntivo/disyuntivo hay una dialéctica, un *dialektós*, un decir que demanda escucha y pide respuesta: un diálogo.

Los dos extremos están claramente situados y son tan inalcanzables como la inmediata y tangible realidad: un origen mítico donde la palabra podía nombrar radical y cabalmente, y se confundía, se fundía con las cosas, era las cosas misma en su omnipotente transparencia; y una meta donde el mundo es un sistema lleno de sí mismo, es decir de simbologías, analogías, astucias, argucias y minucias de la palabra. La perfección confusa y la perfección difusa. En eso estamos. Sin esta tensión no tendría lugar la escritura.

Lo intocable es propio de lo sagrado. Lo inalcanzable, el objeto del deseo que se mantiene vivo mientras se persigue sin lograrse.

“La asociación de los signos, cualquiera que sea: tensa o relajada, es lo que nos distingue a los hombres de los otros animales. O sea: lo que nos hace seres complejos, problemáticos e imprevisibles” (*CD*). Es un proceso con un episodio crucial: la metáfora, que descubre una relación y luego la encubre. Comparación a la cual se ha quitado el término comparativo, hace de sus otros dos términos una unidad que se desdice y se redice al decirse. Esa amputación es algo esencial en el pensamiento de Octavio Paz: la exploración del “entre” como vacuidad. Tiene un regusto mítico, la imagen de Hanuman que, en el remoto “érase una vez” pudo escribir con las palabras finitas del hombre y las infinitas de los dioses, ante lo indescifrable del universo y ejerciendo la crítica del orden gramatical.

Hemos perdido tamaña cualidad y nos hemos quedado con el lenguaje humano, vacilante en otro “entre”, el que se tiende, mudo, silencioso, sin componerse, de la pérdida divinidad al hallazgo constante del decir de los humanos. Ese silencio descompuesto es un elemento musical, la respiración intermedia del canto.

Hay algo que se desvanece a punto de ser dicho y se convierte en el reverso indecible del lenguaje, lo que podríamos denominar una pura vivencia. La vida no puede decirse, el ser tampoco, porque es pleno y su plenitud paralizaría nuestra facultad elocutiva. Las palabras se repiten, vuelven a ser dichas mas como los momentos del decir son singulares, transitivos, nunca la reiteración es del todo identidad. La palabra está viva y la vida obliga a una replicación renovadora. No poder decir nada del todo nos hace decir sin término. “El sentido es aquello que emiten las palabras y que está más allá de ellas (...) El sentido no está en el texto sino afuera. Estas palabras que escribo andan en busca de su sentido y en esto consiste todo su sentido” (*MG*). Sentido: lo que sentimos y la dirección de la búsqueda en la linealidad del lenguaje. Las palabras buscan, nunca hallan lo buscado y, al tiempo, lo van hallando, lo van construyendo. Por eso son ineludibles. “Voy a decir/ No acabo de decir/ Digo otra cosa” (*MG*). Las palabras que digo me dicen. Es su otredad, la mía, la nuestra. Serán leídas por el otro que es mi semejante.

Nombramos objetos, los designamos, no los contenemos en la palabra. Los nombres están huecos. Es la vieja negatividad del concepto, negar lo inmediato del objeto, que es innombrable en su radical singularidad, al tiempo que se afirma en su género. Ciertamente, la denominación está hueca de objetos pero se

rellena con lo que nos incumbe de ellos, nuestra vida pasajera, sensible, efímera. Contamos con lo permanente del signo ante la ausencia de las cosas en su nombre. El lenguaje, como todo, tiene su propia presencia y augura insistir en ella.

“El lenguaje no es un producto de la sociedad sino su condición o fundamento” (CA). Ya Paul Valéry había dicho que la sociedad empieza cuando decimos *vous* (usted, vosotros). Es decir: cada vez que lo decimos, a cada momento. Rousseau, Breton, Lévi-Strauss, insisten, convocados por Paz, en lo fundacional del lenguaje respecto a lo social, su naturaleza societaria, si se prefiere. Siempre hablamos o escribimos para asociarnos, para otros a los que consideramos nuestros socios en la tarea de vivir, que es convivir. Las explicaciones míticas son variables: el lenguaje puede ser un don divino o un legado de la naturaleza, categoría esta que no siempre aparece con suficiente claridad octaviana. Pero lo hemos aprendido, nos lo han enseñado los otros, es un lenguaje impuesto y recibido. Exagerando: ajeno. En estas maniobras está nuestro ser social. Si tiene algo de originario es la incesante originalidad, presencial, evanescente, de nuestra vida.

Lévi-Strauss es más preciso: la palabra es el cimiento de la cultura en tanto sirve para prohibir. El deseo freudiano de poseer a la madre y matar al padre no es natural, proviene de la interdicción y no al revés. Ciertamente, asegura, como dice Mauss, la circulación tribal de las mujeres y tiene que ver con el don, institución justamente fundadora. Te doy lo que te prohíbo y tú te las arreglarás para sustituirlo. En sí misma, esta veda nada significa, está anudada en el inconsciente pero, nada menos, es la que nos hace humanos, seres cultos capaces de hacer significar lo insignificante. Nos hace neuróticos, pero esa es otra historia, la de nuestra desdichada y productiva creatividad.

En un gracioso arranque, Paz ordena a las palabras que se traguen las palabras (“Las palabras”). Es un acto caníbal, de autodevoración. Remite a la escena elemental de nuestra vida, el acto de comer. Hegel lo describe diciendo que, al comer, destruimos y transformamos la comida. Afirmación negativa o negación afirmativa, transformar lo comestible en alimento. El “entre” octaviano de esta *Aufhebung* sería la deglución, acaso una evocación nietzscheana: lo más parecido al espíritu es el estómago.

3

Incontables son las definiciones de la poesía que se pueden rastrear en la obra de Paz. Creo que la central podría ser la de un

lenguaje que se hace cuerpo en la imagen y no se disuelve en la comunicación. La palabra se ritualiza y vive una suerte de fiesta, ajena a las reglas de la vida cotidiana (*cf CD*). Más aún: como en toda fiesta, lo irregular se convierte en norma, algo similar al juego, sometiendo las cosas a una regla ajena al uso, es decir a la regla del juego. Lo ritual, además, sugiere una repetición donde el evento mítico retorna en algún momento del tiempo y le impone su propia temporalidad, su *tiempo fuerte*. En otro sentido, al liberarse del deber comunicativo, la poesía se escapa de otras determinaciones del discurso, adquiriendo un sesgo residual. No es discurso científico, moral, político ni religioso y, sin embargo, sigue significando. Por eso, al descifrarse, el significado no se agota y el signo aparece dotado de una especial calidad, la *significancia*. “(...) la poesía es un lenguaje vuelto sobre sí mismo y que se devora y se anula para que aparezca lo otro, lo sin medida, el basamento, el fundamento abismal de la medida. El reverso del lenguaje” (*MG*). En consecuencia, al leerse un poema no se lo explica por más que sea inteligible (*CA*).

Hay un anhelo utópico en la consecución de esta peculiar intensidad del lenguaje. La presencia instantánea, propia de la vida, se eleva y se quema en la obra de arte, volviéndose cifra del mundo y presencia pura, formal y exenta de un contenido previo, presencia del ser que anida en el lenguaje, que lo habita tal si fuera su heideggeriana casa. Es como si el instante, ajeno al decurso temporal, se tornara absoluto, sin antes ni después. Instante desligado, autofundado, autosustentado, como quiere la etimología, donde *absolutus* proviene de *absolvere*. Sin precedencia, sin consecuencia, sin delanteras ni traseras, pleno de sentido y carente de significado, cuyo obvio modelo no es verbal sino, entonces, musical. Tampoco la música puede explicarse, aunque sea perfectamente inteligible.

Asimismo musical es la especulación clásica de lo poético como ese estado en suspenso de la palabra, ambiguo, equívoco, sugestivo, acaso seductor, un “entre” el sonido y el sentido que, octavianamente, es una vacuidad que se llena de vida sensible al volverse habitación de quien lee, a contar desde el primer lector, que es el poeta. Los lectores siguientes serán, a su modo, también poetas, visitantes y colmadores del vacío “entre”. Walt Whitman halló en el sonido el eco del sentido. Valéry se apuntó a la vacilación intermediaria. El poema octaviano los une en lo que podríamos, esta vez sin vacilar, denominar símbolo. Se ruega no confundir con la alegoría, que no es poética, porque

supone un contenido anterior y decidido, de carácter abstracto, que se señala con una figura. Inteligibles ambos, ella es explicable – la zorra es la astucia, la serpiente es el mal, suma y sigue – y él no lo es.

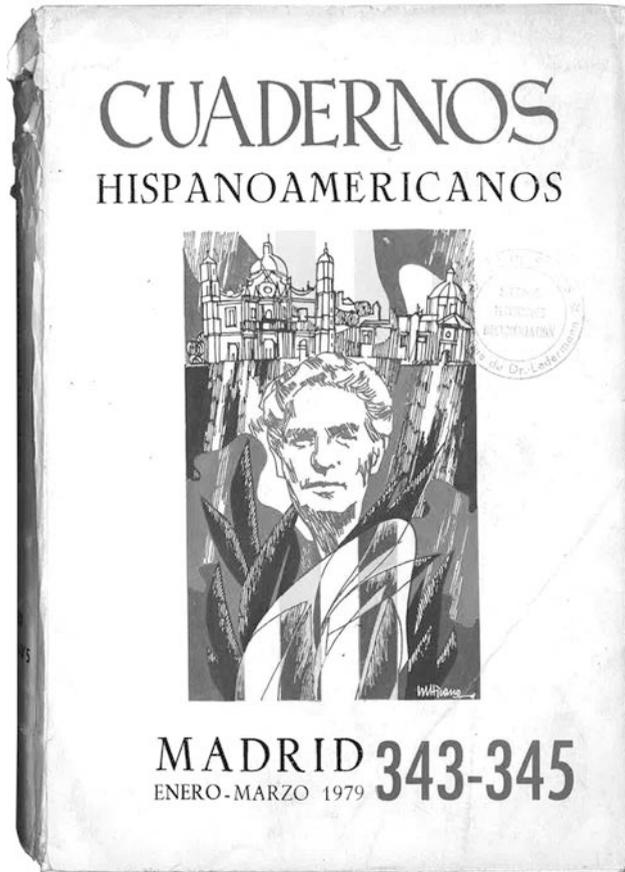
En su práctica, el poeta se caracteriza porque nombra las palabras más que los objetos por ellas nombrados, como si les fuera exterior. La poesía está en las palabras mismas, no en lo que las palabras dicen sino en lo que se dicen mutuamente, acreditando una propuesta de sentido propio. Por eso nada importa lo que el poeta quiera decir sino lo que el poema dice, su conformación que diseña su fondo, de nuevo: su materia simbólica. La palabra poética juega a ser palabra nunca dicha, palabra inédita, inaudita, a punto de nacer. Ciertamente, la mayor parte de los vocablos que el poeta emplea están en los diccionarios de su lengua, pero la combinatoria poética, no.

Esto es así porque el poeta actúa como desde la inocencia original del hombre, un infante anterior al aprendizaje de la lengua y a la consciencia moral, de lo bueno y lo malo. Es como un infante que estuviera aprendiendo a hablar y, por intermedio del habla, estuviera asimismo socializándose, enculturándose. “En arte, toda ruptura es transmutación” (CL).

De todo lo anterior cabe colegir que, no siendo verdad moral, política ni religiosa, ni conocimiento científico, la poesía es, sin embargo, una especie de saber, si no un vehículo ni una herramienta, sí un lugar del pensar. “La forma que se ajusta al movimiento/ no es prisión sino piel del pensamiento” (“Retórica”). Y ese lugar es el cuerpo, la integridad sensible corporal, lo que podríamos connotar como alma, si tal es la unidad simbólica de nuestro cuerpo como cuerpo humano y no mero organismo animal. “(...) el desamparo/que es ser hombres, la gloria que es ser hombres” (“Piedra de sol”).

4

Las palabras en libertad, asociándose para adquirir su verdadero o, al menos, veraz sentido, han dado en el poeta. Ahora, desamparado y glorioso, aparece el hombre. “¿Una operación o una pasión, un signo o una historia?” (CL). El paseante de *El mono gramático* se encuentra con unos cuantos animales del género (no humanos sino simiescos). Son “curiosos e indiferentes”. Acaso perciben la similitud, pero más o menos. También la percibe el paseante, igualmente curioso pero no indiferente. Podría repetirse la pregunta anterior.



Número monográfico dedicado a Octavio Paz, 1979 © Cuadernos Hispanoamericanos

“(…) hasta la fecha nadie sabe a ciencia cierta lo que sea la naturaleza humana y no lo sabemos porque nuestra naturaleza es inseparable de la cultura; y la cultura es las culturas” (CD). Ortega contestaría secamente que la naturaleza humana no existe, que el hombre como tal no tiene naturaleza sino historia. La naturaleza—sigo siempre a Ortega—es lo dado: a la piedra le ha sido dado ser piedra, al mono indio que vio Paz, le ha sido dado ser mono. Al hombre no le ha sido dado ser hombre, se tiene que hacer hombre. Su ontología, a diferencia de la planta o el animal, es imperfecta, está sin terminar, acaso no tenga otro término que la desaparición de la especie, esa sí, seguramente, por causas naturales.

Paz, como sutilmente y sin escolástica alguna, en varios textos, acude a Freud. El hombre no sólo es un ser de culturas sino que esta *culturidad* suya, la nuestra, es una enfermedad, la neurosis que produce la cultura al meter en moldes institucionales la selva salvaje de los impulsos incompatibles con la convivencia. Cultura es incomodidad, malestar, según el clásico título freudiano. Paz enfatiza: enfermedad, una secreción de cultura, espíritu y sublimación.

En este sentido, mirada la panoplia de las culturas –digo panoplia porque es el plinto donde cuelgan armas—el hombre es histórico. Pero, en buena medida, para descargarse del peso de esa historia, como quieren el superhombre nietzscheano o el Stephen Dedalus de Joyce, es también ahistórico. Si el principio de realidad, sin alejarnos de Freud, es la represión de la cura, el principio de placer es lo contrario, el gusto por hacer lo que place, incluida la visita de la irrealidad. Las civilizaciones historizan todo, a contar desde las costumbres, pero el hombre también propende a hacer lo inhabitual, lo des-acostumbrado. Para eso se va al ensueño de la prehistoria, justamente. En las figuras femeninas del neolítico parece palpable que hubo una armonía entre hombre y naturaleza, entre la cultura que permitió el arte escultórico y todo lo dado al mono, aun no gramático. Tal vez sea una fantasía de Rousseau porque la armonía perdida también afecta a la del hombre con el hombre. Pero el buen salvaje rusoaniano no tenía lenguaje. Ya aparecen las vacuidades y los desequilibrios. Si hubo una lengua única, compartida por mortales y dioses, se ha perdido para siempre y sólo suena, como quiere Goethe, en la musicalidad de la poesía. No es poca cosa pero como restauración lingüística, insuficiente.

De todos modos, humana es una condición, que no naturaleza, y es la autoconsciencia. “La algarabía humana es el viento que se sabe viento, el lenguaje que se sabe lenguaje y por el cual el animal humano sabe que está vivo y, al saberlo aprende a morir” (*MG*). Como todo ser vivo, el hombre tiende a conservarse y reproducirse pero no sólo se siente mortal como cualquiera sino que se sabe mortal y por eso tiene cultura. “La muerte nos condena a la cultura”, dice Paz rellenando un hueco en las teorías de Lévi-Strauss. La mortalidad consciente es la madre de la historia.

5

No siempre ha sido la relación entre la historia—universalidad de su alcance, tiempo lineal – y otro tipo de temporalidad, pacífica

en la obra de Paz. Él mismo, al revisar *El laberinto de la soledad* en *Posdata* desliza la consideración de México como arquetipo hacia México como proceso. A veces ha negado, radicalmente, la noción de lo histórico ligada con el tiempo como sucesión de épocas necesariamente yuxtapuestas y alineadas en una suerte de itinerario. Lo mismo, en cuanto al tiempo unitario, que lanza el presente hacia el futuro que lo define como proyecto (o proyectil) donde un personaje único, la humanidad, protagoniza una trama también única y universal (cf *CD*).

No obstante lo anterior, el apego del poeta a lo concreto de la vida como narrable a través de la palabra, lo conduce a cierto campo de historicidad que afecta al hombre como género planetario, lo cual hace de cualquier actitud humana algo universal: esta tierra es nuestra tierra, nuestra práctica la universaliza. Y así comienzan a flotar en su discurso algunas decisivas categorías históricas.

Ya mencioné la consciencia de lo mortal: “Búsqueda del fin, terror del fin: el haz y el envés del mismo acto”(MG). En efecto, la mortalidad, si no es una meta, al menos es un horizonte y su finitud marca una fecha. Sólo vivimos una vida biográfica, sólo nacemos y morimos una vez. El interés octaviano por la biografía lo acredita en sus páginas sobre él mismo, Sor Juana Inés de la Cruz o Xavier Villaurrutia, por ejemplo. Siempre la pequeña historia individual se cuenta en un contexto epocal que la define y, a la vez, es definido por la deriva del individuo. Lo mismo en cuanto a los nudos conflictivos que el tiempo histórico exhibe en su textura, capaces de convertir la naturaleza humana, inmutable y reiterativa como se la supone, en proceso, de modo que el hombre puede convertirse, conforme a la promesa mesiánica secularizada, en el Hombre Nuevo o en el Nuevo Adán. Así la revuelta de los iguales contra el orden, la rebelión contra las injusticias y la revolución que proviene no de la ruptura de los tiempos sino de su maduración, liquidando una etapa en el momento oportuno para inaugurar la siguiente.

Otras categorías universales pueden rastrearse en sus páginas: el cristianismo como ideología del progreso con sus exageraciones, los Tiempos Nuevos o Modernidad, que se cuentan a partir de la aparición mesiánica, la igualdad y la fraternidad entre conocidos y desconocidos; la definición levistraussiana de América como una Edad Media sin Roma, ejemplo de comparatismo histórico; otro paralelo como disyunción acerca del sujeto humano: el budismo que lo concibe aislado e inactivo y el marxismo, que lo ve laborioso y grupal. En este último par conviene situar uno de los tantos

que formuló Octavio Paz sobre la base estructural de lo mismo y lo otro, la identidad y la alteridad. Quizá podría decirse que el poeta es budista y el ciudadano, marxista, aceptando su observación.

Cabe una ampliación: el poeta que, solitario y errabundo, va en busca del mito, se encuentra con la historia que lo vuelve ciudadano. Advierte, por volver a Lévi-Strauss, que tiene su sincronía (repetición) y su diacronía (singularidad). En efecto, cada vez que se reitera el relato mítico, se temporaliza porque ocurre en un instante radicalmente único. De tal modo, dialécticamente, se torna historia. El “entre” rellena su vacuidad con la conciliación. La escena puede parecer trivial pero es decisiva: nos reconciliamos apenas le deseamos los buenos días a cualquiera. Lo mítico –repetir una fórmula—se vuelve historia –el buen día es único, es el hoy, la presencia de lo presente. Podría decirse más: el mito y la historia coinciden en que son narraciones, la conciliación la produce la palabra, sin la cual no cabe narrar nada.

El hombre octaviano es histórico: cuando está a solas comprende que no lo está porque convive consigo mismo. Además: no es el yo mismo porque nadie lo contempla; es pura e infinita mismidad. No yo mismo sino lo mismo. El otro le falta y se comprende como escindido—el otro es parte de mí—e incompleto – me falta lo que el otro tiene. Su tiempo no le corresponde, su lugar tampoco. Creyó seguir un camino y se ha extraviado. Creyó ser uno y lo es menos y más, una incompletud y la mismidad impersonal. La soledad era liberación pero como libertad, abstracta. Se hizo necesaria, entonces, la junta de los dispersos (*MG*, 16).

Podemos colegir, aunque sea de manera provisoria, que lo histórico octaviano es un tejido tenso que tirona al sujeto humano siempre hacia donde no está, hacia un momento extemporáneo, con la promesa de ser, una promesa que jamás se cumple. El errante, entre tanto, perdido en un laberinto o encaminado en la “buena” senda, siempre con su itinerancia hace historia. “La historia es el camino:/ no va a ninguna parte,/ todos lo caminamos/ la verdad es el camino” (“Vuelta”).

6

Hay un tiempo que no es el circular de los mitos ni el lineal de la historia, el tiempo prohibido del *ahora*, “no la eternidad de las religiones sino la incandescencia del instante: consumación y abolición de las fechas” (*CD*). Una interdicción nos lo vuelve inaccesible porque la distancia que nos separa de él es infinita. Se trata del tiempo utópico del deseo, el momento absoluto del que

tenemos noticias en algunas experiencias privilegiadamente intensas: el orgasmo, la visión mística, la invención del poema. De la visión mística nada puede decirse. De la invención poética ya he dicho bastante. El encuentro sexual está magníficamente narrado en el séptimo capítulo de *MG*. Sólo anoto un detalle, si se quiere, léxico. Las partes sexuales van dichas con sus nombres, objetivamente. También, los ínfimos movimientos de los amantes. Pero la sugestión analógica de la mujer desnuda con tantos elementos cósmicos, así como los indicios sobre las sensaciones de ambos, son todas soluciones metafóricas. El tiempo prohibido obliga a la metáfora. Lo que no se puede decir es lo que más hace decir.

El tiempo prohibido también lo está porque afecta a la existencia del sujeto. En la visión mística, se disuelve en la divinidad. En el poema, en el flujo del lenguaje. En el coito, la disolución es la mutua ceguera de los amantes, que sólo se recuperan a partir de la vista sobre el propio cuerpo y, sólo más tarde, por la reaparición de la palabra. Son experiencias disolutas, como señala este clásico adjetivo a la transgresión habitual. Disuelto, el sujeto no puede determinarse ni reponder de sus actos. La pregunta inmediata es, más allá de la coincidencia estructural entre los tres hechos ¿hay algo sagrado en el sexo y el verbo, hay un verbo incommunicable en el poema y la visión del místico, hay un orgasmo en las tres experiencias? ¿No serán tres maneras de nombrar lo mismo y, al nombrarlo diferencialmente, disolverlo en la palabra porque el nombre exacto es inaccesible?

El tiempo que no disuelve en su disolvencia, *ata*. Se lo podría llamar tiempo existencial, ya que no es factible que nos desatemos de nuestra existencia. Octavio Paz lo trata en distintos poemas. Cito dos momentos. "(...) Estoy atado al tiempo/ prendido prendado/ estoy enamorado de este mundo/ ando a tientas en mí mismo extraviado/ pido entereza pido desprendimiento/ abrir los ojos/ experiencias ilesas/ entre las claridades que se anulan (...)" ("Perpetua encarnada"). "Escribo sin conocer el desenlace/ de lo que escribo/ Busco entre líneas/ Mi imagen es la lámpara/ encendida/ en mitad de la noche (...)" ("Vrindaban").

Con frecuencia, la poesía octaviana acude a las imágenes del anochecer y el amanecer. En el primero, el tiempo caduco borra las cosas al apagarse el día. En el segundo hay un recomienzo, un mundo cuyo origen es dado en el ahora. Ambos pueden ser los extremos de la experiencia del tiempo existencial.

El tiempo absoluto carece de antes y después. Lo tiene el tiempo de la existencia, sucesión de desapariciones. Entre medias

actúa la memoria, que une la dispersión y recupera lo extraviado en la amnesia de los días y los años. Su instrumento principal es la analogía, “transparencia universal, en esto ver aquello” (*MG*). Es, asimismo, “la vida por vivir y ya vivida” (“Piedra de sol”), pues la memoria, proustianamente, es como un tiempo paralelo que se salta la linealidad del almanaque y el reloj. La memoria es deseante y por eso puede tener algo ya vivido como promesa de vida futura. “Escribo / cada letra es un germen/ La memoria/ insiste en su marea/ y repite su mismo mediodía (...) soy una historia/ una memoria que se inventa” (“Vrindaban”). La memoria concilia el absoluto y la caducidad en una invención, en una creación de lo imaginario que es, también, el encuentro de lo no buscado que emerge de la palabra. Lo mejor es llamarlo historia, aunque no la Historia de los historiadores sino la revelada en algún poema donde la efímera palabra alcanza la intensidad de la presencia absoluta y juega a ser inmarcesible.

7

Los tiempos tienen un beneficio o maleficio cognoscitivo, que es la relación entre lo fijo y lo instantáneo (capítulos tres y cuatro de *MG*). “La fijeza es siempre momentánea. Es un equilibrio, a un tiempo precario y perfecto, que dura lo que dura un instante: basta una vibración de la luz, la aparición de una nube o una mínima alteración de la temperatura para que el pacto de quietud se rompa y se desencadene la serie de las metamorfosis”. Entonces: lo fijo es momentáneo, la quietud se mueve hacia otra quietud que también se mueve y etcétera. Lo que parecía una alternancia es, en verdad, una dialéctica, la que hace a la formación semántica de los sentidos por medio de los contrasentidos. De nuevo, Freud. Decir algo es decir también lo contrario de lo que se dice, que es el límite de lo dicho. Sin esta contradicción productiva de sentido, ningún lenguaje podría operar. “La sabiduría no está en la fijeza ni en el cambio sino en la dialéctica entre ellos (...) el tránsito (...) un simple ir hacia (...)”.

Más que intentar un pensamiento del cambio, Paz perfila una descripción de la cadena signifiante, fulcro del lenguaje, y una suerte de filosofía dialéctica, donde las cosas y las palabras que intentan dar cuenta de ellas, no son sino que devienen. El devenir es el estadio hegeliano del ser-para-sí, que deja de ser idéntico a sí mismo para no ser lo que es y ser lo que no es. No cambiar, entonces, ya no equivale a permanecer sino la metáfora de la fijeza como devenir, como “*llegar-a-ser* que, por su parte,

es una metáfora del *tiempo* en sus transformaciones incesantes” (MG). Esta metamorfosis que no se aquieta desautoriza tanto a una finalidad fija, a una meta, como igualmente a un origen, pues ambos extremos serían la fijeza absoluta, inamovible, la eternidad o la muerte, que tienen un parecido inquietante y familiar. Lo que mantiene viva la palabra es, justamente, su imprecisión, su no significar nada del todo, su significante encadenamiento metamórfico y metafórico. “No hay principio, no hay palabra original, cada una es una metáfora de otra palabra que es una metáfora de otra y así sucesivamente. Todas son traducciones de traducciones”. Mallarmé añade: como no hay una Lengua de las lenguas que dé cuenta de todas ellas y se mantenga intraducible, el lenguaje es un diálogo babélico perpetuo o, en el peor de los casos, una logomaquia.

“Tu salto es un segundo congelado/ que no apresura el tiempo ni lo mata” (“Soneto I”). “De una palabra a la otra/ lo que digo se desvanece/ Yo sé que estoy vivo/ entre dos paréntesis” (“Certeza”). Estos versos, escritos en 1935 y en 1961, muestran la persistencia temática de un asunto, el devenir y su doble valencia en el ser y en el tiempo. Temas: irreductibles obsesiones, como diría el propio Paz.

En efecto, lo que más decimos al decir es que algo o alguien es. En el lenguaje habita el ser o, heideggerianamente, el propietario de la casa que tiene nombre propio sin artículo: Ser. Como no acaba de significar, tampoco acaba de ser. Está vivo e incompleto, como antes dijo Ortega al referir nuestra imperfecta ontología humana. “Yo siempre voy adonde estoy, yo nunca llevo adonde soy. Siempre yo siempre en otra parte (...) el mismo: yo mismo: el otro. Ese soy yo: eso” (MG). O sea: ser, contingencia. Yo podría ser otro, este lugar que ocupó podría ser otro lugar, este momento, otro momento, hasta convencerme de que mi existencia me es, en esta medida, extraña por ser contingente. Sólo la droga propone soldar estos cabos sueltos, eliminar la distinción entre este mundo y el otro, llegar al ser puro y a la vida pura. La utopía del poeta es situar allí la palabra, aboliendo el yo (Yo digo) y dar paso a “lo otro”, la pura alteridad, de la cual sólo sabemos que no es lo mismo ni admite ya contrasentidos. Desde luego, esta palabra deseable es inhallable, está secretamente atesorada en la isla de Utopía. Acaso se plantea una similitud: el poeta se parece al vidente porque “se deja ir” pero ese dejarse ir, por decirlo gráficamente, resbala por el tobogán de las palabras. No es lo que acaba haciendo el poeta al corregir sus versos. Sí

lo que hace un drogado cuando recupera la lucidez y cuenta lo que ha visto, a la manera de un vidente. Un documento, no un poema. Porque el hombre está “corriendo siempre tras de sí, disparado, exhalado, sin jamás alcanzarse”(“Mutra”). Acaso, extrañado, alienado. “El espejo que soy me deshabela”(“La caída”), “al penetrar en mí me deshabela”(“Pequeño monumento”). En cuanto dejo que otro se refleje en mí, aunque sea yo mismo el reflejado, me vacío porque ese otro se lleva su imagen. En compensación, me llevo la mía al mirarme en los espejos ajenos. Son los enigmas especulares que consideró San Pablo, otro escritor. Por fin ¿qué digo cuando digo que soy? “Soy la sombra que arrojan mis palabras”(“Pasado en claro”)

8

Todo texto va hacia ninguna parte, salvo hacia sí mismo. En esta coincidencia, abierta a la lectura, reside su verdad. No dice verdades sino que es verdadero. Hay una estética en esta inocultable veracidad de la palabra. “Las apariencias son hermosas en esta su verdad momentánea”(“Himno entre ruinas”). Hasta el mentiroso dice la verdad porque la palabra siempre lo hace. Es el lugar de la credulidad octaviana. Digo más: la fe octaviana, si por fe entendemos la confianza en algo externo al sujeto. Paz cree en la conjetura llamada mundo y en la palabra humana, en su materialidad de alerta y perpetua significancia.

9

“Escribir es la incesante interrogación que los signos hacen a un signo: el hombre; y la que este signo hace a otro signo: el lenguaje”(CA). “Música/ como el agua y el viento en sus abrazos/ y sobre los sonidos enlazados/ la voz humana”(“Vrindaban”). “(...) también soy escritura/y en este instante/ alguien me deletrea”(“Hermandad”).

10

He dejado deslizar—mejor dicho: oír—la presencia de la música en la poética octaviana. Una de sus definiciones del poema es, justamente, la palabra hecha ritmo, regularidad o irregularidad de los acentos, evocación del baile, de nuevo: el cuerpo. Los dos extremos del lenguaje son la poesía y la matemática, la ambigüedad y la exactitud. También son cualidades musicales pues en la música hay una suerte de aritmética sonorizada y no faltan estudiosos que buscan su origen en los números. Y también hay am-

bigüedad, por la plenitud de su sentido y su ausencia de significados. Por eso he propuesto alguna vez hablar del *mono melódico* como pariente cercano del *mono gramático* o *monogramático* del texto octaviano. En él convergen las dos grandes posibilidades de la palabra: organizarse en gramática y constituirse en emblema, símbolo, monograma. Se unen en el canto, que es palabra y música. En el poema, el canto está supuesto, la callada música de San Juan de la Cruz. El que pueda, que la oiga.

11

Octavio previó que nos ocuparíamos de él tras su muerte, que no lo dejaríamos en Paz, como manda el tópico y en contra de su apellido. Fue cuando dijo, por ejemplo: “Mi casa fueron mis palabras, mi tumba el viento”(“Epitafio”). Y también: “(...) pido ser la quietud del vértigo,/ la conciencia del tiempo/ apenas lo que dure un parpadeo (...) breve centelleo/ repentina fijeza de un reflejo/ sobre el oleaje de esa hora: / memoria y olvido,/ al fin, una misma claridad instantánea”(“Deprecación”).

12

Toda la obra de Octavio Paz cabe en una pregunta que él mismo se formula: “¿Qué quiere decir *decir*?” (CL).

¹ Clave de las citas de obras de Octavio Paz: CD, *Conjunciones y disyunciones* (1978), CL, *Claude-Lévi-Strauss* o *El nuevo festín de Esopo* (1967), MG, *El mono gramático*

(1970), CA, *Corriente alterna* (1967). Los versos corresponden a poemas cuyos títulos van entrecorridos y entre paréntesis.

Por José Luis Gómez Toré

EL LABERINTO DE LA OTREDAD:

Los rostros del otro y de lo otro

Me sorprende darme cuenta de que soy otro, que soy muchos...

– Octavio Paz

Quizá Hispanoamérica o lo hispanoamericano sean en buena medida abstracciones que tienden a uniformar realidades políticas, socioeconómicas y culturales muy distintas, por más que la lengua española o el pasado colonial permitan establecer determinados vínculos y, sobre todo, un imaginario parcialmente compartido. Pero aun si atendemos a la particularidad de cada país (como hace Octavio Paz en el caso de la sociedad mexicana en *El laberinto de la soledad* o en su estudio del pasado novohispánico en su ensayo sobre sor Juana Inés de la Cruz), lo cierto es que lo que hay en juego es algo más que un sentimiento, más o menos vago, de rechazo o de pertenencia. Todo escritor de alguna forma debe enfrentarse a la cuestión del lugar de la escritura, situación que, sin coincidir con un espacio geográfico concreto, refleja de algún modo el territorio en el que le ha tocado vivir, el juego de identidades que ha heredado, a menudo como una pesada carga.

Todo esto viene a cuento porque los autores mexicanos, argentinos, nicaragüenses... se encuentran ya inmersos, antes incluso de reconocerse como escritores, en una red de pertenencias y alteridades, de signos culturales que no son ajenos a los meandros de la historia ni a las relaciones de poder. De ahí que me parezcan de especial interés estudios como los que, en relación a otro ámbito, lleva a cabo Edward Said en libros como *Orientalismo* o *Cultura e imperialismo*, por lo que tienen de pregunta sobre la construcción del otro, en especial en el contexto de los países con pasado colonial. En ese sentido, el escritor hispanoa-

americano (aceptemos, aunque sea como etiqueta útil aunque un tanto esquemática, esta denominación) ha tenido que preguntarse a menudo por su lugar en el mundo y, cómo no, en el canon, de una manera más perentoria que el autor de otras latitudes. A este respecto me vienen a la memoria dos ejemplos, que me parecen especialmente sintomáticos: en primer lugar, el del Modernismo, que se ve obligado a cuestionar la tradición española a través de caminos tan dispares como el llamado indigenismo y un cosmopolitismo con sabor francés, que encuentra en París su espacio mítico de referencia. El mito de París no desaparecerá, desde luego, con los modernistas. Aflora en autores posteriores (y llegamos aquí al segundo ejemplo) como el Cortázar de *Rayuela*, cuyo protagonista, Oliveira, se sitúa, de manera harto significativa, entre el “lado de allá” y el “lado de acá”, París y Buenos Aires, sin que pertenezca del todo a ninguno de los dos sitios. El escritor latinoamericano a menudo se reconoce en el canon de la literatura occidental y, sin embargo, a la vez se sabe mirado desde el “lado de allá” como una especie vagamente exótica, como el otro al que se exige que siga siendo otro, como el no europeo que escribe dentro de una tradición en gran medida europea (y ello, incluso cuando no median descalificaciones, más o menos explícitas, como el célebre exabrupto respecto a las plumas de indio que Rubén Darío escondía, según Unamuno, en el sombrero y al que Darío respondió con elegante agudeza, asumiendo como propia la herencia indígena). Quizá por ello no sea descabellado leer el carácter errante de algunos personajes de Bolaño (pienso, por ejemplo, en *Los detectives salvajes*) como una imagen de esa búsqueda de lugar del escritor latinoamericano. Una búsqueda del espacio propio, que puede desembocar también en un voluntario nomadismo, que no es ajena ni a cierto mestizaje ni al pasado colonial, por el que se establece un complejo vínculo con una identidad no menos problemática como es la española. Tampoco se da la cuestión del lugar al margen de una historia, más reciente, en la que buena parte de las poblaciones latinoamericanas se han visto relegadas a la periferia del planeta, a ese concepto tan vago como sospechoso que se llamó Tercer Mundo. Sin necesidad de caer en determinismos o en posiciones reduccionistas, lo cierto es que no se puede negar que los imaginarios culturales se constituyen también a partir de las relaciones de poder.

Si he insistido tanto en esa situación del escritor al afrontar uno de los motivos más reiterados en la obra de Octavio Paz, ha sido en buena medida porque creo que, si bien la escritura crea

su propio espacio, ese espacio no es ajeno del todo a la situación que el escritor ocupa como escritor y ciudadano (aunque a menudo el espacio literario no refleje siquiera indirectamente esa geografía, no enteramente física, en la que vive el escritor, y pueda incluso constituirse como la negación de ese lugar). Desde esta perspectiva, conviene no olvidar que, si bien la cuestión de la otredad ha tenido un importante desarrollo en el pensamiento contemporáneo (pienso, por ejemplo, en Buber o Levinas), el rostro del otro no se nos da en abstracto, sino que viene determinado por las circunstancias concretas tanto del que mira como el mirado. Como ha escrito Octavio Paz, “Cada sociedad, al definirse a sí misma, define a las otras. Esa definición asume casi siempre la forma de una condenación: el otro es un ser fuera de la ley. La dualidad de la Antigüedad: helenos/ bárbaros, la repite la Edad Media pero precisamente como una condenación de la misma Antigüedad: paganos/ cristianos. Desde el siglo XVIII la dicotomía medieval se transforma en la dualidad moderna: civilización/ barbarie”¹. El otro no se nos da al margen de la construcción de nuestra identidad (una identidad que es en buena medida, aunque quizá no por completo, social). En su libro sobre la monja mexicana, Paz reflexiona sobre el juego de dualidades en que descansaba la identidad novohispana, atravesada por múltiples pasados (español, indígena...) y grupos sociales (criollos, mestizos, indios...), lo que da pie a una paradójica toma de conciencia de la extrañeza como identidad propia, que explica parcialmente la sintonía del México colonial con la estética barroca.

Quizá en parte por esa encrucijada de identidades múltiples en la que se sitúa la cultura mexicana, hay en la obra de Paz un constante esfuerzo por repensar la identidad y sus laberintos. Se trata no solo una reiterada pregunta sobre el rostro del otro, sino también de un dejarse interpelar por esos otros, en una apuesta por romper la lógica de la mismidad que ha determinado buena parte del pensamiento y la estética occidental. Son significativos al respecto los versos, a menudo citados, de “Piedra y sol”:

*Para que pueda ser he de ser otro,
salir de mí, buscarme entre los otros,
los otros que no son si yo no existo,
los otros que me dan plena existencia, [...] (275)²*

Frente a cierta tradición romántica de exaltación del yo, este pasaje, en concordancia con otros textos de Paz, cuestiona el protagonismo excesivo del sujeto. Y he escrito *cierta* tradición romántica

con toda intención. Porque también es romántica una tradición que se interesa por lo marginado, por lo oculto, por lo salvaje, por lo no asimilado... por lo otro, en definitiva. Como dice Tomás Segovia, a partir del Romanticismo, “nadie puede ignorar que existe la mirada del otro”³⁸. Y Paz ha sido no solo un brillante exégeta del Romanticismo y su impronta posterior (*Los hijos del limo*), sino que su propia obra no puede explicarse sin la tradición romántica (incluyendo, claro está, sus vástagos como el simbolismo o el surrealismo). El romántico se esfuerza por romper la dialéctica entre el centro y el margen y bucea en los múltiples rostros del otro: el otro-marginal, el otro-extranjero, el otro-niño, el otro-mujer... En “Piedra de sol” la mujer y lo femenino aparece como una de las presencias más palpables de la alteridad. Una alteridad que a veces apunta a un tú femenino concreto y otras, a arquetipos de la feminidad, a través de los cuales se entrevé la otredad constitutiva de lo humano:

*Eloísa, Perséfone, María,
muestra tu rostro al fin para que vea
mi cara verdadera, la del otro,
mi cara de nosotros siempre todos,
cara de árbol y de panadero,
de chofer y de nube y Pedro y Pablo [...] (276)*

A pesar de que esas imágenes de lo femenino se inscriben en un movimiento más vasto que pone en cuestión el narcisismo del yo, sus espejos y espejismos, no pueden desprenderse de cierta ambigüedad. Y es que, si bien es indudable que la mujer es para el hombre (y el hombre para la mujer) una de las primeras y más evidentes imágenes de la alteridad, se trata de una alteridad que admite muy diversas lecturas. La larga herencia de toda una cultura patriarcal impide leer con inocencia esas imágenes. Si el poder puede imponerse brutalmente como negación del otro, caben estrategias más sutiles y a menudo más eficaces: no negar la alteridad, pero mantenerla aparte, sin dejarse contaminar por ella, para que el otro, la otra, asuma el lugar de lo exótico, de lo salvaje, de lo misterioso, pero sin que le quepa ocupar nunca la posición del yo. Así la fascinación romántica (y surrealista) por la mujer a menudo vuelve a restaurar la dialéctica tradicional del yo masculino y el otro femenino. Bajo sofisticados disfraces, la mujer acaba representando de nuevo papeles bien conocidos. Resucitan así las viejas imágenes de la tierra, de la carne, de la noche, de la naturaleza en su doble aspecto, maternal y terrible... encarnación

no solo del otro humano, sino también de lo otro sin rostro. Pero quien siempre debe ser el otro, la otra, se haya expulsado *de facto* del lugar del yo. Me apresuraré a decir que no creo que en Paz (un lúcido intérprete del erotismo en nuestra cultura así como de la posición de la mujer en las sociedades pasadas y contemporáneas) reproduzca sin más dicho esquema patriarcal. De hecho, uno de los muchos atractivos de “Piedra de sol” y de buena parte de la poesía erótica del mexicano es la fecunda dialéctica que se establece entre la lectura tradicional de los arquetipos de la mujer y la sexualidad y un movimiento más amplio en el que dicha lectura parecería ponerse en cuestión. A ese cuestionamiento de los arquetipos heredados parecen apuntar pasajes como este en el que se intenta romper con ese juego de espejos y de proyecciones, si bien la figura del Poeta aparece identificado con un Yo inequívocamente masculino, como si el Yo genérico a la postre escondiera a un sujeto varón: “Cortar el cordón umbilical, matar bien a la Madre: crimen que el poeta moderno cometió por todos, en nombre de todos. Toca al nuevo poeta descubrir a la Mujer” (*¿Águila o sol?*) (228). Sea como sea, Paz es muy consciente de ese aspecto laberíntico de la sexualidad, por más que los arquetipos (Melusina, María, Perséfone...) al mismo que revelan todo un rico potencial simbólico, corren el riesgo de sofocar la individualidad del tú frente a tantas máscaras. Ello no impide que pueda descubrir un potencial emancipador en esos arquetipos: véase, si no, la interpretación de Paz de la figura de Isis en sor Juana Inés de la Cruz como afirmación de un sujeto femenino, no objeto, del conocimiento y de la escritura.

Por más que algunas de esas apariciones eróticas oscilen entre la proyección del yo y un tú irreductible a dicha proyección (¿puede acaso el deseo, no solo masculino sino también femenino, escapar del todo a dicha ambigüedad, quizá constitutiva de la sexualidad humana?), hay que reconocer en Paz un esfuerzo por evitar interpretaciones simplistas sobre la compleja realidad del amor y del eros. El mexicano, que ha dedicado todo un libro, *Conjunciones y disyunciones*, a dilucidar el papel de la corporalidad y de la abstracción en nuestras representaciones culturales, no ignora el papel ambivalente que el cuerpo representa en nuestra identidad. Aunque rechacemos el dualismo cuerpo/alma heredado del platonismo, sobre el que Paz también ha reflexionado con brillantez, no es posible abolir por completo cierta distancia frente al propio cuerpo: el cuerpo es lo más propio y al mismo tiempo quizá nuestra primera alteridad (alteridad que emerge

con especial fuerza en la experiencia del dolor, de la enfermedad, del paso del tiempo...), una alteridad que nunca puede abolirse del todo en tanto tengamos una conciencia que nos permite juzgarnos y en cierto modo mirarnos desde fuera. Esa dualidad, para decirlo con los términos de Paz, entre *cuerpo* y *no-cuerpo* (dualidad que no tiene por qué resolverse necesariamente en un dualismo) es a la postre la consecuencia de ser una carne que habla, un cuerpo parlante. El lenguaje, también una realidad propia y ajena, abre la herida y al mismo tiempo trata de curar la sutura: “La reconciliación con el cuerpo culmina en la anulación del cuerpo (el sentido). Todo cuerpo es un lenguaje que, en el momento de su plenitud, se desvanece; todo lenguaje, al alcanzar el estado de incandescencia, se revela como un cuerpo ininteligible. La palabra es una desencarnación del mundo en busca de su sentido; y una encarnación: abolición del sentido, regreso al cuerpo. La poesía es corporal: reverso de los nombres” (*El mono gramático*) (574). En la escritura poética, la palabra se hace cuerpo y el cuerpo, palabra y, con todo, esa dualidad constitutiva no queda abolida del todo: permanece el enigma. Y si el propio cuerpo puede hacerse-nos extraño, ¿qué decir de otro cuerpo?

En un poeta como Paz, en el que el erotismo se convierte en un motivo central, llama la atención la lucidez de quien, al tiempo que rechaza la estigmatización del sexo y del cuerpo que difunden concepciones religiosas e ideológicas de sobra conocidas, no cae en una visión acrítica de la sexualidad contemporánea. Paz, en diálogo con la herencia romántica y surrealista pero también con el erotismo oriental (la fascinación por Oriente es uno de esos rostros del otro que emergen con fuerza en la obra paciana), reconoce todo el potencial liberador de la sexualidad, pero desde la conciencia de que se trata precisamente de eso, de un potencial y no de una realidad necesariamente cumplida. Y en esa potencialidad, no siempre realizada, de lo erótico descansa asimismo la posibilidad de abrir caminos hacia esa otredad anhelada, un camino a menudo en la niebla, en el que el tú parece recobrase y perderse a cada instante.

En *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* Paz también insiste en el carácter fantasmal del eros. Se trata de una constatación en la que ha insistido en la contemporaneidad buena parte de la tradición psicoanalítica, desde Freud a Lacan, pero que el mexicano retrotrae al erotismo cortés y petrarquista: “Desde la Edad Media, la tradición erótica de Occidente ha sido la búsqueda, en el cuerpo, del fantasma y, en el fantasma, del cuer-

po. Nada menos carnal que la copulación carnal⁷⁴. El otro se nos escapa, incluso en el abrazo erótico, en buena medida porque a menudo no buscamos el tú de la persona amada, sino la imagen que, como una máscara, el yo ha construido en torno a ese tú.

Si el ensayo sobre sor Juana podría hacer pensar en que el diagnóstico para Paz se limita a una tradición muy concreta del erotismo occidental, *La llama doble* enriquece dicha reflexión con una visión que vuelve a poner en el centro el rostro del otro (no en vano Paz considera en dicho libro que el erotismo es “*sed de otredad*”⁷⁵). De ahí su crítica al erotismo platónico, por mucho que este se nos haya presentado como la máxima expresión de la sublimación del *eros*. El platonismo en el fondo constituye la negación del amor. Como demuestra Paz, el erotismo platónico no busca realmente el tú amado, que es visto tan solo como un escalón para ascender hacia lo alto. El Uno o lo Absolutamente Otro borran la concreta realidad del uno de carne y hueso, del otro amado en su irrepetible individualidad. Desde esta perspectiva, el tú amoroso se presenta como una vía hacia el misterio, no como un misterio en sí mismo (algo semejante se puede decir de ciertas prácticas orientales que propugnan una sexualidad sagrada, que ciertamente no va al encuentro del otro, sino que pasa a través de ese otro, reducido a herramienta ritual e instrumento del propio camino de salvación).

Desde una perspectiva muy distinta pero tal vez complementaria, Levinas, uno de los filósofos contemporáneos que más ha reflexionado sobre el tema del otro hasta convertirlo en eje de su pensamiento, ha insistido también en la negación del amor como experiencia de la otredad que subyace a toda la tradición platónica (y neoplatónica): “este amor solo vale por la finalidad que busca y en la que queda absorbida la búsqueda, por el Uno en el que el amante coincide con el amado, por el término del éxtasis en el que el movimiento mismo del éxtasis queda abolido y olvidado. La unidad consumada del Uno, “saciedad de Cronos”, es preferible al amor que, como en el *Banquete* de Platón, de acuerdo con las enseñanzas de Diótima, se queda en semidiós”⁷⁶. El amor aparece así no como plenitud sino como carencia. En consecuencia, el otro, en su diferencia irreductible, constituye inevitablemente una amenaza a la perfección del Uno. Se establece así una lógica especular, de retorno a lo mismo, en el que lo otro queda anulado. Y, sin embargo, frente al mito platónico y su nostalgia de una imposible (y tal vez indeseable) unidad, el amor se afirma en el vértigo del dos:

Memoria, cicatriz:
-¿de dónde fuimos arrancados,
Cicatriz,
memoria: sed de presencia,
Querencia
de la mitad perdida.
El Uno
es el prisionero de sí mismo,
Es,
solamente es,
no tiene memoria,
no tiene cicatriz:
amar es dos,
siempre dos,
abrazo y pelea,
dos es querer ser uno mismo
y ser el otro, la otra;
dos no reposa,
no está completo nunca [...]
 Árbol adentro (776)

La negación del Uno supone no solo renunciar al mito platónico, sino a toda voz monolítica que desde una ortodoxia religiosa o política pretenda imponerse sobre la pluralidad de voces. Y es que “Reconciliación pasa por disensión, desmembración, ruptura y liberación [...] Al comienzo no había Uno: jefe, dios, yo; por eso, la revolución es el fin del Uno y de la unidad indistinta, el comienzo (recomienzo) de la variedad y sus rimas, sus aliteraciones y composiciones [...] La degeneración consiste en que la sociedad repite infinitamente la imagen del Jefe, que no es otra que la máscara de la descompostura: la desmesura e impostura del César. Pero no hubo ni hay uno: cada uno es un todo. Pero no hay todo: siempre falta uno. Ni entre todos somos uno, ni cada uno es todo. No hay uno ni todo: hay unos y todos. Siempre el plural, siempre la pléora incompleta, el nosotros en busca de su cada uno: su rima, su metáfora, su complemento diferente” (*El mono gramático*) (553-554).

Frente a la voz monocorde de la ortodoxia, el eros, si renuncia a los espejismos platónicos, puede abrirse a un espacio de libertad (también de servidumbres, pero, como decía Hölderlin, allí donde crece el peligro, crece también lo que nos salva). No es la única vía: Paz ha insistido en obras como *El*

arco y la lira o *Los hijos de limo* en la consideración de la palabra poética como voz de lo otro. Se enfrenta así implícitamente al tópico que identifica la lírica sin más con la expresión del yo, lo que revela una concepción tan pobre del sujeto como de la poesía. Por el contrario, Paz sabe que el poema puede albergar, incluso simultáneamente, “la idolatría al yo y la execración al yo y la disipación del yo” (*Árbol adentro*) (663). El sujeto de la modernidad es un sujeto escindido, aunque dicha escisión es algo más que una dolorosa desgarradura. Resulta casi ocioso mencionar perspectivas (en el fondo muy dispares) como el *Je est un Autre* de Rimbaud, los heterónimos de Pessoa o los complementarios de Antonio Machado y su tesis de la radical heterogeneidad del ser⁷. Podríamos citar igualmente los experimentos vanguardistas (en especial, del surrealismo) para crear poemas colectivos, en los que la voz de uno se confunde con la voz de todos (por cierto, Paz no ha sido ajeno a ese juego, aunque ha acudido a tradiciones muy anteriores al surrealismo, como el *renga* japonés, que dio pie a un diálogo poético en varias lenguas sostenido junto con Charles Tomlinson, Edoardo Sanguineti y Jacques Roubaud). De igual manera, el deseo de trascender la propia voz encuentra acomodo en una de las prácticas centrales de la modernidad poética, como es la traducción, sobre todo cuando, como ocurre en el caso de Paz, “la traducción es reconocimiento y aceptación de la alteridad, no su colapso mediante la identificación falaz entre poeta y traductor”⁸.

Pero más allá de ejemplos concretos, en la obra paciana aparece una y otra vez el convencimiento de que la palabra poética quiebra las máscaras petrificadas del yo y del tú, para abrirlas a un arriesgado diálogo en la que lo mismo y lo otro son vasos comunicantes, que responden, no a una lógica especular, sino a un movimiento de flujo que hace peligrar toda identidad rígida. *El otro, no el mismo*, podríamos decir parafraseando (y cuestionando) el famoso título borgiano. Así, en *Los hijos del limo*, se afirma que “Para los románticos, la voz del poeta era la de todos; para nosotros es rigurosamente la de *nadie*. Todos y nadie son equivalentes y están a igual distancia del autor y de su yo. El poeta no es “un pequeño dios”, como quería Huidobro. El poeta desaparece detrás de su voz, una voz que es suya porque es la voz del lenguaje, la voz de nadie y la de todos. Cualquiera que sea el nombre que demos a esa voz –inspiración, inconsciente, azar, accidente, revelación– es siempre la voz de la *otredad*”⁹.

La poesía moderna (y de nuevo hay que acudir a los imprescindibles ensayos de Paz sobre el particular) se nutre en buena medida de la nostalgia de una realidad no escindida y de un sujeto igualmente no escindido y, sin embargo, en su propio despliegue la lírica de la Modernidad niega ese Uno, que de afirmarse supondría la negación de todo lenguaje (pues todo lenguaje supone un *entre*, un otro: no hay en sentido estricto lenguajes privados, como nos recuerda Wittgenstein). Por ello el poema cuestiona, más allá de su contenido concreto, en su propia existencia material, la preeminencia del Verbo, de una sola voz originaria de la cual todas las demás no serían sino tímidos ecos. No extraña entonces la ambigua relación, a menudo hostil, que la lírica desde el Romanticismo ha mantenido con la religión (un tema también caro a Octavio Paz). La poesía se nutre una y otra vez de la añoranza de la palabra total, del gran Libro, que en Occidente tiene como arquetipo la Biblia. Y, no obstante, la lírica moderna sabe que no hay un Libro, sino muchos (como si de alguna forma reviviera el sentido etimológico de la palabra “Biblia”, que es, como se sabe, un plural).

Sin embargo, como en el caso del *eros*, el potencial liberador del verbo (en minúscula) no está exento de ambigüedades. Buena parte de la reflexión filosófica y lingüística de la segunda parte del siglo XX, sobre todo, la que se inscribe en la órbita del estructuralismo, ha tendido a afirmar que no hablamos el lenguaje, sino que somos hablados por él. Una constatación que viene a reforzar la muerte del sujeto y que pareciera encontrar un eco en buena parte de la mejor poesía del siglo XX.

“Palabras del poema/ no las decimos nunca/ el poema nos dice” (588): en apariencia, estos versos de *Vuelta* se acomodan sin más a la convicción de que es el lenguaje el que habla por nosotros. Y, sin embargo, si la palabra poética tiene mucho de escucha, de espera, rara vez es una espera pasiva. Se trata en todo caso, si no resulta forzado el oxímoron, de una *pasividad activa*: si el poeta se deja habitar por otras voces, es porque voluntariamente ha dejado abierta la puerta. Ciertamente resultaría casi un sarcasmo hablar de la capacidad liberadora de la palabra si la escritura se limitara a dejarse arrastrar por fuerzas ajenas por completo a la voluntad del individuo. No me parece casual que Octavio Paz, al tiempo que reconoce la importante huella que el surrealismo ha dejado tanto en sus poemas como en su poética, haya querido marcar distancias con aquel: no solo porque, como en el fondo ha sucedido con la mayor parte de los poetas que se

dejaron tentar por la aventura surrealista, Paz haya visto en la escritura automática una suerte de polo utópico hacia el que tiende la palabra poética más que un procedimiento o una receta obligatoria (obligatoriedad que contradiría el propio empeño liberador del surrealismo). Existe (creo) una razón de fondo, mucho más decisiva: en toda la obra de Paz hay, pese a todo, una afirmación (todo lo débil que se quiera pero afirmación al fin y al cabo) del individuo, y, por tanto, del yo. Se trata de un sujeto débil, en perpetuo movimiento, que no puede confundirse con la unicidad del yo cartesiano o del alma cristiana, pero que, frente a otras propuestas contemporáneas, no es negado del todo. La convicción del valor del individuo es una constante que atraviesa toda la obra paciana y que impregna sus convicciones tanto estéticas como éticas, incluso políticas. De ahí que su escritura nos abra hacia una perspectiva más convincente en el que el poeta dice y es dicho al mismo tiempo. El lenguaje nos constituye al tiempo que, de una manera ciertamente misteriosa, es creado y recreado por cada generación humana, por el diálogo mutuo entre los hablantes. Lo que, al fin, y al cabo, es coherente con una poética de la otredad, porque, si bien es cierto que no hay yo sin otro, no lo es menos que no hay otro sin yo: sin ese reconocimiento, a medias consciente, a medias inconsciente, por el que nuestra mirada se abre al vértigo del otro rostro (y también hacia lo otro no humano, hacia esa alteridad que podemos denominar sagrada, sin necesidad de identificarla con ninguna realidad ultraterrena).

En su libro *Poema y diálogo*, Gadamer señala cómo diálogo y poema parecen dos posibilidades extremas, opuestas, del lenguaje, y sin embargo ambas posibilidades se señalan mutuamente entre sí. Ni la poética más ensimismada parece poder renunciar a cierta dimensión utópica de la lengua, en la que pudiéramos decir plenamente, sin mentirnos, yo y tú pero también nosotros. Paul Celan, una de esas voces que en apariencia se sitúan en las antípodas de toda concepción dialógica del lenguaje, concibió sin embargo el poema como una botella al mar, como si en la palabra más reacia a la comunicación latiera de manera soterrada la necesidad de un interlocutor. En esa extraña conjunción entre monólogo y diálogo se sitúa la concepción de Octavio Paz de la poesía. Una concepción que habla al mismo tiempo de un lenguaje dañado, de una alteridad dañada, y de una débil esperanza de cura:

La contradicción del diálogo consiste en que cada uno habla consigo mismo al hablar con los otros; la del monólogo en que nun-

ca soy yo, sino otro, el que escucha lo que me digo a mí mismo. La poesía ha sido siempre una tentativa por resolver esta discordia por medio de una conversión de los términos: el yo del diálogo en el tú del monólogo. La poesía no dice: yo soy tú; dice: mi yo eres tú. La imagen poética es la otredad. El fenómeno poético de la incomunicación no depende tanto de la pluralidad de sujetos cuando de la desaparición del tú como elemento constitutivo de cada conciencia. No hablamos con los otros porque no podemos hablar con nosotros mismos [...] Descubrir la imagen del mundo en lo que emerge como fragmento y dispersión, percibir en lo uno lo otro, será devolverle al lenguaje su virtud metafórica: darle presencia a los otros. La poesía: búsqueda de los otros, descubrimiento de la otredad¹⁰.

¹ Sor Juana Inés de la Cruz o *Las trampas de la fe*. México, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 47.

² A partir de aquí, todos los números entre paréntesis se refieren a la siguiente edición de la poesía completa de Octavio Paz: *Obra poética (1935-1988)*. Barcelona, Seix Barral, 1998.

³ *Recobrar el sentido*. Madrid, Trotta, 2005, p. 135.

⁴ Op. cit., p. 382.

⁵ *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona, Seix Barral, 1997, p. 20.

⁶ Emmanuel Levinas, *Entre nosotros. Ensayos para pensar*

en otro. Valencia, Pre-Textos, 1991, p. 165.

⁷ Sobre las afinidades, en relación a la otredad, entre Machado y Paz, véase Juan Malpartida, "Antonio Machado y Octavio Paz: hacia una poética de la otredad", *Anthropos*, 14, 1992, pp. 82-84.

⁸ Jordi Doce, *Las formas disconformes. Lecturas de poesía hispánica*. Madrid, Libros de la Resistencia, 2013, p. 19.

⁹ *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 224.

¹⁰ *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 260-261.

OCTAVIO PAZ

De viva voz

¿Será preciso glosar aquí la importancia de las entrevistas a escritores desde que este género o subgénero del periodismo cultural hizo su aparición en la morfología de la cultura contemporánea? Nadie discutirá, ciertamente, esa importancia, menos aún su utilidad, y tampoco lo que podríamos llamar su *eficacia* instrumental, su vivo valor de mediación. Son pocos, en rigor, los escritores que renuncian a esa mediación, aunque sólo sea porque el mercado del libro impone reglas publicitarias a las que no es fácil escapar, allí donde la industria cultural y su circuito se sirven de todos los recursos a su alcance para conseguir los objetivos fijados. Pero ocurre que la entrevista al escritor va, sin duda, más allá de tales inevitables imposiciones para ser, en los mejores casos, una modalidad de la creación cultural cuya resonancia ha quedado suficientemente probada y cuyos valores tienen, por así decirlo, un sentido propio, autónomo. No es mérito menor de las conocidas entrevistas de *The Paris Review* —que han contribuido como pocas al prestigio cultural de la entrevista de cierta extensión— el que se lograra hacer virtud de la necesidad: el deseo de contar en la revista con colaboraciones de escritores reconocidos se convirtió en un rico, casi sofisticado arte del diálogo («si, por imperativos económicos, no podemos contar con colaboraciones de esos escritores, conversemos con ellos»). Pero las entrevistas han desbordado también la simple necesidad: el resultado, tanto en este caso como en otros muy diversos, ha sido la consolidación de un *género*, en efecto, cuyas posibilidades son tan variadas como lo son los mismos entrevistados y la capacidad del interlocutor para hablar y hacer hablar en una dimensión dialógica tan flexible como exigente. La entrevista larga, la entrevista en profundidad, responsabiliza de tal modo al escritor que a menudo debemos considerarla una verdadera creación, una creación que hace intervenir, también a menudo, la escritura —en todo o en parte—, con sus mismas tensiones, su mismo rigor, su misma carnalidad.

«Conversar es humano», escribió Octavio Paz en uno de los poemas de su último período. Y añadió: «La palabra del hombre / es hija de la muerte. / Hablamos porque somos / mortales [...]». El escritor mexicano matizaba aquí una frase del poeta portugués Alberto de Lacerda, para quien «conversar es divino». Al realzar la *humanidad* de la conversación, Paz subrayaba sobre todo el valor dialógico del lenguaje y su dimensión corporal. De ahí su temprano interés por esa forma especializada de la conversación que es la entrevista extensa, una modalidad del diálogo que le permitía elaborar síntesis sutiles de su pensamiento y, a la vez, dejar constancia de la *temporalidad* del habla (las palabras «dicen tiempo: nos dicen, / somos nombres del tiempo»), esto es, la posibilidad de documentar una palabra que, como la de la conversación usual, está condenada a desaparecer. Y de ahí que las entrevistas al autor de *El arco y la lira* (muchas de las cuales fueron revisadas, corregidas y aumentadas más tarde por el entrevistado) tengan tanto interés en sí mismas. Los temas de esas entrevistas son tan variados como los de sus poemas y sus ensayos, y poseen el valor añadido de las síntesis fulgurantes y las respuestas inmediatas a objeciones, dudas o dificultades ante reflexiones y opiniones determinadas.

*

Octavio Paz es probablemente, con José Ortega y Gasset, el intelectual hispano del siglo XX con mayor repercusión internacional, y en el plano estrictamente literario tan sólo Borges, me parece, puede comparársele en lo que se refiere a su presencia —vía traducción— en los ámbitos más influyentes del panorama cultural contemporáneo. Si hablo de *presencia* a través de la traducción no es para decir que sea la traducción misma la que habla por sí sola de la importancia de un escritor (no nos engañemos: cualquier novela de éxito es traducida hoy fácilmente a más de veinte lenguas, y al cabo de unos pocos años, olvidada por completo, resulta inencontrable), sino para llamar la atención acerca de la universalidad de una obra, la de Octavio Paz, que a través de la traducción ha alcanzado una resonancia y una trascendencia efectivas y de largo eco en donde de verdad importa: en los núcleos más vivos de la escena cultural y literaria del presente.

Como es sabido, dos son las grandes vertientes de esta obra: la poesía y la reflexión ensayística, y de ambas se habla largamente en el volumen que recopila las entrevistas a Octavio Paz, *Pasión crítica*. Un conocido juicio de T. S. Eliot asegura que, así como el

poeta menor mejora siempre con una antología (es preciso quitar a la expresión poeta menor, por supuesto, todo significado peyorativo), el poeta mayor, por el contrario, nos exige contextualizar cualquiera de sus poemas en el marco del conjunto de su obra. No necesito aclarar que este es, en mi opinión, el caso de Octavio Paz. Cada uno de nosotros puede escoger cualquier momento de esta obra poética que le parezca, por razones específicas, particularmente interesante o significativo. Desde hace mucho, veo, por mi parte, en el segmento que va desde comienzos de la década de 1960 hasta mediados del decenio siguiente —es decir, desde ciertos poemas de *Salamandra* hasta *Pasado en claro*, incluido *Ladera este*, para mí el punto más alto de una obra que abunda en puntos altos— la fase más decisiva de esta obra poética. A mi ver, la gran aportación de Paz a los lenguajes líricos contemporáneos es una suerte de suprema aleación de poesía y pensamiento, una clase de lírica que hunde sus raíces en el barroco y el romanticismo y en la que *cantar* y *pensar* no son ya percibidos como fenómenos contradictorios sino que se viven como experiencia plenaria en el nudo mismo de la no-dualidad. Se cumple así la idea de Novalis de la poesía como un *pensamiento en imágenes*. Estoy lejos, por supuesto, de querer reducir la obra poética de Paz al rasgo mencionado; digo más bien que se trata de su carácter acaso más sustantivo o, si se prefiere, aquél, al menos, en el que se ve su *eidós*, su propiedad más honda. El lector tiene ocasión de comprobar en estas entrevistas cuánto preocupó a Paz esta dimensión de la palabra poética, el proceso intelectual y moral que le condujo a esta precisa órbita de problemas.

En cuanto al otro gran bloque, el ensayo, no es fácil encontrar en la literatura contemporánea una obra de tan vastos intereses intelectuales. Enumerar los temas y los autores que interesaron a Octavio Paz nos llevaría no poco tiempo. Un simple repaso a los índices de las *Obras completas* del autor asombra en todo momento a causa de la diversidad y la amplitud de la reflexión, ya sea acerca del arte y la civilización precolombinas, la obra de Marcel Duchamp, la antropología estructural, la historia política del siglo XX, la artesanía popular o la filosofía del amor. Me pregunto cuántos ensayistas europeos o americanos de hoy pueden ofrecer un radio semejante de intereses. Detengámonos únicamente, aunque sea de manera fugaz, en el ya citado *El arco y la lira*, cuya primera edición es de 1956. ¿Qué meditación sobre el fenómeno poético cabía encontrar en español, en esa fecha, comparable a este libro? En el mundo universitario, a pesar de

contribuciones notables, dominaban el acartonamiento y el academicismo. Es verdad que existían, pongo por caso, excelentes páginas de Antonio Machado o de otro mexicano, Alfonso Reyes, pero ninguno de ellos logró acercarse como Paz al núcleo mismo de la modernidad. Aun hoy, tan sólo, a mi ver, José Lezama Lima, en América, y José Ángel Valente, en España, han penetrado tan profundamente, desde la reflexión, en lo que el primero de ellos llamó la «infinita posibilidad» de la palabra poética. *El arco y la lira* (que no es, por cierto, el único libro que su autor dedicó a este tema) constituye tan sólo un ejemplo de la vertiente ensayística de esta obra, un libro que Paz pudo escribir gracias a sus lecturas y a su contacto directo con lenguas y tradiciones literarias distintas de la española. Críticos de arte y científicos, sociólogos y politólogos, sabrán decir mejor que yo cuál ha sido la contribución del escritor mexicano a sus respectivas áreas. Añadiré tan sólo que me ha ocurrido encontrar referencias a la obra de Paz en escritos muy alejados de la literatura, en ensayos de carácter científico (física teórica o antropología). Encontrar citado en ellos a Octavio Paz es todo lo contrario de una sorpresa.

Lo dicho hasta aquí ha podido parecer, no sin cierta razón, tal vez excesivamente abstracto o impersonal. Quisiera, en lo que sigue, referirme brevemente a mi propia experiencia de lector.

Para un escritor español de mi edad, la obra de Paz representó, ya desde la década de 1960, lo que podríamos llamar una excepción literaria. He hablado alguna vez sobre ello con el filósofo y ensayista José Luis Pardo, otro escritor de mi generación. El impacto que recibimos de esa obra en España, en unos años en que no acabábamos de salir de la autarquía política y el aislamiento cultural, tuvo para algunos de nosotros, en efecto, el carácter de la excepcionalidad. Paz representaba sobre todo, para nosotros, el antiprovincianismo, la universalidad de la experiencia literaria y artística, el buceo en los fundamentos del espíritu moderno.

Puedo decir exactamente cuándo leí por vez primera a Paz. Uno de los primeros poemas fue, por ejemplo, el titulado «México: Olimpiada de 1968», poema en el que se denuncia la famosa matanza de Tlatelolco y que Paz escribió al mismo tiempo que renunciaba a su puesto de embajador mexicano en la India a causa de la matanza aludida. Leí el poema, acompañado de una breve carta abierta, en las páginas de ese reducto liberal nunca lo bastante recordado que fue la revista *Ínsula* de José Luis Cano. Ocurría esto exactamente en noviembre de 1968. Yo tenía quince años. Un poco antes, en el número de verano de la misma revista,

había leído yo una entrevista a Paz por María Embeita (que en el número de septiembre entrevistaba también, por cierto, a Luis Buñuel). «Octavio Paz: poesía y metafísica», que así se titula la entrevista de Embeita, supuso para mí una verdadera conmoción. No sé si se ha reparado en el interés de este documento único. Para mí, adolescente, significó el encuentro con una voz poética y crítica difícilmente comparable, una voz que aseguraba con toda claridad que —cito, y recuérdese que estamos en 1968— «la sociedad moderna está mal constituida lo mismo en la vertiente capitalista que en la socialista o pseudosocialista»; que «el escritor no es ni un ideólogo ni un predicador» y, sobre todo, algo que sigue impresionándome por su hondura y lucidez: a la pregunta de Embeita «¿Necesita el escritor poseer conciencia social?», Paz responde sin ambages: «Ser “social”, para un escritor, quiere decir: cultivar sus tendencias *asociales*». Sus tendencias *asociales*... Para el muchacho de quince años que leía esto no podía haber mayor muestra de rebeldía y de subversión moral, sobre todo respecto a los dogmatismos de la mal llamada literatura realista. Al año siguiente un amigo me prestó un ejemplar del recién publicado *Ladera este*, editado en México. En un fragmento de mi poema *El libro, tras la duna*, he hablado de la impresión que me produjo la lectura de este libro. Desde entonces he procurado (no sé con qué éxito) cultivar en mí esas «tendencias *asociales*» que hacen de la escritura de poesía el polo contrario del gregarismo y la mundanidad. Siempre he querido ser fiel a esas palabras. Se comprenderá, pues, qué significó para mí conocer personalmente al poeta en 1974, durante mi período de estudios en Barcelona, y la cálida amistad con que Octavio me honró desde entonces hasta su muerte, una amistad de la que no voy a hablar aquí pero de la que me gustaría ocuparme algún día.

*

Por razones personales, he subrayado el interés de una sola entrevista, «Octavio Paz: poesía y metafísica», de 1968, pero lo mismo podría decirse de otras muchas conversaciones que se recogen en las *Obras completas* del autor. En ellas, es un pensamiento indócil el que se expresa con una vivacidad poco común, una curiosidad que se diría omnívota, una «pasión crítica» —para decirlo con esa expresión tan cara a Paz— abarcadora de los temas más diversos desde un sentido de universalidad que no renunció nunca, por otra parte, ni a su profunda mexicanidad ni a su honda raíz hispánica. De todo ello hay en las entrevistas a Paz un refinado

testimonio. Vemos en ellas, en un chisporroteo magmático y al mismo tiempo estricto, como en sus mejores ensayos, un pensamiento en formación, encarnando en palabras a veces tan sugestivas como lo son las imágenes de la poesía. Escuchamos en ellas las palabras de la conversación, el aire herido del lenguaje, preservadas de su fugacidad y convertidas en tiempo, en temporalidad viva.

Por Orlando González Esteva

OCTAVIO PAZ

Ondas concéntricas

El ritmo es un imán

— Octavio Paz

*María Belén, María Belén, María Belén,
María Belén Chacón, María Belén Chacón, María Belén Chacón,
con tus nalgas en vaivén,
de Camagüey a Santiago, de Santiago a Camagüey.*

*En el cielo de la rumba,
ya nunca habrá de alumbrar
tu constelación de curvas (...)*

No arrimo el ascua a mi sardina sino a la de Octavio Paz. Éstos, y no otros, fueron los primeros versos que le escuché decir de memoria; decirlos con deleite, saboreando su sensualidad, abandonándose a su música, divertido ante la perplejidad que su recitación me causaba.

¿Cómo suponer que pudiera recordarlos, que pudiera romper a decirlos durante nuestro primer encuentro, a la menor alusión a la poesía de mi país? Pertenecen al *Cuaderno de poesía negra* de Emilio Ballagas (1908-1954), publicado en Cuba, en la provincia de Santa Clara, en 1934. Que recordara otros no me hubiera sorprendido; que recordara éstos, tan extraños y hasta opuestos a su forma más emblemática de entender la poesía, sí. No sabía que diciéndomelos, más que halagarme -por tratarse de versos escritos por un compatriota ilustre- me dejaba inerte ante su persona, incapaz de atrincherarme en un reducto donde, ingenuo, había planeado lucirme cuando nuestra conversación tomara un rumbo estrictamente literario y mis limitaciones de toda índole -librescas, mnemónicas, teóricas— amenazaran con delatar al impostor que tendría ante él.

Era 1986. Cinco años antes, Octavio Paz había tenido la amabilidad de reseñar un cuaderno mío publicado en edición de autor en Miami: *Mañas de la poesía*. Un cuaderno que yo había tenido la audacia de enviarle a las oficinas de *Vuelta* -revista a la que no estaba suscrito- como el que lanza una piedra a las nubes y espera que alguien se asome y le invite a subir o le suelte un impropio. *El arco y la lira* me había expuesto a un mundo de ideas asombrosas en torno al acto creador y me había revelado, como ningún otro libro de ensayos hasta entonces, el poder de la prosa que piensa y que, sin dejar de pensar, genera poesía, como si al explayarse la segregara o trascendiera, en la acepción más olfativa del término; el poder de una prosa donde no sabía qué admirar más, si la forma espléndida o el caudal de hallazgos e intuiciones que arracimaba y que el joven que fui abrazó y quiso tener por cómplices en la conquista de su vocación incierta.

El arco y la lira fue una revolución: leí y releí sus páginas como quien se arroja a un torrente, y ese torrente, lejos de atarantarlo, lo espabila: era el torrente de la inteligencia, pero de una inteligencia sensible y hasta fabuladora que parecía sorprenderse y excitarse a sí misma a medida que se expresaba, como si el propio Paz, más que escribir, fuera poseído y simultáneamente liberado por su discurso. Quien intenta leer las primeras páginas de *El arco y la lira* es engullido por ellas como la máquina de *Tiempos modernos* engulle a Charlot, con una diferencia: el vagabundo será expulsado de la máquina y no volverá a introducirse en ella; el lector de *El arco y la lira* no sacará la cabeza del libro, y al voltear la última página sabrá que desde entonces, aunque no vuelva a abrirlo, estará dentro de él.

Mañas de la poesía, el cuaderno reseñado por Paz, reunía medio centenar de décimas repentizadas por el ritmo y la rima y taraceadas de insensateces, cubanismos, frases procedentes de canciones populares y dicharachos. No era el cuaderno de un epígono suyo sino de un extraño que en lo más obvio, la forma, parecía apostar por una poética si no contraria, sí indiferente a la suya. Gran lección: a diferencia de otros autores que sólo encomian aquellas poéticas que los legitiman -menos por disgusto ante lo diverso o afición al ninguneo que por necesidad de persuadir de que sólo esas poéticas son estimables-, Paz se abría a todo, incluso a aquello que parecía desertar de sus postulados y hasta contradecirlos. Un vistazo a sus obras completas revela hasta qué punto se interesó en los demás y les dedicó un tiempo que la mayoría de sus colegas de ayer y de hoy sólo se dedicaron y dedican a sí mismos. La cantidad de quienes llamaron su aten-



Octavio Paz, Mara y Orlando González Esteva

ción y fueron favorecidos por su afán de comprenderlos no es menos admirable que la heterogeneidad.

Nadie, entre sus colaboradores más allegados, logró explicarse cómo aquel cuaderno de autor desconocido pudo salvarse de la criba inicial –libros procedentes de todas partes del mundo arribaban a *Vuelta* diariamente- y sortear los obstáculos que abundaban entre la revista y el hogar de su director, que apenas visitaba la oficina porque para algo debía servir el teléfono. El propio Paz acabaría aconsejándome dirigir mi correspondencia a su dirección postal y describiéndome la sede de *Vuelta* como un agujero negro. *Uno de esos*, subrayó, *que se lo tragan todo*. La levedad de mis décimas debe de haberles permitido sortear el vórtice gravitatorio y alcanzar su destino.

La reseña dio inicio a un primer trueque de cartas, y ambos, reseña y trueque, cambiaron mi vida: Paz me invitó a colaborar en *Vuelta* pero jamás me sentí tentado a aprovechar alguna de mis estadías en México -país al que viajaba con frecuencia por razones ajenas a la escritura- para llamarle por teléfono o pretender visitarle. Sabía que le defraudaría. Tras las cartas y los escasos versos que me arriesgaba a enviarle cabía la posibilidad de hacerme pasar por otro, ¿un poeta verdadero, un hombre culto, un intelectual?, pero un tete a tete daría al traste con la impostura. Si no es porque Alberto Ruy Sánchez, secretario de redacción de la

revista entre 1984 y 1986, con quien había trabado amistad y a quien resolví telefonar ese último año, amenaza con decirle que yo estaba en la ciudad y rehusaba comunicarme con él, es posible que nunca lo hubiera conocido personalmente.

Mi llamada dio paso a lo que más temía: una invitación a visitarlo. Debe de haber adivinado mis pensamientos porque apenas intenté excusarme me interrumpió ratificando su deseo de que nos viéramos y añadiendo, mientras yo improvisaba razones que él no oía: *le espero mañana a las seis de la tarde*.

No fui desarmado a la cita. Mi mujer y un gran amigo con quien tuvimos la suerte de coincidir en el Distrito Federal permanecieron en un restaurante cercano, a pocos pasos de la estatua del Ángel de la Independencia, orando -según testimonio posterior de ambos- para que no se me escapara un disparate ante Paz y me revelara tan indigno de merecer su interés como yo me suponía. A mi regreso al restaurante los encontré exhaustos, como si ellos también lo hubieran visitado, solo cada uno, en universos paralelos.

Tampoco olvidé diseñar un plan de supervivencia: tan pronto mis pocas luces amenazaran con desenmascararme, las preguntas de mi interlocutor no encontrarán respuestas, los autores citados por él fueran un enigma, el juego de ideas me apabullara y yo no encontrara una ventana por donde saltar a la calle, aunque acabara estrellándome contra una acera de la Avenida Reforma -Paz vivía en una segunda planta-, la conversación debería ser desviada hacia un terreno donde yo tuviera más probabilidades de dar la talla y hasta aventajarlo: la poesía cubana.

La recitación inesperada de la *Elegía de María Belén Chacón* frustró mi estrategia. Octavio Paz no sólo discurría sin dificultad por la mejor poesía cubana de los siglos XIX y XX sino por alguna menos buena, y tan pronto citaba autores como se interesaba por su destino o me pedía opinión sobre ellos, discrepando o coincidiendo, pero de la manera más indulgente. Más que discrepar echaba leña al fuego de la conversación, se exigía y me exigía reconsiderarlo todo, desarmar el muñeco de nuestras valoraciones para rearmarlo a partir de lo que descubriéramos al fragor de la plática; ejercía y me invitaba a ejercer -ávido de contagiármela, de impedirme marcharme sin haberme ganado para ella- la *pasión crítica*, que en él tuvo siempre madera de creador. Verlo razonar era verlo escribir, y ya se sabe que su escritura no discriminaba entre imágenes e ideas; unas y otras se mezclaban sin perjudicarse, más bien enriqueciéndose mutuamente. Era la plasticidad de la poesía acrisolada por la luz de un intelecto for-

midable. Una en función del otro, y viceversa. En algún momento utilicé la palabra “eternos” para referirme a no sé qué valores. Diga “perdurables”, apuntó sonriendo para que la precisión no me apocara.

No dudó en calificar de “mimético” a Ballagas, refiriéndose a la clara influencia de algunos poetas de la Generación del 27 en su obra; tampoco, en hacer un alto en plena objeción, guardar silencio y, como quien olvida algo que de pronto se le antoja lo único digno de tener en cuenta, murmurar: *Pero era poeta*. La frase, trivial de haberla pronunciado otro, reconocía en Ballagas lo indispensable y hasta lo más raro: el don, y reconociéndolo, abolía su propio reparo. No había duda, y mucho menos fraude, en la condición de poeta del cubano; condición cada vez más difícil de certificar en las aguas revueltas por las vanguardias. Que su identificación con otros autores lo hubiera ganado al punto de predisponerlo a imitarlos, como si los arrebatos del adolescente infiltraran el quehacer del adulto y éste no atinara a impedirlo o no viera razón alguna para hacerlo, no menoscababa la gracia, que, sin serlo todo, era y sigue siendo el milagro.

La familiaridad de Paz con la poesía de Ballagas se remontaba a los años treinta, es decir, a un Paz veinteañero. *Primeras Letras*, la excelente recopilación de algunos de sus textos inaugurales hecha por Enrico Mario Santí y publicada en 1988, dos años después de mi primer encuentro con él, rescataría una reseña titulada *Sabor eterno*, título de un libro de Ballagas publicado en 1939, donde se elogia este libro y se destaca la hermosura de las nuevas *Elegías*, tan distintas de aquella del *Cuaderno de poesía negra* dedicada a María Belén Chacón, personaje de zarzuela. Pero nada llama más la atención del joven Paz que el título del poemario: *Sabor eterno*. Y a él, y a lo que por él infiere, dedica más de una reflexión:

Sabor eterno: las dos palabras se oponen y verlas juntas, una frente a otra, parece uno de esos juegos barrocos de los que se ha abusado tanto en los últimos tiempos. Pues, en efecto, el sabor, espuma de los sentidos, es lo más fugitivo, lo menos eterno del mundo sensual. El gusto es uno de los sentidos desdeñados por el arte; nuestra cultura es, ante todo, la cultura de la vista, del tacto y del oído (¿no es así, Jorge Cuesta?); mediante estos tres sentidos el hombre penetra el mundo exterior o se deja penetrar por éste (...) Emilio Ballagas pretende rescatar de la pobreza y de la ceguera al gusto, al sabor, mediante la poesía. Y lo inusitado de esta empresa deja de serlo si se piensa que Ballagas es cubano y que alguna vez ha cultivado la poesía negra.



Lectura de poemas de Octavio Paz en la Residencia de Estudiantes, 9 de junio de 1989
© Archivo de la Residencia de Estudiantes

Si Guillén es el vaho del trópico, Florit es su cielo. Y, entre ellos, la poesía de Ballagas, que quiere ser sabor pero que no se resigna a lo efímero y quiere eternizarlo. Y en este intento encontramos el mejor momento de la poesía de Ballagas y, quizá, el más equilibrado y humano de la poesía cubana. (“Primeras letras”)

El recuerdo de *Sabor eterno* va a acompañar a Octavio Paz hasta la ancianidad. En abril de 1996, cincuenta y seis años después de la publicación de esta reseña, es invitado por la Feria Internacional del Libro de Miami a ofrecer una noche

de poesía en compañía de Czeslaw Milosz y Derek Walcott. La invitación incluye, en su caso, una velada posterior con un grupo de poetas cubanos exiliados que leerán versos y lo escucharán, además de leer, hablarles. Paz lamentará la ausencia de Eugenio Florit, residente en la ciudad pero nonagenario y demasiado frágil para desplazarse hasta el lugar donde tenía lugar el encuentro, y celebrará a Cuba a través de Ballagas, destacando la sensualidad de un pueblo capaz de atribuirle un sabor a la eternidad.

La noche desembocó en el más concurrido de los restaurantes cubanos de Miami, donde no sé cómo olvidé recordarle, cuando ya departíamos entre un grupo de amigos y platos de sabores efímeros, algo que quizás le hubiera divertido: la presencia de aquel enunciado de Ballagas – testimonio de un diálogo entre *lo fugitivo y lo que permanece*, según él- en el cancionero popular de mexicano. Le regocijaba saberme vinculado a la música, ejerciéndola con mi mujer en teatros y a bordo de cruceros que tan pronto recorrían el Caribe como el Mediterráneo griego. *¿Qué ha hecho, dónde ha estado, cómo le va?*, me preguntaba apenas nos veíamos.

La popularidad de *Sabor a mí*, bolero compuesto por Álvaro Carrillo en 1959, traspasó las fronteras de México y se extendió a Japón, donde debe de haber evocado el sabor *umami*, esa palatabilidad misteriosa, producida por el ácido glutámico, que prolonga cualquier gusto agradable, entre ellos, supongo, el de los cuerpos (*poesía de sudor*, llamó Paz a ciertas manifestaciones de la cubana, atraído por su carnalidad):

*Pasarán más de mil años, muchos más,
yo no sé si tenga amor la eternidad.
Pero allá, tal como aquí,
en la boca llevarás
sabor a mí.*

El cancionero mexicano no había sido sordo a la polifagia del cubano, donde los intérpretes, antes de persuadir al oído, persuaden al paladar mencionando cosas relacionadas con él, vocéandolas más bien, porque saben que la gente sabe -en ambas acepciones del verbo *saber*- y quieren que su actuación devenga en banquete.

El primer poema de *Sabor eterno* se titula *Canción*. De no haberse publicado veinte años antes de que *Sabor a mí* recorriera el mundo cabría suponerlo inspirado por éste:

*Canción que llega volando
y que volando se irá,*

*para llegar a otro labio
que a cantarla volverá.
Siempre distinta y la misma:
sin querer estar callada
en el aire, ni quedar
presa en el labio. Canción
que trae el sabor que tuvo
otra boca en que latió,
y se lleva sabor mío.
¡Eterna y nueva canción!*

Tampoco se me ocurrió preguntarle a Paz si había leído *Cielo en rehenes*, libro posterior a *Sabor eterno* donde Ballagas clama por el más sabroso de los aperitivos que puede ofrecer la eternidad, la muerte, cuyo gusto adivina conforme con el producto cuya exportación hizo merecedora a Cuba de un sobrenombre a la medida de su debilidad por los postres, “la azucarera del mundo”:

*¡Ah, cuándo vendrás, cuándo, hora adorable,
entre todas, dulzura de mi encía,
en que me harte tu presencia. Envía
reflejo, resplandor al miserable!*

Las calaveras de alfeñique que se consumen en México por el Día de Muertos deberían confeccionarse y consumirse en Cuba, pero todos los días del año. *Olvide La Habana*, me dijo Paz en cierta ocasión. Recalcando: *Eso se acabó. Los ojos de azúcar quemada* que se abren en su poema *Cuerpo a la vista*, recuerdan esas calaveras. Y recuerdan esa voracidad de los sentidos que se disfruta en *Blanco*, color por antonomasia del azúcar:

*contemplada por mis oídos
oída por mis ojos
acariciada por mi olfato
oída por mi lengua
comida por mi tacto*

Entre *saber* y *sabor* sólo hay un gazapo, pero se ignora en cuál de los dos vocablos persiste: la “e” minúscula no es más que una “o” que sonríe, toda boca, vista de perfil; la “o” es una “e” de frente, inexpresiva. Pero se les sabe lo mismo, como todo lo que comparte una etimología. Es de suponer que si todo sabe a algo, todo sepa algo, aunque esa sapiencia no signifique ventaja. Cuba es el mejor ejemplo.

El andar voluptuoso de María Belén Chacón atrajo al joven Paz porque en ese acompañamiento se exhibía un saber, no importa si instintivo: el saber de la criatura dotada de formas que al moverse exigen un ritmo para no ser menos que los astros y, moviéndose, producir una música comparable a la de ellos. La eternidad anhelada por Ballagas continuó atrayendo al último Paz porque en ella se reconocía un sabor, beneficio del gusto, que es decir la lengua, órgano generador del lenguaje, sensualidad y sabiduría.

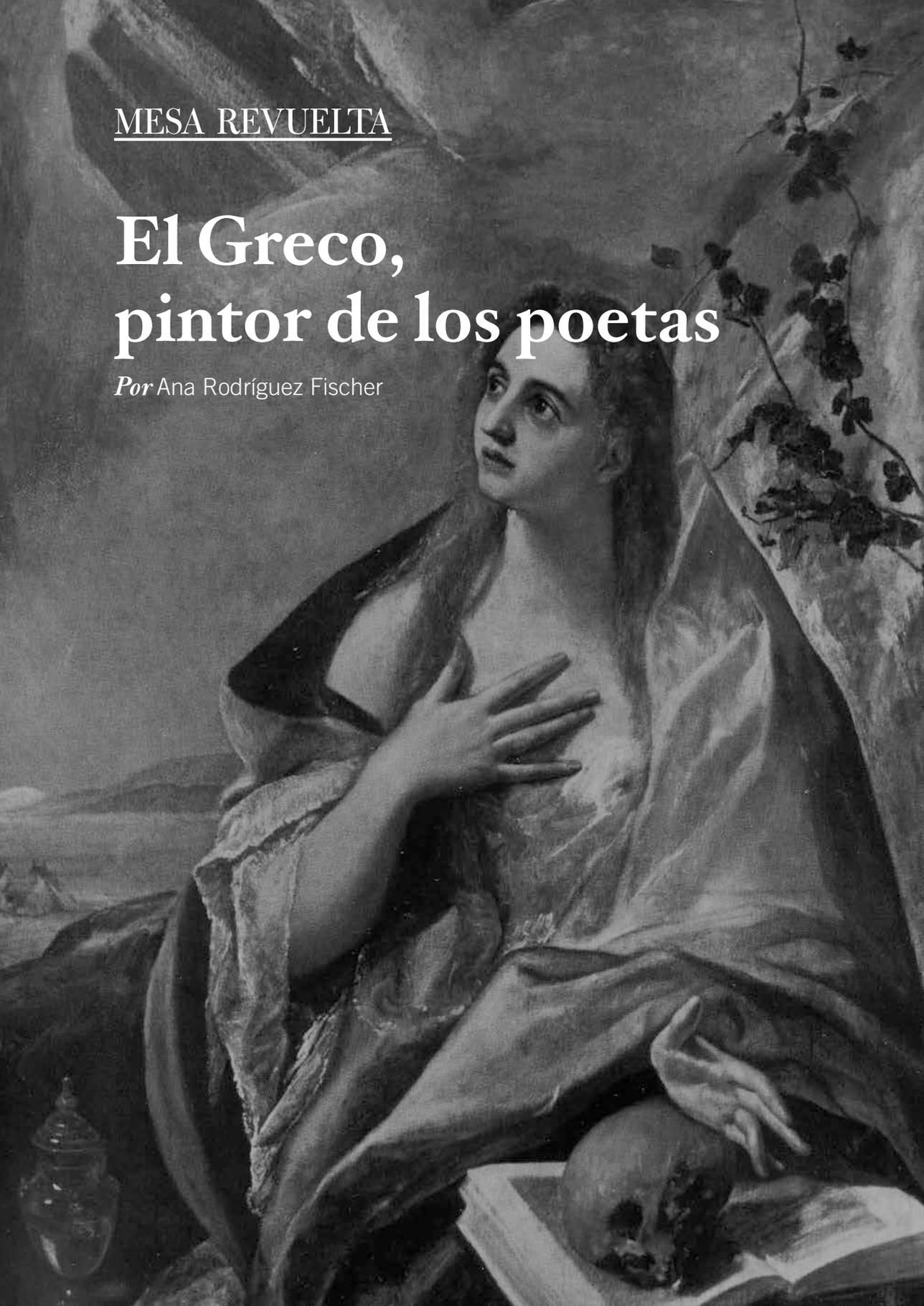
Imaginarlo hipnotizado por el bamboleo de María Belén Chacón, descubriendo sus instintos reflejados *en los espejos redondos y alegres de sus dos nalgas*, advirtiéndolo cómo los versos ritmados de Ballagas reproducían el andar cadencioso de una mujer conforme con una necesidad de ritmo que, además de embargarla, la excedía, me ha divertido siempre. Las ondas concéntricas producidas por ese bamboleo englobaron a Paz y alcanzan este texto, como el eco de una sucesión de sonidos y silencios regulados se sucede en el tiempo-espacio y, acordes con *el efecto mariposa*, repercuten hasta el infinito. Un golpe de cadera exige otro, y ese otro, un tercero, y el tercero uno más, hasta que la paseante se torna péndulo, y quien la admira, tictac, y el mundo, metrónomo:

El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga "algo". Nos coloca en actitud de espera. Sentimos que el ritmo es un ir hacia "algo", aunque no sepamos qué pueda ser ese algo", dice Paz. Ese algo, de los años treinta del siglo XX, iba a ser su obra.

MESA REVUELTA

El Greco, pintor de los poetas

Por Ana Rodríguez Fischer



El moderado éxito¹ que Doménico Theotocopulis, *El Greco*, obtuvo en vida no se correspondió con un paralelo aprecio por parte de los tratadistas contemporáneos o de los ilustres viajeros que visitaban Toledo, salvo en raras ocasiones. Es cierto que el pintor, especialmente durante los primeros años de estante y después ya vecino afincado en la ciudad, participó en las tertulias y pequeñas academias allí celebradas, algunos de cuyos miembros le encargaban retratos u otros lienzos², y que *El entierro del conde de Orgaz* fue desde el principio un poderoso imán para todo tipo de espectadores según atestiguó Francisco de Pisa³, pero el balance es más bien parco, especialmente si consideramos la efervescencia de la ciudad durante los años en que allí se instaló la Corte y la celebridad de algunos de sus visitantes. En tal panorama destacan los sonetos que le dedican fray Hortensio Paravicino y don Luis de Góngora.

Las relaciones entre El Greco y el fraile trinitario y después gran predicador cortesano datan de 1602, cuando éste, recién acabados sus estudios en Salamanca, fue retratado por primera vez, todavía “con huellas de vigilia y estudio”, y sin duda se irían estrechando con el tiempo, pues en 1609 pintó el célebre retrato que muestra a Paravicino sentado y mirándonos de frente “en toda la espléndida plenitud de su hermosura y de sus facultades, a los veintinueve años, ostentando en su mano el infolio propio del teólogo, y el tomito en octavo correspondiente al poeta”, faceta que, al decir de Cossío, es la que destaca el pintor: “en *Paravicino* hizo el Greco no al “monje”, sino al “poeta”, al hombre seductor por

su ingenio, por sus encantos personales y su elocuencia”⁴. No hay muchos datos sobre la relación entre ambos, salvo el testimonio de las respectivas obras. Paravicino le dedicó cuatro sonetos: “Túmulo que hizo El Griego en Toledo para las honras de la Reyna Margarita, que fue de piedra”, “Al mismo Griego en un retrato que hizo el Autor”, “A un rayo que entró en el aposento de un pintor” y “Al túmulo de este mismo pintor, que era El Griego de Toledo”:

*Del Griego aquí lo que encerrarse
pudo / yace, piedad lo escande, fe lo sella,
/ blando lo oprime, blando mientras hue-
lla / zafir la parte que se hurtó del nudo.
/ Su fama el orbe no reserva mudo, / hu-
mano clima bien que a oscurecella / se
arma una envidia y otra: tanta estrella
/ nieblas no atiende de horizonte rudo. /
Obró a siglo mayor, mayor Apeles, / no el
aplausos venal, y su extrañeza / admira-
rán, no imitarán edades. / Creta le dio la
vida y los pinceles / Toledo, mejor patria
donde empieza / a lograr con la muerte
eternidades.*

Probablemente Góngora no llegó a conocer personalmente al Greco, ni menos aún a tratarlo como en el caso de su amigo Paravicino, aunque podría haber sucedido así, sobre todo durante el viaje del poeta cordobés a Toledo en 1588⁶, pero lo cierto es que tal posibilidad no está documentada. En lo que sí hay un general acuerdo, como no podía ser menos, es en la admiración que Góngora sentía por El Greco, nada sorprendente si consideramos que, más allá de la común tendencia de la poesía barroca a lo plástico y lo pictórico, don Luis muestra en su poesía una aguda inclinación hacia

lo descriptivo y a la creación de imágenes, y hasta nos ofrece en ella más de un retrato y varios bodegones. Lo percibió bien el pintor y tratadista Carducho, que en sus *Diálogos de la pintura* (1663) escribió sobre dichas cualidades según las percibía en el *Polifemo* y las *Soledades*, “donde parece que vence a lo que pinta y que no es posible que ejecute otro pincel lo que dibuja su pluma”⁷. De la admiración que Góngora sentía por El Greco nos quedó prueba en el soneto-epitafio para su tumba, escrito en 1614⁸. Pese al carácter de circunstancia de la composición (que no es de las mejores que salieron de su pluma) es indiscutible la afirmación estética referida al pintor y la jerarquía que el poeta le reconoce:

*Esta en forma elegante, oh peregrino/
de pórvido luciente dura llave / el pincel
niega al mundo más suave, / que dio
espíritu a leña, vida a lino. / Su nombre,
aun de mayor aliento dino / que en los clarines
de la Fama cabe, / el campo ilustra
de ese mármol grave: / venérale y prosigue
tu camino. / Yace el Griego. Heredó
Naturaleza / arte, y el Arte estudio, Iris
colores, / Febo luces si no sombras Morfeo.
/ Tanta urna a pesar de su dureza / lágrimas
beba y cuanto suda olores / corteza funeral
de árbol sabeo.*

En cuanto a los tratadistas contemporáneos del pintor, sabido es que en su mayoría no le fueron favorables ni en verdad se detuvieron a valorar debidamente su obra, limitándose por lo general a narrar anécdotas que ponían de relieve la extravagancia del artista. La referencia de Francisco de Pacheco en su *Arte de la pintura* (1649) suele citarse como una primera (y cautelosa) excepción, aunque

en su juicio, si bien no se percibe una descalificación, tampoco advertimos la defensa o la aprobación:

...me maravillo mucho [...] que preguntando yo a Dominico Greco el año de 1611, ¿cuál era más difícil, el debuxo o el colorido? me respondiese que el colorido. Y no es esto tanto de maravillar como oírle hablar con tan poco aprecio de Michael Ángel (siendo el padre de la pintura) diciendo que era un buen hombre y que no supo pintar. Si bien a quien comunicó este sugeto, no le parecerá nuevo el apartarse del sentimiento común a los demás artífices, pues en todo era tan singular como lo fue en la pintura.

Juicios y valoraciones (más bien descalificaciones) similares continuaron vigentes casi hasta finales del siglo XIX, si bien con inflexiones que no carecen de interés, como la de don Gregorio Mayans i Siscar, en su *Arte de pintar*¹⁰, cuya valoración coincide con la expuesta por Antonio Ponz, en su magno *Viaje de España* (cuyo primer tomo, el que contiene las siguientes referencias, aparece por primera vez en 1772), donde se hace eco de la posición ortodoxa sobre El Greco y habla de “su última manera extraña” y de que “degeneró en extravagancias”, si bien admite que “entre sus raros caprichos se dejan ver cosas admirables”, y de que hay en sus pinturas, “sin embargo de sus extravagancias, mucho espíritu, manejo de colores, inteligencia de luces y otras cosas que, con razón, atraen la curiosidad”¹¹; alabanzas vacilantes que en cualquier caso no muestran un entendimiento comprensivo.

Ni siquiera con los románticos europeos, que en tan gran número viajaron

por nuestra península, cambió significativamente la fortuna crítica del Greco, porque las escasas referencias al pintor formaban parte de la imagen romántica de España en la línea de la extravagancia vital y temperamental hasta entonces denostada¹². Es cierto que en 1838, con la inauguración del “Mussée espagnol” o Galería de pintura española en el Louvre, varió la situación¹³, y Teófilo Gautier, por ejemplo, alude a ella al dirigirse a los lectores en su *Viaje por España* (1840), libro donde resulta muy chocante que, quien tan bien percibió la obra de Goya, al referirse al Greco apenas haga sino repetir dos de los más previsibles tópicos: su rareza y su condición epigonal respecto a Tiziano:

En la sacristía grande, vecina de la pequeña, es de notar un Cristo en la Cruz, de Dominico Theotocopuli, llamado el Greco, pintor extraño y singular, cuyos cuadros podrían tomarse por bocetos del Tiziano, si cierta afectación de las formas alargadas y mal concluidas no los hiciera reconocer en seguida. Para poder dar a su pintura la apariencia de una gran valentía de toque, lanza aquí y allá pinceladas de una petulancia y una brutalidad increíbles, luces finas y aguzadas que atraviesan las sombras como hojas de espada; todo ello no quita que el Greco sea un gran pintor: las obras buenas de su segundo estilo se parecen mucho a los cuadros románticos de Eugenio Delacroix. // Con seguridad habréis visto en el museo español de París el retrato de la hija del Greco, magnífica cabeza que ningún maestro desdenaría, y podréis apreciar lo admirable que era aquel pintor Dominico Theotocopuli cuando estaba en su jardín. Parece ser que la preocupación de no

*asemejarse al Tiziano, del cual dicen fue discípulo, le trastocó el cerebro y le lanzó a las extravagancias y caprichos que le impidieron, en muchas obras, lucir las prodigiosas facultades que había recibido de la Naturaleza.*¹⁴

Aparte de los errores¹⁵, no hay en estas líneas mucho mayor entendimiento comprensivo del que mostraba Ponz, y, en cualquier caso, en la valoración de Gautier parece primar la condición de la persona o del artista –que tan bien se acoplaba a cierta imagen del genio, marginal y loco–, por encima de la cualidad de la obra. Y así, al visitar el Hospital de Tavera, y tras aludir de nuevo al afán “tizianesco”, escribe:

Uno de estos cuadros, el que representa la Sagrada Familia, debió de hacer sentir muy desgraciado al pobre Greco, pues a primera vista se le tomaría por un verdadero Tiziano. La cálida tonalidad del colorido, la viveza de las tintas, de las telas, el hermoso reflejo de ámbar amarillo que calienta hasta los matices más frescos del pintor veneciano, todo contribuye a engañar la vista más experta: únicamente la pincelada es menos amplia y menos compacta. La escasa razón que le quedaba al Greco debió naufragar en el sombrío océano de la locura después de finalizar esta obra maestra; hoy no hay muchos pintores capaces de volverse locos por tales causas. // El otro cuadro, cuyo tema es el Bautismo de Cristo, pertenece de hecho a la segunda época del Greco: hay en él abuso del blanco y negro, contrastes violentos, tintes raros, actitudes forzadas, pliegues rotos y arrugados a placer; pero en todo ello campea una energía depravada, una pujanza enfermiza, que delata

*al gran pintor y al loco genial. Pocos cuadros me han interesado tanto como los del Greco, pues los peores tienen siempre algo inesperado y lindante a lo imposible, que sorprende y hace pensar*¹⁶.

Suele afirmarse que “la restauración de la fama del Greco se debe a Baudelaire y, sobre todo, a pintores de diversas tendencias, desde Delacroix a Manet y Degas, de Millet a Fortuny”¹⁷ –lo que se comprende muy bien si consideramos la defensa del color sobre la línea o el dibujo que hace Delacroix en sus *Diarios* y que también recoge Baudelaire en sus *Salones y otros escritos sobre arte*–; y otros estudiosos incluyen en la nómina a Cézanne, algo muy lógico si consideramos una nota común de su pintura y el arte del Greco: la alternancia de figuras macizas y frontales con figuras angulares. Pero lo cierto es que no han quedado testimonios escritos de tales elogios y, todavía en 1891, don Benito Pérez Galdós¹⁸ no se había desviado ni un centímetro respecto de las valoraciones o prejuicios vertidos sobre el pintor candiota, según puede apreciarse en *Toledo*:

... fue un artista de genio, en quien los terribles defectos de su enajenación mental obscurecieron las prendas de un Tiziano o un Rubens. Una inventiva inagotable, gran facilidad para componer, mano segura para el dibujo, y a veces empleo exacto y justo del color y los tonos, son las cualidades que se observan en sus primeras obras; pero, después, padeciendo la más lamentable aberración, el Greco se dio a pintar con un falso color y una expresión imaginaria, que marca sus obras con un sello indeleble. Todos han visto sus figuras escuálidas, terroríficas, sin san-

*gre, flacas y amarillas, con las cabezas sepultadas en enormes gorgueras de encaje rizado; él percibió un extraño ideal, y, sin duda, extraviado por una obsesión, esclavo de una monomanía, llegó a ese período lamentable en que es tan original*¹⁹.

Por ello, merecen destacarse las líneas que, ese mismo año de 1891 y con ocasión de un viaje a Toledo, le dedica doña Emilia Pardo Bazán en una de las entregas de su *Nuevo Teatro Crítico*²⁰. En su crónica, tras referirse a la leyenda del Cristo de la Vega (en la versión de Zorrilla) y detenerse en la Posada de la Sangre para homenajear a Cervantes y su novela *La ilustre fregona*, doña Emilia maldice de los *cicerones* de oficio que son “la peste de las excursiones artísticas”, pues uno de esos parásitos a punto estuvo de estropearle “el placer mayor que debí al arte de Toledo”, que no es sino la pintura que se guarda en Santo Tomé, *El entierro del Conde de Orgaz*. Y tras resumir el suceso legendario que motivó el encargo del cuadro, revela que ante él se confirmó “en que la pintura, si ha adelantado, como aseguran los modernistas, no ha conseguido que sus adelantos los veamos patentes los profanos, ni que los sentimientos que los causan ganen en intensidad. Cualquier pintor moderno me parece un impotente al contemplar la página divina que se llama El entierro del Conde de Orgaz”. Y aún irá más lejos la autora, al postular al Greco como verdadero precursor de Velázquez, una interpretación que si bien ahora está generalmente admitida, en aquellos años no era ni mucho menos común.

Los que sólo conozcan al Greco por otros cuadros, no pueden apreciar en toda

su fuerza el genio del verdadero precursor de Velázquez. Sin que la parte alta del cuadro merezca las severas censuras que algunos críticos le dirigen, la baja, o sea el verdadero asunto del cuadro, es tal, que no tiene nada que envidiar en factura a las mejores obras del gran autor de Las Hilanderas, y las vence –con definitiva victoria, en la unción y sentimiento religioso. En el cuadro de Santo Tomé, Greco [sic] reúne lo inefable de Murillo y lo real de Velázquez. Aquella cabeza de San Agustín es un trasunto de la santidad y de la gloria: carne humana sublimada por la participación de la felicidad divina; la cara más apostólica, noble y radiante que acaso ha producido el pincel.

De ahí que resulte tan llamativa la perspectiva de Rainer María Rilke, recogida en las cartas escritas durante su estancia en Toledo, que se prolongó a lo largo del mes de noviembre de 1912. Fascinado por la ciudad, tras haber visto muchos cuadros del Greco –“algunos con admiración incondicional”–, su valoración del artista se enfría notablemente, pues todas las cualidades del pintor parecen emanar del paisaje que lo rodea, llegando a afirmar que, tras conocer ese marco o escenario desde el que pintaba, habrá que situarlo en otro sitio muy distinto: “hasta ahora, allí donde se le veía significaba todo esto [lo portentoso]; para el que lo contempla en medio de todo lo que existe aquí, resulta, al primer momento, empalidecido, es tan sólo como una hermosa hebilla que anuda fuertemente en torno a las cosas la gran visión, *cabochon énorme enchâsse dans ce terrible et sublime reliquaire*”²¹, le escribe a la princesa Marie von Thurn und Taxis. Al

día siguiente, el 14 de noviembre, le reitera a Mathilde Vollmoeller-Purrmann: “El singular esbozo tomado de la grandiosa vista de Toledo, donde el Greco, en forma directamente óptica, se manifiesta sobre la aparición de figuras celestes, e incluso como éstas se comportan para nuestros ojos, todo ello ya no tiene nada de sorprendente cuando se ha vivido tan sólo tres días en Toledo”²². Por último, ya desde Sevilla, Rilke se muestra algo más explícito sobre el genio pictórico del Greco y admite, ante la princesa Marie, que ha visto más obras del pintor “cada vez con más penetración, cada vez con emoción más pura”. Y al referirse a la *Asunción* de la iglesia de San Vicente, habla del cuadro en términos de una *física del cielo*: “un ángel gigantesco irrumpe oblicuamente en el cuadro, otros dos se alargan tan sólo, y de lo que resta de todo esto se origina un puro ascenso, y no puede ser otra cosa”²³.

Las referencias de Rilke sorprenden más si consideramos que nos llegan después de haberse producido la mencionada reivindicación del pintor²⁴, que entre nosotros tiene lugar con el cambio del siglo XIX al XX y estuvo protagonizada por los escritores y pintores del modernismo, empezando por el homenaje que le rinde un grupo de artistas catalanes con ocasión de la Tercera Fiesta Modernista, celebrada en Sitges el 4 de noviembre de 1894, cuando del tren correo procedente de Barcelona se apearon los arquitectos, pintores y poetas que traían dos lienzos del Greco, *Las lágrimas de San Pedro* y *Santa María Magdalena* para ser depositados en el recién fundado museo *Cau Ferrat*²⁵. Del entusiasmo contagioso por El Greco que ejerció Ignacio Zuloaga

en él y otros artistas da cuenta Santiago Rusiñol en *Impresiones de arte*²⁶, donde relata la adquisición en París de los dos cuadros que protagonizaron la mencionada Fiesta y las visitas que se sucedieron a la casa donde residían y en la que permanecieron los cuadros hasta su traslado. De otro momento de aquel fervor da cuenta el discurso de 1900 ante el monumento erigido en honor de El Greco y con el que reivindicaban la memoria de un hombre que, porque volaba con alas de genio, lo trataron de loco todos aquellos que tenían alas cortas para seguirlo o eran cortos de miras para admirarlo; un hombre que jamás siguió las pautas de los mansos y tuvo por única guía la inspiración y por bandera la Santa Independencia, y al que consideraban un modernista de su tiempo, que espiritualizó el prosaísmo que lo rodeaba; y un artista merecedor de la gloria ganada tras pasar por el cedazo del tiempo, por la crítica de varias generaciones, y por la envidia, la intriga, el olvido y la indiferencia, según defendió Santiago Rusiñol en el breve discurso pronunciado en aquel acto cuyo fin era honrar la memoria del Greco²⁷, broche del respeto y la admiración difundida por el pintor Zuloaga –“sentida y expresada a puñetazos de palabra vigorosa”– y que ellos secundaban con “un eco de alabanzas”, poniendo

...en claro que la supuesta locura del artista le fue atribuida por los mansos, gente de testa cerrada y cortos de entendimiento que, incapaces de comprender lo que ve la potencia creadora del poeta, les califican de locos para no sentar plaza de ignorantes.

¡Loco el Greco! ¡Loco porque no seguía, ni podía, ni quería seguir las frías

*reglas del dibujo académico! ¡Porque idealizaba y robustecía la línea! ¡Porque sentía el horror de sujetarse a la pauta niveladora del vulgo! ¡Porque dejaba a la mano que siguiera el pensamiento en el más allá sublime, en la vía imaginaria que sólo siguen los genios! ¡Pobres genios si tuvieran que fiarse del sufragio universal, y pobre Greco teniendo que pasar por loco a los ojos del gran rebaño del mundo!*²⁸

Paralelamente, también en 1900, los jóvenes del 98 viajaban a Toledo para rendir homenaje al pintor “maldito” y trasladaban aquella fervorosa experiencia a los personajes autobiográficos en quienes se retrataron como jóvenes artistas y escritores: Fernando Osorio en *Caminos de perfección* (1902) de Pío Baroja y Antonio Azorín en *La voluntad* (1902) de José Martínez Ruiz. Además, en sus respectivas memorias ambos escritores evocaron el sentido de dicha reivindicación, por lo que no incidiré en un hecho ya muy conocido, pero sí quiero llamar la atención sobre los textos que nos dejaron Valle-Inclán, Unamuno y Manuel Machado, al parecer menos conocidos²⁹ y que no he visto citados.

Valle-Inclán no formó parte de aquella expedición pero sí escribió unas páginas reveladoras, y además en un libro tan destacado como *La lámpara maravillosa* (1916), esos ejercicios espirituales o “guía para utilizar los caminos de la Meditación” –que Valle-Inclán define como “el enlace de razonamientos por donde se llega a una verdad”–, que junto a la Contemplación constituye las dos maneras de conocer, según los místicos. El libro se considera un breviario de estética literaria construido sobre cuatro

pilares fundamentales –Música, Belleza, Amor y Ética–, repleto de sugerencias insólitas pero siempre claras y seguras que a menudo discurren por un caudal místico, acendradamente platónico. Además de a la experiencia artística de Toledo, en la parte de *La lámpara maravillosa* donde aborda el Quietismo estético, Valle-Inclán dedica un capítulo a hablar del “artista alucinante” que fue Domenico Theotocópuli, del prodigio de la luz que obra en sus pinturas y del célebre retrato del cardenal Tavera, forjado a partir de la evocación hecha sobre la máscara mortuoria calcada por Alonso Berruguete, que Valle-Inclán interpreta como “la revelación de una estética nueva para aquel bizantino que aún llevaba en su alma los terrores del milenio y las disputas alejandrinas”³⁰. Don Ramón, muy en consonancia con el enfoque de aquel momento –sentado tras el gran estudio de Bartolomé Cossío, publicado por vez primera en 1908–, y sobre todo porque la obra de El Greco –o al menos ciertos aspectos de ella– mostraban o ilustraban de manera prístina su ideario estético, escribía:

Quando se penetra en las iglesias donde están sus pinturas, aún escuchamos el vuelo de aquel espíritu bajo las lámparas de los altares, un vuelo misterioso y tenebroso que junta los caprichos del murciélago y la quietud estática de la Paloma Eucarística. En la penumbra de las capillas los cuadros dan una impresión calenturienta, porque todas las cosas que están en ellos han sufrido una transfiguración. Sobre los fondos de una laca veneciana y profunda están los rostros pálidos que nos miran desde una ribera muy lejana. Las manos tienen actitudes cabalísticas, algo indescifrable que enlaza un momento

*efímero con otro momento lleno de significación y de taumaturgia. Esta misma significación, esta misma taumaturgia, tiene el ámbito sepulcral de Toledo. En el vértigo de evocaciones que producen sus piedras carcomidas, prevalece la idea de la muerte como en el trágico y dinámico pincel de Domenico Theotocópuli*³¹.

Tampoco se ha mencionado como debería la aproximación unamuniana a la obra del Greco. Aparte de las alusiones y referencias al pintor que menudean en los artículos y conferencias u otros discursos y ensayos de don Miguel, hay un texto monográfico que ha pasado muy desapercibido, acaso porque permaneció inédito –a diferencia de las otras colaboraciones periodísticas de “En torno a las artes”– hasta que Manuel García Blanco lo rescató y editó³². Me refiero al escrito titulado “El Greco”, fechado en Salamanca a 26 de febrero de 1914 –es decir, con ocasión del tercer centenario de la muerte del pintor–, en el que, más que unas observaciones técnicas –para lo cual recomienda la lectura de Cossío, cuyo ensayo elogia en dos ocasiones–, ofrece “más bien un ensayo de estética literaria a propósito del Greco”³³. Unamuno comparte la interpretación habitual sobre la simbiosis entre el paisaje toledano (y el paisanaje, añade él) y el pintor, pero acuña un nuevo marbete para referirse a la obra del artista, al que considera otro revelador de nuestro *naturalismo espiritualista*, que opone al realismo idealista, porque España pasó sin entrar en el paganismo y racionalismo del Renacimiento:

El alma castellana, el alma de Don Quijote y de nuestros místicos no es, en efec-

to, idealista, sino espiritualista. El idealismo, en efecto, dice relación a idea, especie o forma, y cabe decir que tiene un cierto sentido racional y matemático, mientras el espiritualismo dice relación al espíritu, al contenido o materia, en su mayor parte irracional o sentimental, de la conciencia.

A diferencia de los maestros italianos cuyas enseñanzas habían prefigurado sus inicios durante los años pasados en Roma y Venecia, al llegar a España El Greco inicia una vía personal modulada por la nueva circunstancia (histórica y ambiental o sociológica, más que artística o cultural)³⁴ y en la que desarrolla ese espiritualismo que Unamuno califica de “concentrado, violento y tormentoso”³⁵, más próximo al drama que se expresa en *La vida es sueño* que en *El Quijote*, porque en la pintura del Greco no encontramos el humorismo –“humanístico, renacentista”– de Cervantes –y también de Velázquez, en cuyos cuadros hay no pocos Sanchos y Bachilleres Carrascos–, mientras que en los del Greco reconocemos a los Segismundos.

Los cuadros del Greco nos parecen visiones, ensueños del natural, más que copias o trasuntos de él. Lo que no es negarles naturalidad, sino todo lo contrario. Acaso sea negarles realidad. Porque el sueño es natural, naturalísimo; mas cabe decir que en cierto sentido no es real. // Y he aquí por qué he llamado al del Greco, además de espiritualista y no idealista, naturalismo y no realismo. Lo real dice a lo ideal, la realidad a la idea; lo natural dice a lo espiritual, la naturaleza al espíritu. Los cuadros del Greco nos presentan más que ideas, prototipos o arquetipos, encarnados en realidades, en casos con-

*cretos, espíritus encarnados en naturalezas muy vivas, pero soñadas*³⁶.

Unamuno maneja las categorías estéticas que constituyen el núcleo de su pensamiento, que había desarrollado recientemente en su personal exégesis de la obra cervantina, *Vida de don Quijote y Sancho* –cuya segunda edición es de 1913, por cierto–, pero hay además en sus observaciones sobre El Greco un par de apuntes originales: la importancia que la impresión o aspiración a eternizar lo momentáneo tiene en su pintura, lo que lo convierte en “apóstol del impresionismo”, debido al particular tratamiento de la luz y del color³⁷; y las correspondencias que aprecia entre Góngora y el Greco, una observación tan inusual como (casi) inédita, entonces e incluso ahora. Tras haber afirmado que el pintor “soñó la vida, vivió sus sueños”, parece como si don Miguel se detuviera a meditar en esta expresión, para enseguida matizar y concluir:

*Algo conceptista podrá parecer esta última expresión, pero ¿qué sino conceptismo, junto a su hermano gemelo, el gongorismo, vemos en los cuadros del Greco? La pintura del Greco es conceptista unas veces y gongorina otras. La parte inferior, la terrena, del “Entierro”, es conceptista, como nuestros místicos lo son; la parte superior, la celestial, es gongorina*³⁸.

Sólo en Azorín encontramos establecida una similar filiación, incluida en *Madrid* (1912), si bien enfocada desde otra perspectiva, aunque tratando él también de “El momento y la sensación”: “La gran innovación del Greco estriba en que pinta frío cuando todos pintan caliente. La

gran innovación de Góngora consiste en que nos da la sensación *aislada*, cuando los demás necesitan antecedentes y consiguientes³⁹.

Manuel Machado nos dejó un soneto dedicado al lienzo *El caballero de la mano al pecho*, incluido en *Apolo. Teatro pictórico* (1911), libro donde el poeta pretendía expresar “la síntesis de los sentimientos de la época y del pintor, la significación y el estado del arte en cada momento, la evocación del espíritu de los tiempos”, además de “la sensación producida hoy en nosotros”⁴⁰. Así, en su soneto, junto a la “transfusión del color a la palabra” pretendida en todo el poemario, el poeta pone el acento en los rasgos que revelan la cristiana espiritualidad del personaje (recuérdese que algunos toman este lienzo por un autorretrato del pintor), y capta el sentido de aquellos rasgos pictóricos como recoge el segundo cuarteto:

*Severa faz de palidez de lirio / surge
de la golilla escarolada, / por la luz interior,
iluminada / de un macilento y religioso cirio.*

Como un nuevo hito en la “lectura” e interpretación de la obra del Greco por parte de nuestros escritores tenemos la extraordinaria y personalísima biografía que le dedicó Ramón Gómez de la Serna, *El Greco (El visionario iluminado)* (1954), en gran parte deudora de estas nuevas y modernas interpretaciones (entre las que conviene al menos mencionar las páginas que Waldo Frank dedica al pintor en *España virgen*)⁴¹, y de la que me ocupo específicamente en otro lugar⁴².

Desde entonces, han quedado otras breves referencias –de Maeztu, Antonio

Machado o Pablo Neruda–, además del poema que Alberti le dedicó en *A la pintura* (1945-1952), adscribiéndolo a la categoría general del color (y no a uno solo en particular), “incalculable al mar de la paleta // por quien la neta luz, la sombre neta // en su transmutación pasa soñado”, y cuyos últimos versos cifran el anhelo del artista:

*Tocad y sentiréis / que los brazos os
cantan, os elevan, / diluyéndoos el peso,
arrebatandoos / de gloria enlodazada o
infierno trasparente. / ¡Oh purgatorio
del color, castigo, / desbocado castigo de
la línea, / descoyuntado laberinto, etérea
/ cueva de misteriosos bellos feos, / de
horribles hermosísimos, penando / sobre
una eternidad siempre asombrada! .*

Y si este recorrido se abría con la referencia a las relaciones entre Paravicino y El Greco, lo cerraré con el poema que en 1950 Luis Cernuda dedicó al mencionado retrato del poeta cuya mirada cobija la fiebre de un visionario arrebatado, con sus facciones finas y su tez morena, los ojos negros y el abundante cabello sedoso suavemente ondulado, que muchos tomaron como un modelo de hermosura varonil. Por lo demás, todo el retrato desprende seguridad y confianza y hasta una pizca de coquetería, quizás porque se siente orgulloso al saberse tan agraciado y tan lleno de gracias como de una penetrante inteligencia. Es sin duda el retrato de alguien muy poseído de sí, de un hombre persuadido de haber triunfado en el mundo, de ser el más famoso y elocuente predicador de la corte: un orador que viste las divinas palabras de cultísimo lenguaje y cautiva a su auditorio con sutiles juegos de palabras y aun con

enigmas. En su poema, Cernuda empieza por apelar directamente –“¿También tú aquí, hermano, amigo // maestro, en este limbo?”– y tras una proyección de la figura de Paravicino sobre la “locura de los nuestros”, concluye:

Amigo, amigo, no me hablas.

*Quietamente / Sentado ahí, en dejadez
airosa, / La mano delicada marcando
con un dedo / El pasaje en el libro,
erguido como a escucha / Del coloquio
un momento interrumpido, / Miras tu
mundo y en tu mundo vives*⁴⁴

¹ Si lo medimos por el número de encargos recibidos, aunque habría que matizar tal afirmación, señalando la merma de encargos en los últimos años y el cambio en la identidad de los clientes, que pasan de ser mayoritariamente miembros del clero o de las órdenes religiosas a ser representantes de la sociedad civil.

² Muy tempranamente señaló Cossío el carácter de Academia que tenían los encuentros en el Cigarral de Buenavista y el ambiente literario que rodeaba al Greco en una ciudad donde Santa Teresa fundaba y escribía, Cervantes la tomaba por teatro de *La ilustre fregona* y de *La Galatea*, Lope de Vega concurría a certámenes poéticos y departía con su amigo el malogrado poeta Medinilla, y el épico Ercilla y el jurisconsulto y helenista Antonio de Covarrubias, entre otros, eran retratados por el pintor. Véase Manuel B. Cossío: *El Greco*, Madrid, Espasa-Calpe (“Austral, 500”), 1983 (4ª ed.), págs. 108-109. Posteriormente, Gregorio Marañón dedicó al tema su libro *El Greco y Toledo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958 (2ª ed.).

³ En su *Descripción de la imperial ciudad de Toledo*, “es una de las más excelentes (pinturas) que hay en España... Viénenla a ver con particular admiración los forasteros, y los de la ciudad nunca se cansan, sino que siempre hallan cosas nuevas que contemplar en ella...” (en X. de Salas: *La obra pictórica de El Greco*, Barcelona, Planeta, 1988, pág.110).

⁴ COSSÍO, M. B., *Opus cit.*, pág. 296 y 298, respectivamente.

⁵ PARAVICINO, H. F., [*Poesías completas*]. *Obras Póstumas, Divinas y Humanas de Don Félix de Arteaga*. Edición, introducción y notas de F. J. Sedeño Rodríguez y J. M. Serrano de la Torre, Málaga, Universidad de Málaga, 2002, pág. 176.

⁶ Sólo Gerald Brenan sugiere tal posibilidad con más convicción o entusiasmo que otros autores: “Fue tal vez por este tiempo, camino de Toledo, cuando Góngora se vio por primera vez con el Greco. Tenían mucho en común: distinción, refinamiento, maneras aristocráticas en las artes que practicaban. El pintor tenía buen oído para la poesía y el poeta buen ojo para la pintura. Si no nos es posible hablar con certidumbre de su amistad, sabemos de la admiración de don Luis por el griego, expresada en un soneto sobre su sepultura”. (*Historia de la literatura española* (1951), Barcelona, Editorial Crítica, 1984, págs. 246-7.)

⁷ Cito según E. OROZCO, *Introducción a Góngora*, Barcelona, Editorial Crítica, 1984, pág. 58.

⁸ Curiosamente, este soneto lo conocía el surrealista francés André Masson, quien lo reproduce en carta a Michael Leiris del 26 de octubre de 1934, incluida en *Textos sobre España* [1934-1936]. Edición a cargo de Josefina Álix. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004, págs. 97-98. En este libro, figura además otra entrada o apunte que, fechado en Toledo, 1935, y bajo el epígrafe “La sepultura de Doménico El Greco en la iglesia de las Carmelitas de Toledo”,

se lee: “Las carmelitas detrás de su reja. Piden el precio de un ramo ridiculo. Un cuadro satánico y bien conservado se inclina torpemente sobre las baldosas. Los cuadros del Maestro, sin embargo, están estropeados, heridos, vendidos, dispersados. Una vieja repugnante, con el índice apuntando al suelo, nos enseña su sepultura: es un estrecho cuadrado de mármol negro –su nombre prostituido por todas las bocas de Toledo” (*Opus cit.*, pág. 76).

⁹ Pacheco, F., *Arte de la pintura*. Cito según F. CALVO SERRALLER: *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1981, pág. 413.

¹⁰ Escrita en 1776, como discurso dirigido a la Real Academia de Nobles Artes de San Carlos en Valencia, fue publicada póstumamente, en 1854. Allí, escribe del pintor: “discípulo de Tiziano, cuya manera imitó en sus principios de tal modo que sus pinturas se estimaban, como las de su maestro, por su exquisita habilidad en imitar, dio muestras de ser un insigne retratista, aunque no quiso pasar por tal; y por eso, no perseveró en acreditarse en aquel género de destreza, apreciando más su extravagante modo de pintar, por no parecerse a su maestro Tiziano”. Discurso recogido en *Escritos literarios*. Edición de Jesús Pérez Magallón, Madrid, Taurus, 1994, pág. 368.

¹¹ PONZ, A., *Viaje de España*, 1. Edición de Castro María del Rivero. Madrid, Aguilar, 1988. Las citas proceden, respectivamente, de las páginas 196, 202, 198 y 170.

¹² En la “Antología de interpretaciones críticas” que Xavier de Salas incluye en su estudio, el autor afirma que “La primera parte del siglo XIX lo ignora (o a lo más se produce alguna intervención de la historiografía local, eco de la admiración todavía viva en el ámbito popular español)”. (*La obra pictórica de El Greco*, Barcelona, Planeta, 1988, pág. 10).

¹³ Aunque debemos recordar que, tras su muerte, la colección de Louis Philippe fue subastada en 1853 por Christie’s en Londres. Véase LIPSCHUTZ, I. H., “El Musée Espagnol de Luis Felipe”, en *La pintura española y los románticos franceses*, Madrid, Taurus, 1988, págs. 153-157.

¹⁴ GAUTIER, T., *Viaje por España*, Madrid, Cátedra, 1998, págs. 62-63.

¹⁵ El Greco no tuvo ninguna hija, sólo un hijo varón, Jorge Manuel, pero durante largo tiempo el célebre retrato “La Dama de las pieles” pasaba por “la hija del Greco”, pese a ser un lienzo de la época veneciana, es decir, de cuando el pintor era más joven que la dama retratada. Véase M. B. Cossío, *Opus cit.*, págs. 269-70

¹⁶ *Ibidem*, págs. 185-186.

¹⁷ SALAS, X. de, *La obra pictórica de El Greco*, Barcelona, Planeta, 1988, p. 10.

¹⁸ Por ello conviene matizar lo que, en lo referente a Galdós, escribe Calvo Serraller a propósito de los escritores españoles de la

- Restauración y su papel en el “estudio renovador” (*El Greco. El entierro del Conde de Orgaz*, Madrid, Electa, 1994, pág. 58).
- ¹⁹ PÉREZ GALDÓS, B., *Toledo. Su historia y leyenda*, en O. C. IV, Madrid, Aguilar, 1973, pág. 1377. Recuérdese que en 1881, el entonces director del Museo del Prado, Federico de Madrazo, se lamentaba de no poder retirar de las salas las “caricaturas tan absurdas” de El Greco (cito según X. de Salas, *Opus cit.*, pág. 10).
- ²⁰ “Días toledanos”, en *Nuevo Teatro Crítico*, Madrid, La España Editorial, Año I, Julio de 1891, nº 7, págs., 19-56. Las siguientes citas corresponden a las páginas 51, 53 y 55-56. Agradezco a mi amiga Marisa Sotelo el haberme facilitado la localización precisa de la referencia y el tomo que recoge el texto.
- ²¹ RILKE, R. M., *Epistolario español*. Prólogo y traducción de Jaime Ferreiro Alamparte. Madrid, Espasa-Calpe, Selecciones Austral, 1976, págs. 152-153.
- ²² *Ibidem*, pág. 156.
- ²³ *Ibidem*, pág. 179.
- ²⁴ Y de manera muy particular tras la publicación del libro de J. Meier-Graefe, *Spanische Reise* (1912), que tuvo gran repercusión no sólo para los lectores en lengua alemana, y del no menos exitoso de Maurice Barrés: *El Greco o el secreto de Toledo* (1912).
- ²⁵ Los diversos actos de la Tercera Fiesta Modernista fueron recogidos por *La Vanguardia*, en su edición del 6 de noviembre y por *El Eco de Sitges*, 11 de noviembre.
- ²⁶ Véase el capítulo “El Greco en casa”, recogido en Santiago Rusiñol: *Obras Completas II*, Barcelona, Editorial Selecta, 1976, 3ª ed., págs. 737-742.
- ²⁷ Traduzco las palabras del discurso de Santiago Rusiñol “El monumento al Greco”, recogidas en *Obras Completas II*, ed. cit., págs. 618-619
- ²⁸ RUSIÑOL, S., “El Greco en Casa”, en *Impresiones de arte, O. C. II*, ed. cit., pág. 738.
- ²⁹ Así lo deduzco, pues no los he visto nunca citados o referidos, ni siquiera en las distintas recopilaciones o pequeñas antologías dedicadas a reunir las interpretaciones críticas o el cambio de criterio hacia El Greco en la literatura moderna
- ³⁰ VALLE-INCLÁN, R. del, *La lámpara maravillosa*. Madrid, Espasa-Calpe, 1974, 3ª ed., pág. 113.
- ³¹ *Ibidem*, págs. 91-92.
- ³² En M. de Unamuno: *Obras Completas VII. Meditaciones y Ensayos espirituales*, Madrid, Escelicer, 1967, págs. 751-757.
- ³³ *Ibidem*, pág. 757.
- ³⁴ Como era habitual en la crítica del momento, también Unamuno se detiene en los rostros y figuras de los caballeros que rodean al conde de Orgaz en el célebre lienzo fúnebre para hablar del alma castellana y de aquella hora de España.
- ³⁵ UNAMUNO, M. de, *Opus cit.*, pág. 751.
- ³⁶ *Ibidem*, págs. 752-753.
- ³⁷ Tras hablar de la elocuencia de las manos en los personajes de sus lienzos y de cómo muchas de las carnes desnudas que pintó parecen llamas, Unamuno refuta la agrupación técnica de los colores en las gamas de los fríos y calientes así como los atributos asignados a cada una, introduciendo además una referencia literaria: “Muchas veces he tenido ocasión de hacer notar que en literatura se llama frío a lo que es seco, como si no hubiese otro calor que aquel que llamaron calor húmedo los antiguos. Y tan convencional es lo de color frío y caliente. ¿Puede haber mayor ardor interno que el expresado por los azules y carmines del Greco? Y aquellos sus grises cenicientos, ¿no recuerdan el gris de la ceniza a que se reducen las pavesas de una llama o el de una nube cuando se ha apagado el arrebol? Y los violentos contrastes del Greco, aquel recio claroscuro, reflejo de la violencia de contrastes de la llanura castellana, ¿no son espejo acaso de una tierra encendida?” (*Ibidem*, pág. 754.)
- ³⁸ *Ibidem*, p. 752.
- ³⁹ AZORÍN, *Madrid*. Edición de José Payá Bernabé. Madrid, Biblioteca Nueva, 1995, pág. 159.
- ⁴⁰ MACHADO, M., “Génesis de un libro”, en *La guerra literaria*, Madrid, Narcea, 1981, pág. 120.
- ⁴¹ Fraguado en Madrid, hacia 1924, fue publicado inicialmente en 1928, y vertido por primera vez al castellano en México, en 1941, con prólogo de Alfonso Reyes y traducción de León Felipe.
- ⁴² Del libro de Ramón me ocupó en un Congreso que se celebrará en Madrid, del 26 al 28 de noviembre de 2013, con motivo del cincuentenario de la muerte del autor.
- ⁴³ ALBERTI, R., *A la pintura*, Buenos Aires, Losada, 1976, 4ª edición, págs. 90-92.
- ⁴⁴ CERNUDA, L., *La realidad y el deseo*, en *Obra Completa I. Poesía*. Edición de D. Harris y L. Maristany. Madrid, Siruela, 1993, págs. 450-3.

MESA REVUELTA

Baroja y sus biógrafos

Por Francisco Fuster García



La trayectoria vital de Pío Baroja (1872-1956) ha sido objeto de un número considerable de biografías que han tratado de desentrañar el misterio de una existencia que, a simple vista, no parece esconderlo. Y es que, a pesar de haber vivido más de ocho décadas y de haber sido muchas veces – tal vez más de las que él mismo hubiese querido – el centro de atención en el que se posaron todas las miradas, la vida de este genial novelista no tiene, a mi juicio, nada de novelesca. Más bien al contrario, pues son poquísimos los episodios extraordinarios – para la bueno y para lo malo – que justifiquen por sí solos la cantidad de bibliografía generada en torno a quien se definió a sí mismo como un hombre “humilde y errante”.

No obstante esto, y como señaló Miguel Sánchez-Ortiz en *Pío Baroja, a escena*, lo cierto es que, especialmente después de su muerte, “se han sucedido los estudios biográficos, más o menos extensos, más o menos aproximados y apasionados, vehementes y arrebatados incluso, cosa que no ha sucedido con ningún otro escritor español, cuando menos de los de su generación” (p. 503). En efecto, los lectores barojianos de todas las épocas han tenido acceso a varias biografías que, en su mayor parte, comparten una característica especial que las distingue de las dedicadas a otros miembros de la llamada “generación del 98”. Según José-Carlos Mainer, tradicionalmente, y en contra de lo que se podría esperar, los biógrafos de Baroja no han sido historiadores de la literatura procedentes del ámbito académico o universitario, sino “periodistas, escritores que se sienten sus seguidores, aficionados a su obra o incluso enemigos jurados de ella, como si los estudios ba-

rojianos fueran el ejercicio del derecho de réplica a un almacén de sensaciones, sueños, fobias o manías que puede ser disfrutado, o discutido, en régimen de reciprocidad” (p. 37). Esta peculiar tendencia, que se inicia ya en vida del autor y que tiene como máximos exponentes la *Vida de Pío Baroja: el hombre y el novelista* (1960) escrita por el periodista madrileño y amigo personal del biografiado, Miguel Pérez Ferrero, y la voluminosa monografía – 846 páginas – *Pío Baroja y su tiempo* (1963), del escritor catalán Sebastià Juan Arbó, se ha mantenido igual hasta la actualidad, como prueba el hecho de que, con la excepción de la última de ellas, escrita por el propio Mainer, el resto de biografías o semblanzas aparecidas en los últimos años han estado al cargo de escritores que comparten la condición de ser – o haber sido – fieles lectores de la obra barojiana. *Hablo de Baroja o el miedo: biografía no autorizada* (2001), del novelista y ensayista navarro, Eduardo Gil Bera (1957); de la semblanza escuetamente titulada *Pío Baroja* (2001), del novelista catalán Eduardo Mendoza (1943); y, por último, de *Pío Baroja, a escena* (2006), del también novelista, ensayista y diarista navarro, Miguel Sánchez-Ostiz (1950). De estos tres libros y de la última biografía dedicada al autor de *El árbol de la ciencia*, publicada bajo el sencillo título de *Pío Baroja* (2012) y escrita por el historiador de la literatura aragonés, José-Carlos Mainer (1944), quiero ocuparme en este ensayo. Más que un análisis profundo y meditado de las obras, cosa que excedería los límites de espacio admisibles aquí, mi propósito es trazar un recorrido panorámico pensado especialmente para ese potencial lector barojiano que, tras haber leído – tal

vez hace ya algún tiempo – una o varias de las novelas más conocidas del escritor vasco, pudiera tener interés ahora en saber algo más de su vida. Como dicen que en la variedad está el gusto y nos encontramos ante cuatro obras muy distintas, lo cual no significa – ni mucho menos – que sean excluyentes, he creído que una modesta y subjetiva guía de lectura tendría, quizá, su utilidad, como ayuda o consejo para el lector indeciso que no sepa por dónde empezar.

CON O CONTRA BAROJA

Casualidades de la vida editorial, en 2001 se publicaron dos trabajos que ejemplifican a la perfección la teoría según la cual, Baroja es uno de esos escritores que no dejan indiferente a nadie; de los que nos ganan para siempre desde la primera lectura o de los que, por el contrario, nos irritan de tal manera que acabamos condenándolos de por vida a esa metafórica hoguera de los libros prohibidos. En el caso de estas biografías, la simpatía o antipatía que sus autores sienten por el novelista vasco y por su obra evidencian sobradamente que, en ocasiones, los biógrafos caen en la tentación de dejarse llevar por sus filias y fobias hacia el personaje, utilizando el criterio de la afinidad personal como *leitmotiv* a partir del cual construir un retrato subjetivo y parcial que, no por eso, deja de tener su valor.

Siguiendo el orden cronológico en que salieron de la imprenta, la primera obra de la que me interesa hablar es la iconoclasta *Baroja o el miedo*, del tudelano Eduardo Gil Bera. Un ensayo deliberadamente provocador que, valiéndose de la fórmula anglosajona de la “biografía no

autorizada”, trataba de llamar la atención de un lector al que, ya desde la cubierta, se le anunciaba que aquella no iba a ser “otra más” de las biografías dedicadas al novelista donostiarra. Y, verdaderamente, si algo consiguió la editorial Península con esta publicación fue sacudir las aguas de una crítica barojiana que recibió el estudio de Gil Bera con división de opiniones. Aunque hubo quienes lo rechazaron de plano por el tono chusco y agresivo de sus juicios, otros celebraron que, por fin, alguien dijese – según ellos – la auténtica verdad sobre Baroja; por último, algunas voces más comedidas ponderaron que lo mucho o lo poco interesante que el libro pudiese aportar al conocimiento del personaje quedaba diluido y sepultado bajo ese torrente de descalificaciones y ataques vertidos contra el autor vasco y su obra.

Desde el punto de vista de su contenido y enfoque, lo que personalmente más me llamó la atención fueron las contradicciones en las que Gil Bera incurría cuando, al adoptar una posición frente a su objeto de estudio, denunciaba la mala praxis que –según él– había caracterizado el trabajo del resto de biógrafos de Baroja y, sin embargo, procedía de la misma manera: usando las mismas fuentes y valiéndose de datos e informaciones proporcionadas por esas otras biografías tan poco fiables, a su modo de ver. Citaré varios ejemplos de este tipo de incoherencias que, si bien pueden pasar inadvertidas para el lector menos familiarizado con el autor de *La busca*, resultan evidentes para quien conoce la bibliografía barojiana y ha leído esos precedentes de los que el escritor navarro pretendía distanciarse.

En el prólogo a *Baroja o el miedo*, Gil Bera se valía de una autoridad que, a esas



Pío Baroja © Archivo Cuadernos Hispanoamericanos

alturas del libro – y sin ninguna publicación conocida sobre Baroja – todavía no poseía, para, en un tono inequívocamente burlesco, criticar las citadas biografías de Miguel Pérez Ferrero y Sebastián Juan Arbó: “Si, con mi temeridad de incrédulo, doy en suponer que esas biografías son las de Pérez Ferrero y Arbó, prefiero

llamarlas de otra manera. Dejo para los aficionados el hallazgo feliz de un término para ese género que se lampaa, como el asno de Buridán, entre la hagiografía y el ditirambo” (p. 12). Pese a que el autor pudiera tener razón – y, de hecho, la tenía – al señalar que ambos trabajos carecen de la objetividad deseable para un cono-

cimiento más riguroso y menos parcial del personaje, no me parece que la mejor forma de presentar un intento de biografía sea desprestigiando otras que, además, y aquí viene la primera contradicción, aparecían citadas en la bibliografía. Si esos trabajos son de tan poca utilidad, ¿por qué se censaban en ese lista final de títulos? O Gil Bera los había usado después de censurarlos o, por el contrario, recomendaba a sus lectores bibliografía que él mismo rechazaba.

En esa misma página, el autor de *Baroja y el miedo* denunciaba las mentiras vertidas sobre Baroja y anunciaba que su biografía va a revelarnos muchas informaciones nuevas recabadas en una serie de archivos y registros de los que, sin embargo, no ofrecía mayores detalles:

No haré aquí el censo de datos nuevos que aparecen en esta biografía. Sí digo que son abundantes y significativos, como lo son la turbamulta de mentiras que, procedentes de la autoapología venerada, se han incensado en devocionarios y bufonarios. [...] Ahora, en vez de hablar de la gran suerte que he tenido con mis informantes y de sus testimonios de gran valor, de las horas vanas invertidas en establecer fechas y deshacer falacias, de las navegaciones y naufragios en hemerotecas, archivos, ayuntamientos, registros y bibliotecas, prefiero que se lea el resultado (p. 12-13).

Otra vez lo mismo. Se criticaba a los demás (empleado, todo sea dicho, neologismos inexistentes como “autoapología” y “bufonarios”) con la ingenua convicción de que esa crítica llevaba implícita una especie de salvaguarda que excluye a quien la ejerce de caer en la misma trampa. Y, por otra parte, se pre-

sumía de una investigación concienzuda y paciente pero, a la hora de exponer en qué había consistido esa laboriosa y abnegada pesquisa, se nos dejaba con la miel en los labios, despachando el asunto sin más explicaciones que las que acabo de reproducir. Aunque es aceptable y comprensible que, por el bien del lector, el autor prefiera no interrumpir su relato con constantes notas eruditas al pie que entorpezcan la lectura, existía la posibilidad de haber puesto esas notas al final del texto o, si lo prefería, de facilitar esa supuestamente imponente lista de fondos consultados en un anexo final. Pese a que Gil Bera no la haya seguido en este libro, la primera regla del investigador que emplea una fuente de archivo es consignar su procedencia para que el lector – académico o no – sepa en qué documento se sustenta cada afirmación y, si quiere, pueda reconstruir los pasos de esa investigación para llegar a la misma o a distintas conclusiones. Todo lo que no sea proceder así supone confiar en la buena fe de un lector que debe creer – sin ninguna prueba que lo avale – que todo lo que le cuenta el biógrafo sobre su biografiado está basado en esos “informantes” y “testimonios de gran valor”, cuya existencia no niego.

Por último, y también en el prólogo, el escritor tudelano atacaba a esos biógrafos que había usado y abusado de las memorias de Baroja como fuente de autoridad de la cual nutrirse para sus respectivos retratos del novelista:

A casi medio siglo de la muerte del escritor español sobre el que existe la bibliografía más copiosa, apenas se conoce un dato de su vida que no proceda de su propia versión.

Y eso, siendo chocante, no es lo más asombroso. La fe unánime de expertos y profanos en la verdad indudable de esa fuente es un fenómeno cuya ardua disquisición queda para los tratados de historia de las religiones que hagan los Eliades venideros (p. 11).

Desde luego, es una postura respetable que contiene una gran dosis de verdad porque, efectivamente, las memorias de Baroja son una fuente más rica en la cantidad de datos que ofrecen que en la calidad de los mismos, teniendo en cuenta que, por la propia estructura de la obra (siete volúmenes con multitud de capítulos que se van a añadiendo a veces sin un orden claro) y por el momento en que fue escrita (cuando el escritor rondaba ya los setenta años), adolece de imprecisiones y errores en fechas e informaciones concretas. No obstante esto, lo que sorprende –una vez más– es que el biógrafo recurriese constantemente en su investigación a esa fuente (a su juicio, tan corrupta), como prueba el aviso final con que se cerraba el prólogo: “Si todavía queda alguien ahí, le hago una advertencia que nos ahorra a ambos una multitud de notas tediosas: las citas de Baroja que aparecen sin otra indicación pertenecen a sus memorias” (p. 15).

Como vemos, tres contradicciones que, en mi opinión, tienen difícil justificación en un trabajo cuyo principal aval se suponía que es el de haber aprendido la lección de los errores cometidos en el pasado por otros biógrafos de Baroja cuyos libros presentan, al decir del autor, un sesgo excesivamente hagiográfico. Gil Bera quiso distanciarse tanto de ellos que, para acabar con esa imagen amable y

edulcorada del Baroja escritor, creyó necesario ensañarse con el Baroja persona y, de rebote, con la totalidad de su obra literaria. Al confundir una cosa con la otra, metiéndolo todo en el mismo saco, le restó mucha credibilidad a una biografía en la que, desde mi punto de vista, las formas perjudican claramente al fondo. Como ya identifiqué Andrés Trapiello, el principal defecto de *Baroja o el miedo* es que “en él se nos presenta a un escritor... sin obra”, pues el rencor de ex barojiano que exhibe su autor le llevó a escribir una biografía *ad hominem* en la que, además del propio Baroja, se descalificaba la práctica totalidad de su producción literaria, de la que Gil Bera apenas salvaba un uno por ciento. Un balance a todas luces insostenible que evidencia, por sí solo, lo parcial e interesado de este retrato del personaje por él construido.

El mismo año en que se publicaba *Baroja o el miedo*, veía la luz un libro que bien podría considerarse su reverso o antítesis. Si la de Gil Bera era una biografía “contra Baroja”, escrita con la intención de derribar dogmas y publicada por una editorial que, con el reclamo comercial de ofrecer una versión del personaje “no autorizada” (teniendo en cuenta que Baroja llevaba medio siglo muerto, no sé qué versión de su vida podría autorizar), pretendía llegar a un público relativamente amplio, la de Eduardo Mendoza era una semblanza (por su extensión y profundización en la vida del personaje no se la puede llamar biografía) pensada y concebida para los barojianos de pro. El primero era un producto editorial perfectamente diseñado y el segundo era un librito “de culto”, editado por un pequeño sello catalán –Ediciones Omega– y publicado

dentro de una colección titulada “Vidas literarias”, que albergó una serie de retratos de escritores cuyos autores fueron, en su mayoría, colegas del gremio –de dentro y de fuera de la academia– que, a través de un breve ensayo sobre la vida y de la selección de unas pocas páginas de la obra, brindaban su personal homenaje al biografiado.

Siguiendo con esta línea, el *Pío Baroja* de Eduardo Mendoza venía a ser la “declaración de amor” de un consumado novelista hacia quien siempre consideró su maestro en el arte de narrar. Un centenar de páginas con las que se saldaba una deuda que el autor de *La ciudad de los prodigios* había contraído con Baroja ya en su adolescencia, cuando siendo un lector novel aprendió a gozar de la literatura devorando sus novelas de aventuras. En definitiva, un libro eminentemente subjetivo que, a pesar de renunciar desde el principio a cualquier pretensión de exhaustividad o imparcialidad, recibió las críticas de los lectores más exigentes que, quizá por lo ya señalado, esperaban una obra de mayor calado. Si no me equivoco, por aquí iban los reproches lanzados por Anna Caballé en una reseña de la obra en la que llegaba a la conclusión de que la semblanza mendoziana – “una especie de resumen atemporal (escrito sin la menor emoción)” – “no aporta nada nuevo al conocimiento que ya tenemos del escritor y de su obra”. A juicio de esta especialista en literatura autobiográfica, la exigua cantidad de fuentes manejadas por Mendoza y, ligada a esta, la inseguridad con la que expresaba sus opiniones, lastraban un libro que no satisfacía al lector que se asomase a él buscando una mirada sobre el personaje distinta a la que

ya han ofrecido otros. Desde esta perspectiva, coincido con Caballé en que, en efecto, este pequeño volumen no se debe leer con la esperanza de encontrar en él una interpretación original de la obra barojiana, pues no es eso lo que hallará el lector en sus páginas. Sin embargo, y en descargo del propio Mendoza, conviene decir que él mismo admitía los límites de su conocimiento y, ya en la introducción, avisaba al lector de que la suya no era, ni mucho menos, una semblanza basada en el análisis y el cotejo de documentos:

A las dificultades propias del personaje y su obra se une, en el caso del presente libro, el escollo insalvable de mi propia ignorancia. No he leído toda la obra de Baroja, ni siquiera una parte suficiente de ella, y, por supuesto, apenas he rozado la inmensa bibliografía relativa al autor, a su obra y a su época. Si algo me autoriza a escribir estas páginas es mi temprana e inalterable devoción a Baroja. No sé a ciencia cierta si fue la lectura temprana de Baroja lo que despertó mi afición a escribir, pero es indudable que esa lectura fue la que determinó el modo en que empecé a abordar la escritura. En ese sentido, tengo con Baroja una relación de discípulo y maestro. Bien sé que ni esta relación ni estos vínculos afectivos bastan para justificar las lagunas de mi conocimiento. Si hago esta confesión no es para pedir la clemencia del lector, sino para evitar que se llame a engaño (pp. 16-17).

En este sentido, es cierto que el novelista no engañaba a nadie al reconocer desde el principio el reducido alcance de su trabajo, al menos en lo que a la aportación de novedades sobre el personaje se refiere. Lo que no terminan de convencerme

son las razones concretas que aducía Mendoza para justificar el tono superficial y tentativo que había adoptado en su ensayo. Decía el autor de *Sin noticias de Gurb* que la sencillez de la prosa barojiana “hace innecesarias las notas al pie de página y, en general, el aparato crítico”, porque “su llaneza no requiere explicación ni su método parece encerrar secretos”, y que a la hora de analizar la obra de Baroja, “poco hay que decir, porque los defectos son palmarios y las cualidades, en rigor, se reducen a no tener ninguna, lo que en cierto sentido es un gran mérito”. Por eso, concluía el escritor barcelonés, “es fácil disfrutar leyendo a Baroja, pero es muy difícil hablar de él con rigor e incluso con seriedad”. Sencillamente, no estoy de acuerdo: los defectos o las virtudes que pueda poseer determinada obra literaria no impiden a nadie un estudio riguroso de la misma; más al bien al contrario, exigen un análisis detallado que supere el reduccionismo y aclare con argumentos sólidos y ejemplos concretos cuáles son esos defectos y esas virtudes. Por modestas que sean sus pretensiones, el autor de la semblanza o la biografía de un autor jamás puede achacar las limitaciones de su propio trabajo a las que puedan tener el individuo biografiado o su obra. No es elegante ni aceptable porque que las aproximaciones más tópicas y menos documentadas a la figura barojiana siempre han coexistido con estudios rigurosos y serios que, en su medida, nos han ayudado a conocerla mejor. No es el caso, desde luego, de este pequeño volumen que, a juzgar por las palabras del autor, acabó siendo algo distinto a lo que a él mismo le hubiese gustado que fuera:

Me habría gustado escribir una introducción a Baroja, una especie de guía para los que se acercan a él por primera vez o para quienes andan perdidos por el laberinto de las sirenas que es su obra. Pero como para eso habría hecho falta más sabiduría y más bagaje de los que yo tengo, me he limitado a escribir un texto para barojianos, tanto adeptos como detractores (p. 17).

ENTRE LA PERSONA Y EL PERSONAJE

Miguel Sánchez-Ostiz es un autor prolífico, creador de novelas, ensayos y dietarios, en cuya irónica prosa se advierte, a menudo, un poderoso influjo barojiano. La diferencia entre él y Eduardo Mendoza es que, mientras este último tiene un conocimiento de Baroja que se limita a su faceta como lector de su obra, el primero es un especialista en la figura de este escritor a quien, desde el año 2000 en adelante, ha consagrado distintos trabajos en forma de artículos y libros. De hecho, y como cuenta en las primeras páginas de *Pío Baroja, a escena*, dicha biografía tiene su origen en un primer esbozo titulado *Derrotero de Pío Baroja*, en el que Sánchez-Ostiz ya quiso explicar a sus lectores “por qué me gustaba su obra y por qué me interesaba este como persona, y hasta como personaje literario, protagonista de una extraña novela, a medio camino entre la realidad, la ficción y el silencio narrativo, escrita entre él y sus allegados, de un lado, y por sus lectores, sus biógrafos, sus exégetas y hagiógrafos, y sus detractores, de otro” (p. 13). Era –y es– aquel *Derrotero* un libro delicioso y emotivo en cuyas páginas se respira un innegable “aire de familia”

entre la personalidad del biógrafo y la del biografiado (dos escritores fecundos, vinculados a Navarra, y marcados por su carácter individualista, propicio a la reflexión misantrópica y solitaria). Una especie de comunión, nacida de la identificación con una manera de ser y estar en el mundo, que Sánchez-Ostiz explicaba de forma muy gráfica, valiéndose de una imagen en la que la mayoría de barojianos nos sentimos reconocidos: “su literatura [la de Baroja] se convirtió para mí en un lugar casi físico, un lugar donde podía encontrar acomodo quien ya se sentía un desplazado que sospechaba con fundamento que no iba a tener sitio definitivo en la farsa social que le había tocado en suerte” (p. 20).

Pío Baroja, a escena era, por extensión y por el esfuerzo de documentación que se intuye, un libro más ambicioso que aquel de 2000, del que se distinguía, básicamente, en su enfoque. Si *Derrotero* era –como lo fue un año después el *Pío Baroja* de Eduardo Mendoza– el homenaje de un lector barojiano en forma de guía personal de lectura, en esta biografía de 2006 el objeto sobre el que se posaba la mirada del biógrafo no era solo la obra del escritor, sino la persona o, quizá mejor dicho, el personaje:

Esta vez me ha parecido conveniente examinar las puestas en escena, revisar las ocasiones en que Pío Baroja habla de sí mismo, cuando se define, tanto de manera afirmativa, como negativa, defendiéndose de lo que otros han dicho de él y no le ha gustado, o sin motivo alguno, porque sí, porque siente el ahogo de ser como es y necesita decir “no soy así” o “ese defecto no es mío”. Sus actuaciones ad cautelam resultan muy llamativas (p. 14).

Lo que sí compartía esta segunda aproximación a Baroja con su antecesora es ese mismo enfoque subjetivo –pero en absoluto indocumentado– que Sánchez-Ostiz imprime a sus trabajos sobre el escritor vasco: “¿Libro objetivo entonces este? ¿Cómo voy a escribir yo un libro de esa clase? No soy un profesor ni tampoco un investigador. Un curioso de la vida y de la obra de Baroja en todo caso, y voy que chuto” (p. 18). Tal vez por esta razón, el autor navarro recurría a la *captatio benevolentiae* y, para aclararlo de antemano, explicaba al lector que su deseo no había sido “decir la última palabra en lo que a la vida y obra de Pío Baroja se refiere” (p. 14), y que la suya no era sino una biografía más de Baroja que, ni pretendía ser exhaustiva, ni enmendar la plana a las anteriores apelando –y aquí creo intuir un referencia velada al libro de Gil Bera– a una supuesta condición de secreta o escandalosa: “Esta no es una biografía totalizadora de Pío Baroja ni tampoco autorizada ni mucho menos no autorizada, sino una aproximación al personaje a través de sus sucesivas puestas en escena” (p. 18).

En lo que sí coincidía Sánchez-Ostiz con el autor de *Baroja y el miedo* era en señalar que, al haber usado como fuente principal de sus trabajos las memorias barojianas, a cuya irregular fiabilidad ya me ha referido, muchos biógrafos de Baroja habían incurrido en una serie de errores que se venían repitiendo y perpetuando en el tiempo: “muchos de los trabajos biográficos que se han emprendido, basados en los textos memorialísticos, adolecen de precisiones de data que embarullan, más si cabe, el estricto relato

biográfico del novelista” (p. 16). Eso sí: de la misma manera que hacía Gil Bera, Sánchez-Ostiz reconocía que muchas informaciones sobre la vida de Baroja que él aportaba como novedad en su biografía procedían de la propia obra del novelista vasco, con lo que resulta difícil entender – al menos para mí – porque se menospreciaban unas fuentes para, acto seguido, acudir a ellas: “Este libro, por lo tanto, no puede ser muy diferente de aquel [se refiere a *Derrotero de Pío Baroja*], aunque haya una mayor aportación de datos concretos y, sobre todo, de referencias biográficas sacadas, en su mayoría, de la propia obra” (p. 14).

Desde el punto de vista de la forma, los “peros” que se le pueden poner a *Pío Baroja, a escena* fueron perfectamente identificados en su día por Juan Manuel Díaz de Guereñu, en una completa y argumentada reseña de la obra. Según el profesor vasco, uno de los defectos del libro es que, al intentar evitar el tono frío y distante de la prosa académica, Sánchez-Ostiz adoptaba un estilo informal que, muy a menudo, le obligaba a abusar de las glosas y las referencias indirectas, precisamente por querer prescindir de ese aparato crítico de notas que hubiese hecho la lectura más farragosa. Por otro lado, y siguiendo con las razones aducidas por el catedrático vasco, había en el texto del escritor navarro un “derroche de alusiones” a terceras personas a las que no se cita por su nombre y una concentración de sobreentendidos no siempre inteligibles para el lector no especialista, que convertían su loable esfuerzo por ofrecer un relato ágil en un “atajo” contraproducente que nos obligaba no solo a leer el texto, sino a interpretarlo y a saber quién

se escondía detrás de cada dato rebatido o de cada afirmación impugnada.

En resumen, coincido con el profesor Díaz de Guereñu en que, pese a aportar datos e informaciones muy provechosas a nuestro conocimiento del “Baroja persona” y, especialmente, del “Baroja personaje”, lo cierto es que *Pío Baroja, a escena* puede decepcionar a ese lector de biografías más ortodoxas al que no le suelen gustar las incógnitas y los misterios irresolubles:

Su libro aporta así numerosos esclarecimientos interesantes. Sin embargo, los resultados de este esfuerzo, en algunos aspectos de toda evidencia enorme, decepcionan de algún modo. En parte acaso porque el autor mismo reconoce los límites de su logro: a menudo explicita el punto ciego u oscuro que no puede dilucidar, declara lo que ignora o no se puede saber, admite que no hay más. Sánchez-Ostiz incluso deja escrito, ya mediada la obra, que “estamos muy lejos de poder escribir la biografía cabal y minuciosa, basada en la exactitud del dato, y sólo en eso, de Pío Baroja” (p. 294). Tal signo de probidad intelectual y llaneza se agradece, pero también resulta fastidioso. El lector acaba por preguntarse si un tomo de quinientas páginas sobradas debe dedicarse a constatar lo que no puede ofrecer de una biografía cabal.

Y para acabar con este repaso a algunas de las biografías de Baroja publicadas en los últimos años, quisiera apuntar solo unas breves palabras sobre la última de ellas en aparecer. Hablo, por supuesto, del *Pío Baroja* escrito por José-Carlos Mainer y publicado hace apenas dos años; una excelente síntesis con la que este catedrático emérito e historiador

de la literatura cierra su personal círculo barojiano, abierto hace ahora más de quince años, cuando se puso al frente de ese magno proyecto que consistió en la elaboración de las *Obras Completas* del escritor vasco, editadas en dieciséis volúmenes por Círculo de Lectores y Galaxia Gutenberg, entre 1997 y 1999. Una tarea titánica que le obligó a releer – no ya como el lector ocioso de Baroja que fue durante su juventud, sino como especialista responsable de reunirla y editarla – toda la producción del novelista y que, imagino, debió dejarle exhausto y algo saturado, como evidencia el hecho de que, en los diez años posteriores, sus publicaciones en torno a la obra barojiana fueron contadas.

Por suerte para los barojianos y para los “maineristas”, que no son pocos, este relativo silencio terminó a principios de 2012, cuando Taurus eligió esta biografía de Baroja – en la que su autor había estado trabajando durante varios años – para inaugurar la colección “Españoles eminentes”: una serie auspiciada por La Fundación Juan March con el objetivo de dar un impulso al género biográfico en España, a través de la publicación de un conjunto de biografías de personajes importantes, escritas por reconocidos especialistas y dirigidas a “un lector culto no académico”. Según explicaba Javier Gomá en la introducción institucional del proyecto que precede al texto de cada biografía, el espíritu que animaba la empresa era el de “ofrecer una semblanza interesante, individualizada y realista del curso de su vida [la del biografiado] proporcionando al lector los resultados sintetizados de la última investigación más que cada uno de los detalles eruditos

de ésta, sobre los que, con todo, ofrece orientaciones un capítulo específico dedicado a la bibliografía comentada”.

Tal y como adelanta Mainer en el prólogo, su biografía se atiene a esta pauta e intenta explicar “las razones por las que su protagonista alcanzó el atributo público de la «eminencia»”. Una categoría que, según el biógrafo, en el caso personal del novelista vasco “está más vinculada a una ejecutoria profesional – en sentido amplio – que al acontecer de una vida particular” (p. 13). Por esto motivo, y a diferencia de lo que hizo Gil Bera al desprestigiar las posibles virtudes de la obra de Baroja para centrarse más en los defectos de su persona, Mainer privilegia la literatura porque “la biografía de un escritor es, en rigor, su obra” y porque, en su opinión, son los lectores de todas las épocas los que han hecho de Baroja un personaje eminente:

En cualquier caso, esta forma de ganarse la vida (y de explicársela uno mismo) se realiza a la vista de los lectores, ganándose también a un público. Y la «eminencia» de Baroja ha sido fundamentalmente un asunto de aquéllos (como el presente libro recordará a menudo). Ellos se la han conferido sin reservas y, como iremos viendo, con mayor generosidad que los críticos, o los colegas de oficio, o – en el plano más lejano de la posteridad – quienes como analistas del pensamiento, filólogos o historiadores de la literatura configuran la cambiante organización del canon literario (p. 14).

Guiado por esta premisa, Mainer ha escrito un libro que, a mi parecer, cumple con el doble objetivo que se propone: “enlazar algo de la persona del escritor con su propia obra” y “ver a Baroja a tra-

vés de lo que percibieron sus contemporáneos y lectores, fuera como potenciales rivales, admiradores o intérpretes” (p. 13). Una biografía erudita y documentada, escrita con el buen gusto literario que caracteriza la prosa ensayística del historiador zaragozano, y completada con una bibliografía comentada que, si mi intuición no me falla, se convertirá en lectura imprescindible para todo investigador que quiera iniciarse en ese frondoso bosque que es el mundo barojiano. Por el volumen de información que maneja y por el grado de profundización en el análisis de su obra que alcanza, el *Pío Baroja* de Mainer no es, probablemente, la biografía del escritor vasco más adecuada para el lector novel que conoce un porcentaje mínimo de la literatura de Baroja y que precisa, quizá, de un primer acercamiento más ligero y superficial, menos complejo. En ese caso, lo mejor sería empezar por otro tipo de libros que le puedan acercar de forma progresiva al escritor y le sirvan como primera toma de contacto para valorar y disfrutar mejor de una biografía en la que se sintetiza y se pone al día toda la investigación sobre Baroja y su obra acumulada durante las últimas décadas. Aunque se trata de un libro que – como el resto de los que integran esa colección – exige un esfuerzo mayor que el que de-

mandan otros, no es menos cierto que, en definitiva, son estos trabajos los que nos permiten profundizar en el conocimiento de un autor y en el de su obra.

En resumen, y para terminar con esta reflexión, debo decir que la lectura de todas estas biografías sí deja una cosa clara: que al hablar de Baroja, conviene diferenciar siempre entre la persona y el personaje, entre el individuo de carne y hueso, y la fachada o pose de quien se sabía actor de ese decorado en el que, con frecuencia, se convierte la vida cotidiana. En este sentido, comparto con Andrés Trapiello la idea de que, “si Baroja hombre no convence, el personaje Baroja no es sólo convincente, sino muy seductor”. Lo ideal, claro está, sería conocer a ambos Barojas, pero como concluye Sánchez-Ostiz en la “Coda necesaria” que cierra su biografía, el problema es que hay uno de ellos que es especialmente escurridizo y que, por mucho que lo intentemos, nunca se deja atrapar del todo. Leemos y releemos sus novelas y memorias para, a través de ellas, sumergirnos en lo insondable de la personalidad barojiana, pero “la persona que da pie a ese mundo prodigioso de personajes, situaciones, paisajes, climas, estados de ánimo, al final, como todas, se nos escapa” (p. 531).

BIBLIOGRAFÍA

- Arbó, Sebastià Juan, *Pío Baroja y su tiempo*, Barcelona, Planeta, 1963.
- Caballé, Anna, “Mover papeles”, *ABC Cultural*, 22 de diciembre de 2001.
- Díaz de Guereñu, Juan Manuel, “El tablado del novelista Miguel Sánchez-Ostiz”, en *Revista de Libros*, nº 117, 2006, p. 37.
- Gil Bera, Eduardo, *Baroja o el miedo: biografía no autorizada*, Barcelona, Península, 2001.
- Mainer, José-Carlos, *Pío Baroja*, Madrid, Taurus, 2012.
- Mendoza, Eduardo, *Pío Baroja*, Barcelona, Omega, 2001.
- Pérez Ferrero, Miguel, *Vida de Pío Baroja: el hombre y el novelista*, Barcelona, Destino, 1960.
- Sánchez-Ostiz, Miguel, *Derrotero de Pío Baroja*, Irún, Alberdania, 2000.
- *Pío Baroja, a escena*, Madrid, Espasa, 2006.
- Trapiello, Andrés, “Barojicidio”, *La Vanguardia*, 2 de febrero de 2001.

Félix Grande y *Cuadernos Hispanoamericanos*

Por Juan Malpartida

El 30 de enero falleció Félix Grande, unos días antes de cumplir setenta y siete años. Fue poeta, narrador y flamencólogo. Pero fue además director de *Cuadernos Hispanoamericanos* desde 1982 a 1996, habiéndose desempeñado durante varios años anteriores a estas fechas como jefe de redacción (con Luis Rosales) y como subdirector, con José Antonio Maravall. Los lectores de poesía recordarán *Blanco Spirituals* (1967) y *Las Rubaiyatas de Horacio Martín* (1978) quizás entre sus mejores libros, y los entendidos y aficionados al flamenco su *Memoria del flamenco* (1976), visión a un tiempo histórica y poética de esta música y del mundo gitano. Su obra tiene una decisiva impronta tanto de César Vallejo, como, en algunos aspectos, de Julio Cortázar.

Si Luis Rosales (1910-1992) otorgó a *Cuadernos Hispanoamericanos* una fuerte presencia de las literaturas de lengua española del otro lado del Atlántico, Félix Grande no dejó de incidir en el diálogo de ambas orillas, dedicando monográficos a narradores y poetas hispanoamericanos y editando trabajos de investigación originados en América, continente que visitó en numerosas ocasiones.

Durante varios años trabajamos juntos en esta redacción, él como director, Blas Matamoro como subdirector y yo como jefe de redacción. Para mí fue un tiempo de aprendizaje bajo el signo del diálogo, que no siempre era acuerdo y, por eso mismo, era más diálogo. Félix, alto y muy delgado, tenía algo de álamo, adusto y cordial. Un poco de melancolía machadiana y cierto pesimismo no exento, valga la paradoja, de vitalidad.

Desde estas páginas, donde durante muchos años tuvo su casa, queremos recordarlo y ofrecerle un sentido homenaje.

Entrevista a Alan Pauls

Por Carmen de Eusebio

Alan Pauls (Buenos Aires, 1959) es profesor de teoría literaria, guionista, crítico de cine y autor de los libros: *Wasabi* (novela), *El factor borges* (ensayo), *El pasado* (novela, premio Herralde), y la trilogía: *Historia del llanto*, *Historia del pelo* e *Historia del dinero* (todos publicados en la editorial Anagrama).

CARMEN DE EUSEBIO - La *Historia del dinero* es el último libro que, parece, cierra la trilogía compuesta por *Historia del llanto* e *Historia del pelo*. En todos ellos hay una especie de desconcierto. Todos tienen una carga moral e historias desgarradoras y mucha dosis de humor e ironía que hace que no lleguemos a saber si lo que estamos leyendo forma parte de esa experiencia personal de la historia reciente de Argentina o es pura ficción. ¿Cuáles son los límites?

ALAN PAULS - No veo límite ni diferencias de naturaleza entre la experiencia personal y la ficción. Nunca inventamos tanto como cuando contamos lo que nos pasó. ¿De qué está hecho “lo vivido” si no

de huellas discutibles, registros equívocos, fabulaciones, recuerdos encubridores, lagunas que rellenamos con detalles más o menos realistas o más o menos legendarios? En rigor, el proyecto de la trilogía empezó por la idea de que “lo personal” es tan histórico como “lo histórico”, sólo que se presenta de un modo más informe y escurridizo, más refractario a las clasificaciones historiográficas. Escribí las tres novelas preguntándome hasta qué punto eso que llamamos intimidad (y que de una manera un poco mecánica confundimos con un mundo privado, confinándolo a las cuatro paredes del “individualismo”) no está atravesado, teñido, contaminado de fuerzas históricas, y hasta qué punto eso



Alan Pauls, fotografía de Itziar Guzmán

que llamamos historia (y que solemos deletrear con mayúsculas, como si sucediera sólo en las plazas públicas, los parlamentos, etc.) no está hecho de sensibilidad, imaginación, fantasmas; en otras palabras: de singularidades. En ese sentido, llanto, pelo y dinero (los tres fósiles alrededor de los cuales giran estas *Historias*) son condensaciones de intimidad, historia y ficción: son fetiches disparatados, cristales históricos y núcleos de mundos imaginarios. Imaginé al narrador de las novelas como a una especie de arqueólogo o paleontólogo loco, muy tenaz, que exhumara esos tres restos y se propusiera reconstruir a partir de ellos, en ellos, esa civilización argentina extraña, a la vez remotísima y

próxima, que fueron (habría que decir: son) los años 70. Leer el imaginario de la clandestinidad en un puñado de lágrimas, la violencia de la historia en un mechón de pelo y el éxtasis de la revolución en una moneda que no cesa de cambiar, de depreciarse: sin duda no son “buenas lecturas”, y los controles de calidad de la historiografía probablemente las reprobarían. Pero en ese desatino pertinaz, de científico demente que lee el mundo entero en la singularidad de una cabeza de alfiler, está, creo, toda la potencia de ficción de tres novelas que bien podrían llamarse históricas (si la “novela histórica” se decidiera por fin a renunciar a los libretos oficiales que le prescribe la Historia y se pusiera a hacer

lo que siempre hicieron las grandes novelas históricas, de *Rojo y Negro* a *Zama* o *El entenado*: hacer historia).

C. E - Los personajes de los tres libros se sienten fuera de su época, aunque formaron parte de ella y la historia de los años 70 parece no importarles demasiado, sin embargo es el tema de fondo de los tres libros. ¿Qué le interesa de la política de los últimos treinta años? Y ¿Qué trata de conseguir uniendo un relato íntimo con un trasfondo político?

A. P - Las tres novelas se preguntan qué es ser contemporáneo. El protagonista, efectivamente, tiene una relación problemática con su época: se siente parte, se interesa por ella, la sigue como un fanático, pero hay algo que lo mantiene a distancia, una especie de foso que no puede o no quiere atravesar. Nada le interesa más que su tiempo, nada le interesa menos que identificarse con él. No quiere quedar pegado; confundirse con su tiempo le parece el peor de los peligros. Lo cual, en los años 70, y en Argentina, era bastante complicado. Porque su época es una época que no admite otra actitud que la adhesión. Ése es el drama del héroe y de la trilogía: es espectador apasionado de una época para la cual los espectadores son pusilánimes, traidores o enemigos. Una vez más, lo personal es histórico y lo histórico personal. Entre 1972 y 1976 (entre mis 13 y mis 17 años) no hice básicamente otra cosa que leer. Literatura, por supuesto (son, grosso modo, “los años Cortázar”) pero en particular la prensa guerrillera, una subliteratura que por entonces, para mí, ocupaba el mismo lugar central, a la vez de formación, de proyección y de goce fanático, que el *western* o el *noir* para otras

generaciones. Yo (que nunca llegué a militar en política) fui al mismo tiempo el archivero, el lector, el experto, el *groupy* más exhaustivo y fiel de la política radical de la época. (La época, tal como la escribió esa subliteratura, tal como la modelaron y la transmitieron los medios, fue mi épica, mi pasión, mi evasión, mi pornografía secreta.) Conocía de memoria los pormenores de atentados, copamientos y secuestros extorsivos; podía recitar las biografías de dirigentes, líderes y muertos en combate; sabía el significado del laberinto de siglas que animaban la arena política argentina. ¿Hasta qué punto ese bicho que era yo (y otros muchos como yo, tan ingenuos, tan esclarecidos y tan prudentes como yo) estaba participando de la historia? ¿Hasta qué punto estaba afuera? ¿Hasta qué punto adentro? Y ¿qué derecho podía tener ese bicho de hablar de esa historia de la que estaba a la vez cerca y lejos, interpelado por ella pero al mismo tiempo en otra dimensión? Articular esas preguntas (que se resumen en una: cómo se recuerda no una época sino el modo en que se gozó de ella, en el sentido más descaradamente erótico del término) fue lo que traté de conseguir escribiendo las tres Historias.

C. E - Continuando la pregunta anterior, cierto anacronismo parece un elemento importante en su literatura ¿Qué busca con ello?

A. P - Detesto la pureza, y siempre me ha parecido que cuando se habla del “pasado”, el “presente”, la “actualidad”, la “contemporaneidad”, se suele dar por sentado que son dimensiones temporales o históricas puras; es decir: homogéneas, perfectamente distinguibles, etc., cuando para mí son precisamente las más impu-

ras, mixtas y paradójicas. Trabajar con el anacronismo es mostrar de qué impurezas está hecho lo puro. Hacer ver y oír las vetas de inactualidad que recorren lo actual. Poner en evidencia la falsa uniformidad de nociones que damos por sentadas como “pasado”, “presente” y “futuro”. Benjamin y Borges ya lo habían visto, y los últimos veinte años de cierto pensamiento estético lo pasaron definitivamente en limpio: decir anacronismo no es decir error ni regresión sino fuerza, intemperividad, incluso videncia. Por lo demás, el anacronismo es un vicio que arrastro desde lejos. *El pudor del pornógrafo*, mi primera novela, que publiqué en 1984 y se reedita este año en Anagrama, era una novela epistolar dura, a la manera del siglo XVIII, cuyos personajes se trataban de tú, se la pasaban suspirando y se confesaban fantasmas sexuales de fanzine porno con la sintaxis ultrasofisticada del mejor Cicerón. Veinte años después, apenas terminé de escribir *El pasado*, tuve la impresión de haber escrito una “novela de amor” como las de principios del XIX, absoluta, monomaniaca, obsesiva, con dos personajes definitivamente *poseídos* por el amor; es decir: un compendio de arcaísmos que la época (amor *light*, relaciones efímeras, pasiones líquidas) escarnecería con deleite. Me equivoqué —señal de que el anacronismo puede ser, suele ser, el síntoma de una contemporaneidad todavía invisible o por venir.

C. E - El amor suele aparecer de repente, sin preámbulos, para pasar, casi inmediatamente, a lo que sucede cuando el amor ya se ha instalado en lo cotidiano que, por cierto, no suele durar mucho. Y, en el caso de la Historia del dinero, éste adquiere al-

gunas de las características del enamoramiento: erotismo, fugacidad y necesidad. ¿Cómo entiende el amor, como fatalidad, como algo que se nos impone e igualmente desaparece con la misma lógica?

A. P - Como una experiencia total, incluso totalitaria, una de las pocas capaces de rivalizar con la política o la fe, y acaso de sustituirlas. Ése era un poco el sentido de la “desaparición” de la política en *El pasado*, una novela que, como bien señalaron en su momento, aunque con un tono de reconvencción un tanto escolar, como de maestra que sorprende en falta a un alumno pasado de astucia, atraviesa algo más de veinte años y pasa por alto casi todos los hitos de una historia nacional particularmente agitada. Se trataba de poner en escena la experiencia amorosa como una suerte de bunker anti nuclear, de limbo hermético, el único subsuelo donde los protagonistas de la novela podían sobrevivir (y de hecho sobrevivían) al infierno de terror que imperaba allá “arriba”, en la superficie... La “tesis”, en *El pasado*, era que el amor no moría, persistía, duraba para siempre, sólo que como amor-zombi, y que los enamorados sobrevivían como espectros, muertos-vivos que se rondaban uno al otro y seguían habitando las nuevas vidas en las que cada uno se abría paso luego de separarse. Una idea un poco sofocante, de la que sin embargo —fanático del anacronismo como soy— no estoy muy lejos, y que de algún modo articulaba una idea de la Historia bastante hostil a la linealidad y el progreso, en la que el pasado coexiste todo el tiempo con el presente y el futuro es capaz de modificarlos a ambos. Ahí “lo dije todo” sobre el amor, en una especie de delirio de exhaustividad que aproveché, creo, para dar rienda suelta a cierta necesi-

dad de venganza relativamente dormida. A tal punto “lo dije todo” que dejé de ser un escritor y pasé a ser un “experto en amor”, y novios recién separados me acusaban de haber guionado sus rupturas y novios recién reconciliados me agradecían por haberlos empujado de nuevo a la pasión. En las *Historias*, el amor es menos que un plot secundario; es un paso de comedia sinóptico, fulminante, que brilla y se apaga en un segundo plano, consciente de que ahora los protagonistas son otros.

C. E - En *Historia del dinero*, introduce un concepto moral sobre el valor de la vida humana. Desde luego, somos diferentes, en la medida que la vivencia de lo que nos ocurre nos otorga una determinada identidad, pero la moral quizás sea lo que debería homogeneizarnos a ser una instancia supraindividual. Sin embargo, como usted mismo plantea ante la realidad que vivimos, no todas las vidas valen lo mismo. ¿Qué piensa al respecto?

A. P - Me pondría moral (moralizaría) si me indignara ante la posibilidad de que se ponga precio a una vida. No es lo que hago en la novela. Me interrogo más bien sobre las condiciones que hacen posible

que una época determinada establezca ese tipo de relación entre economía y vida humana y hasta la vuelva natural o razonable. Es fácil estar de acuerdo con que “la vida humana no tiene precio”, pero para mí, como escritor, es mucho más interesante preguntarme por las situaciones en las que sí lo tiene, y con qué criterios se lo fija, y quiénes son los que lo fijan, y quiénes están dispuestos a pagarlo y por qué, y en qué circunstancias, y pensar hasta qué punto esas situaciones específicas, históricas, por excepcionales que sean, nos obligan a interrogarnos sobre (y afectan a) esa ley moral a la que adheriríamos por un mero reflejo “humanitario”, es decir, en términos generales, más por pereza y para tranquilizar nuestras malas conciencias que por otra cosa. (Es en ese sentido que la literatura siempre está del lado de la ética y *contra* la moral.)

C. E - Otra de las cuestiones filosóficas que plantea en su libro es el ser y parecer. El protagonista vive enfrentado al descubrimiento constante que va haciendo de la realidad de sus padres. Ambos, desconocidos para él. Es muy atractivo. Porque supone un correlato con lo narrativo:



aquello que se muestra al desplegarse. ¿Necesitamos de la narración para comprender la realidad?

A. P - No sé si para comprenderla; sí, sin duda, para fabricarla, darle una forma o simplemente tolerarla. Pero no creo que la realidad sea necesariamente narrativa. Puede ser también compositiva, tener una lógica de mosaico, etc. *Historia del dinero* es una novela familiar, y, como sabemos, no hay novela familiar sin enigmas. En rigor, si le creemos a Freud (y yo le creo, oh, sí, cuánto le creo al hechicero vienés), la novela familiar es el relato que los niños urden para explicarse ciertos puntos ciegos, o difíciles de soportar, del teatro edípico. Es un relato-teoría, a menudo extremadamente tortuoso y sofisticado, lo que prueba lo muy contemporáneos que son los niños y hasta qué punto yo, como escritor creyente en la fuerza teórica del relato y la fuerza narrativa de la teoría, no me he despegado en realidad de ese paraíso infantil en el que mirar el mundo era interpretarlo. Todo es enigma para el que es hijo: los padres, por supuesto, que lo esconden todo aun sin proponérselo, pero también el dinero. No sé ustedes, pero yo cuando pago o me pagan todavía siento la vibración de perplejidad que sentía de chico cuando veía la escena absolutamente inexplicable en que algo, un bien, una cosa, un servicio, era intercambiado por un trozo de papel impreso. Nada en el mundo nos convencerá nunca de que allí no hay algo mágico. Por eso creo en el hechicero vienés.

C. E - La intimidad y la política son dos obsesiones que se repiten en los tres libros. Da la sensación de que hasta que no llega al fondo de esas parcelas no abando-

na la investigación. ¿Su escritura es una escritura de obsesiones?

A. P - Me gusta cavar el mismo pozo. Recién paso al siguiente cuando ya no queda más nada que sacar. Soy un extenuador derivativo. Estoy contra la sustentabilidad literaria. Los grandes libros agotan su campo: *En busca del tiempo perdido*, *El hombre sin atributos*, *Jakob van Gunten...* Lo abren también, por supuesto, y lo multiplican, pero siempre después de dar la impresión de haber colonizado hasta el último milímetro cuadrado del mundo que tratan.

C. E - Las historias de los personajes no parece que sea lo que más le importa de la narración. ¿Qué considera fundamental para que un libro funcione?

A. P - Inventar una cierta lógica dentro de la cual las cosas puedan moverse y cambiar. “Lógica” bien puede leerse como “música”. De hecho, las tres *Historias* son libros para mí absolutamente musicales, escritos sin plan, pero al correr no de la mano sino de un *ritmo*, una suerte de marco métrico que decidía cuándo irme por las ramas (soy un vicioso de la digresión, que me sigue pareciendo el principio constructivo de la novela) y cuándo volver al tronco del relato. Una especie de jazz mental, conceptual, anticortazariano. Con *El pasado*, en cambio, que era más larga, más amiga de la peripecia, la lógica fue distinta. Había una hoja de ruta, una serie de hitos más o menos dramáticos que dibujaban alguna clase de recta. Eran los lugares “importantes” por donde se suponía que la novela tenía que pasar: la escena de la ruptura, el engaño, la carta de reconciliación, el viaje, etc. Pero escribiéndola me fui dando cuenta de que lo que más

me interesaba eran justamente los intervalos entre los hitos, las zonas muertas o de transición, que estaban llamadas a durar una frase o un párrafo y terminaban ocupando capítulos enteros, borrando incluso a esos grandes momentos que se suponía que debían preludiar.

C. E - Las historias de los personajes no parece que sea lo que más le importa de la narración. ¿Qué considera fundamental para que un libro funcione?

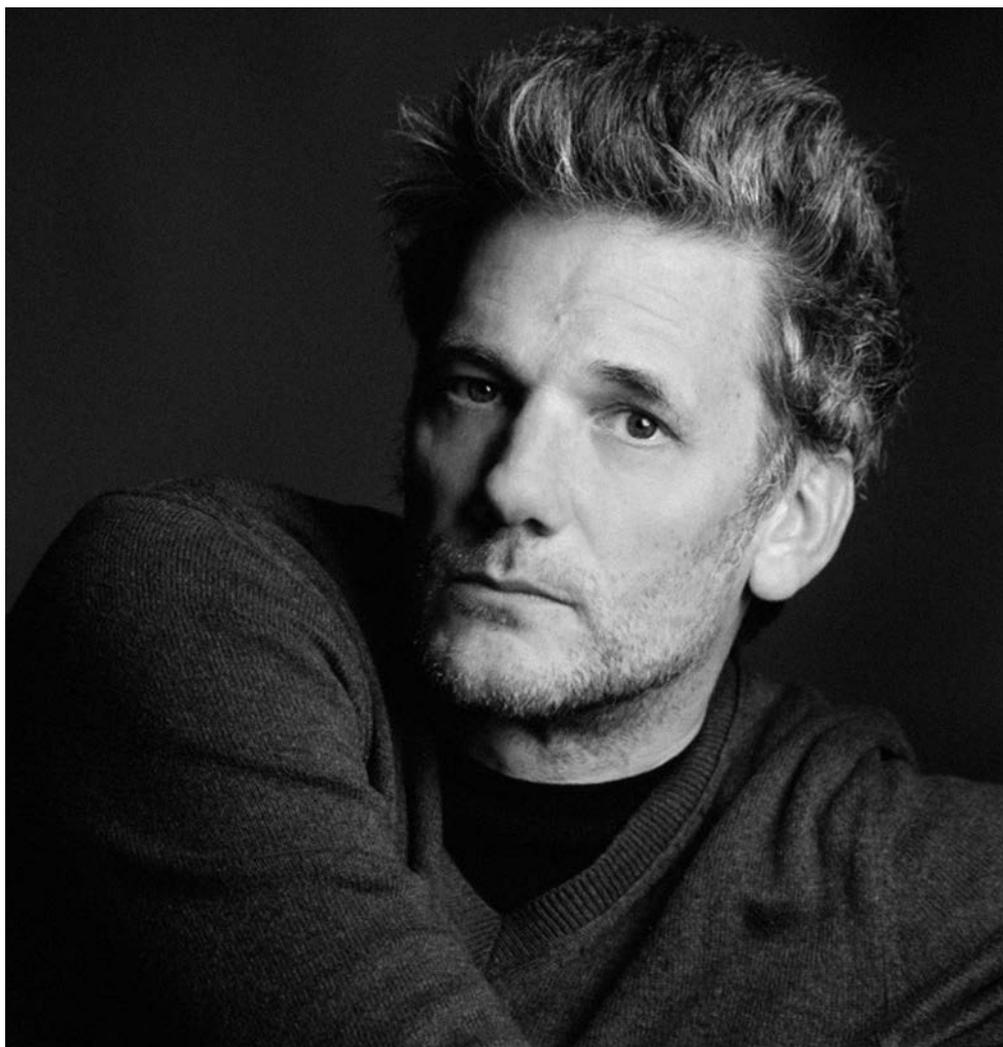
A. P - Inventar una cierta lógica dentro de la cual las cosas puedan moverse y cambiar. "Lógica" bien puede leerse como "música". De hecho, las tres *Historias* son libros para mí absolutamente musicales, escritos sin plan, pero al correr no de la mano sino de un *ritmo*, una suerte de marco métrico que decidía cuándo irme por las ramas (soy un vicioso de la digresión, que me sigue pareciendo el principio constructivo de la novela) y cuándo volver al tronco del relato. Una especie de jazz mental, conceptual, anticortazariano. Con *El pasado*, en cambio, que era más larga, más amiga de la peripecia, la lógica fue distinta. Había una hoja de ruta, una serie de hitos más o menos dramáticos que dibujaban alguna clase de recta. Eran los lugares "importantes" por donde se suponía que la novela tenía que pasar: la escena de la ruptura, el engaño, la carta de reconciliación, el viaje, etc. Pero escribiéndola me fui dando cuenta de que lo que más me interesaba eran justamente los intervalos entre los hitos, las zonas muertas o de transición, que estaban llamadas a durar una frase o un párrafo y terminaban ocupando capítulos enteros, borrando incluso a esos grandes momentos que se suponía que debían preludiar.

C. E - Es hijo y hermano de actores, pero usted eligió la escritura, el ensayo, la ficción. ¿Cómo fue esa elección?

A. P - No tengo la impresión de haber elegido nada. A los 12 años me di cuenta de que nada me entusiasmaba tanto, nada me producía tanta exaltación como leer y escribir. Simplemente seguí esa pista, y salvo una o dos noches ya lejanas en que entreví un posible destino de DJ, y hasta un *nom de guerre* para ese destino, DJ Tarde, nunca en mi vida he hecho nada que no tuviera que ver con alguna forma de escritura. Cualquier cosa que esté escrita me parece digna de ser leída, desde los diarios hasta los prospectos de remedios. Allí donde hay algo escrito hay misterio. Publicidad, periodismo, traducciones, guiones y crítica de cine, conferencias, juradorías (redacto cuidadosamente mis veredictos), incluso la enseñanza (aunque no tan al pie de la letra como las de Nabokov, todas mis clases están escritas): soy un esclavo feliz de la letra. A veces me pregunto cómo hago para seguir haciendo algo tan vulgar, tan poco atractivo, tan primitivo como hablar.

C. E - Usted escribe diferentes géneros literarios e incluso ha escrito por encargo. ¿Con qué género o géneros se siente más cómodo?

A. P - Bueno, salvo cuando llega el momento de abrocharme el cinturón en una butaca de clase turista, o cuando voy a ver teatro y me toca una crujiente grada sin respaldo, la comodidad no es una virtud que valore demasiado. Escribir nunca es algo cómodo para mí. No me muevo "como pez en el agua" en ningún registro. Soy más bien un mamífero sensible pero disléxico, capaz de interesarse por todo



Alan Pauls, fotografía de Itziar Guzmán

lo que no conoce, todo lo que lo pone en aprietos. De modo que mis géneros preferidos son los que me desafían, lo que a menudo implica situaciones de incomodidad y desconcierto, mucho más que de confort. La novela, el ensayo, el diario íntimo fraudulento, la crónica mundana. Soy particularmente brillante haciendo crónicas de fiestas, un talento que me viene de lejos, de cuando todo lo que sucediera de

noche y fuera multitudinario e incluyera música y chicas con vestidos cortos me daba pavor y me mantenía atrincherado en el puesto de observación más imperceptible de la casa. También se me da muy bien el género “correo electrónico muy detallado”, cuyo placer espero poder compartir algún día con las personas a las que suelo enviárselos.

C. E - La voz del narrador, en el caso de los tres libros que componen la trilogía: *Historia del llanto*, *Historia del pelo* e *Historia del dinero*, es una voz que recuerda al género del diario íntimo. No sé si está de acuerdo y si es así, ¿que opina con respecto a los géneros literarios y su mezcolanza?

A. P - Son un archivo, una especie de memoria o de lugar común que podemos usar, saquear o tergiversar de maneras más o menos impunes. Es una parte clave del enorme trabajo que la literatura moderna y contemporánea ha hecho y seguirá haciendo con el estereotipo. Pero debo decir que para mí los géneros *nacieron* mezclados. Salvo en el caso del western, del que fui fanático de chico, no recuerdo haber tenido la experiencia del género “puro” que dicen haber tenido muchos de mi generación, que cuando necesitan una dosis de inocencia llevan la mano a la cartuchera y desenfundan sus Sandokanes y sus Julio Vernes con lágrimas en los ojos. Para mí, lo único “puro” que tiene el género es la carga de ironía que lo dinamita.

C. E - En literatura no ha habido mucha transformación en los últimos años. En la actualidad nos encontramos con algunas formas nuevas de difundir más bien, la literatura. Es el medio lo que ha cambiado más. ¿Qué opina de la literatura que se hace en los blogs? ¿En qué cree que afecta Internet a las revistas literarias, muchas de ellas desaparecidas, y a la edición de libros?

A. P - Voy a dar vergüenza, pero los blogs desaparecieron cuando yo recién empezaba a interesarme por ellos, y lo mismo sucederá, supongo, con todo lo demás. Esa es la razón por la cual he renunciado a toda “actualización”. (El último tren

tecnológico que tomé sin hacer el ridículo fue el i-pod, ese mártir del *monotasking* que fue el i-pod de música.) El anacronismo, una vez más. Pero esa renuncia no impedirá (más bien promoverá) que delire a *piacere* sobre todo lo que me perdí, me pierdo y me perderé. No es literatura en el sentido de “texto” lo que creo que se puede encontrar en internet, o en todo caso el texto que yo encontré allí siempre me resultó más bien acomplejado, insípido. Pero sí lógicas, modos de funcionamiento, velocidades, estructuras de relación más o menos nuevas, excéntricas, aberrantes. En ese sentido me interesan menos los restos de blogs que cosas como facebook, que me dejan afuera pero me hechizan por completo, un poco como esos deportes exóticos que cada tanto pescamos en la tele y cuyas reglas abstrusas somos capaces de pasarnos horas descifrando en vano, sin llegar a nada, a nada que no sea una ficción mil veces más divertida que la realidad. Pero también hay que decir que años, meses, días, segundos pasados en la cultura de la novedad nos han enseñado a desconfiar de las novedades, ¿no? Por lo demás, las transformaciones en literatura suelen ser más lentas, más sigilosas, que en las artes más inmediatamente ligadas a la tecnología. Sería cauto a la hora de juzgarlas. Y tiendo a ser poco apocalíptico en cuanto a la “amenaza electrónica”. Pienso la virtualidad como una de las posibles sobrevivencias del libro (no como su sentencia de muerte) y en internet como un espacio mucho más sensible al pensamiento de la literatura que la abrumadora mayoría de los medios tradicionales.

C. E - Usted ha estado siempre ligado al mundo universitario, aunque, su entrada

en la universidad fue muy singular. ¿Los medios están cambiando también la literatura en la Universidad?

A.P - Creo que los medios son como la versión pop, licuada y casi siempre corta de vista de los estudios culturales: refuerzan una cierta idea inespecífica de la literatura (contra la famosa especificidad que se enarbolaba en los años 60 y 70) y contribuyen a diluirla en la Cultura. Pero también es cierto que la relación entre medios y literatura ya es un objeto muy universitario.

C. E - Y por último y como pregunta obligada: Cuéntenos sus gustos (y tal vez dis-

gustos) literarios. ¿Qué autores son los que aún siguen siendo parte esencial en su trayectoria como escritor?

A.P - El núcleo duro no ha cambiado: Manuel Puig, Kafka, Mansilla, Proust, Gombrowicz, Nabokov, Stendhal, Roland Barthes, Gilles Deleuze, Borges, Walter Benjamin. No hay escritores que me disgusten (en el sentido de que me induzcan a combatirlos: simplemente los olvido), pero hay ideas de la literatura que me doy cuenta de que me enfurecen como el primer día. La "idea de que escribir es "contar historias", por ejemplo.

BIBLIOTECA

[01] **Afirmación, negación
y risa en Mircea Cartarescu**

[02] **Alan Pauls y la estrategia
del goteo**

[03] **Me dejaron el destierro**

[04] **Un panorama modélico
de un paisaje desolado**

[05] **El siglo XX contado por
un rebelde de la izquierda**

[01] Julio Serrano

[02] Juan Ángel Juristo

[03] Julio César Galán

[04] Juan Marqués

[05] Isabel de Armas

[01]

Por Julio Serrano

Mircea Cartarescu:

Las Bellas Extranjeras

Impedimenta

Madrid, 2013, 249 páginas

Afirmación, negación y risa en Mircea Cartarescu

Albert Camus definía al hombre rebelde como aquel que dice *No*, ese que al negar pone un límite, una frontera a partir de la cual surge una afirmación. El *No* no es sino un *Sí*, desafiante y empecinado, una afirmación proporcional al tamaño de la negación. Muchos son los escritores que han merodeado por el intrincado laberinto del no de distintas formas. El mejor recorrido por este mundo que gira en torno a la imposibilidad en última instancia de la literatura lo tenemos en *Bartleby y compañía*, de Enrique Vila Matas, autor al que uno tiende a recordar al leer el último libro de cuentos del escritor rumano Mircea Cartarescu (Bucarest, 1 de junio de 1956): *Las Bellas Extranjeras* (2010).

Veamos qué se niega en “Rem” (1993), uno de los cuentos centrales de la

obra de Cartarescu, anterior en el tiempo a este otro libro que hoy comentamos. Este caleidoscópico y onírico relato nos adentra en la búsqueda de una suerte de aleph (“He leído recientemente una historia en español en la que REM, así percibido, recibía el nombre de El Aleph”). El kafkiano escritor narrador –bajo la forma metafórica de una especie de arácnido– escribe una voluminosa obra de más de quince mil páginas en la que se repite una sola palabra: no. Es un no empecinado que hace de la escritura una febril oposición ante un determinismo: la injusticia de ser hombre y de no poder ser Todo. El drama que genera la idea del infinito en la mente del hombre estalla en un gran *No*, que se rebela a todo límite y reivindica, en el arte, la verdadera libertad. El

Sí es por tanto su obra, la afirmación frente a la nada, lector último de la obra a quien Cartarescu tiene muy en cuenta (“Yo me limito a dejar testimonio -pero para ti, nadie; para ti, nada”).

El no de Cartarescu es un no atávico, pero al mismo tiempo contemporáneo, un no que tiene en cuenta cierto conocimiento científico de su tiempo y, permeable a la filosofía y teorías cuánticas, desafía desde su literatura el determinismo de la física clásica, haciendo de ello un eco en su literatura. Sus personajes transitan entre un sendero de posibilidades y abundan aquellos que existen simultáneamente en varios estados al mismo tiempo (“Los gemelos”, “Travesti”, “El arquitecto”, “El Mendébil”). En uno de sus relatos, un personaje afirma que “hay cuatro tipos de hombres, los que no han nacido, los que viven, los que han muerto, los que no han nacido, ni viven, ni han muerto. Estos son las estrellas”. Veremos en su obra varios personajes que corresponden con la cuarta tipología, seres para los que la realidad es extraña y sin ubicación, imbricados en una suerte de enredadera que conecta tiempos y espacios. Esta forma de onirismo le vincula a su propia tradición ya que en Rumanía surgió con fuerza a finales de los años sesenta una corriente literaria onírica, a pesar de la censura y la represión comunista hacia este tipo de literatura.

Interesado por la física, la biología, la entomología o la fisiología del cerebro, crea una obra singular, que bebe en las fuentes de la historia de la literatura –es un lector voraz- pero tras la cual subyace el enigma cuántico. Esto sin duda es un desafío para el lector puesto que le sitúa frente a diversas incógnitas que cuestionan nuestras intuiciones en torno a la realidad y la conciencia. Es decir, el perplejo lector, a tra-

vés de personajes inasibles acaba por ver, vivo y muerto, al gato de Schrödinger, bajo otro nombre, bajo otras formas. La literatura, por supuesto, ha sido y es, el lugar en donde las fronteras son más difusas pero no obstante, tras leer algunos cuentos cuánticos de Cartarescu, el lector se frota los ojos con asombro. A esto hay que añadir la ya mencionada atmósfera onírica de sus relatos, que desmontan al lector arrastrándolo a un lugar en donde la ficción acaba por “cuestionar la naturaleza misma de la realidad”, como analiza Edmundo Paz Soldán en su prólogo a *Nostalgia*. Su compatriota Tristan Tzara vivió con bastante naturalidad y sentido del humor esta, por ahora al menos, irrefutable verdad matemática de la diversa multiplicidad de estados. En su manifiesto dadaísta expresó, por ejemplo “Yo escribo este manifiesto para mostrar que pueden ejecutarse juntas las acciones opuestas, en una sola y fresca respiración”.

Y todo esto, ¿está relacionado de alguna manera con *Las Bellas Extranjeras*, su última obra publicada en castellano? Pues no, habría que hilar muy fino para decir en qué. La traductora, Marian Ochoa de Eribe nos dice con acierto que “el tono es tan radicalmente distinto” que aquel lector que se haya visto cautivado con la prosa de *Nostalgia* o de *Lulu*, estará ahora ante “una experiencia literaria completamente distinta”. Y así es, *Las Bellas Extranjeras*, es un libro desternillante en el que nos encontramos con un narrador cercano al humor de Woody Allen o al Vila Matas más anecdótico. Nada queda del mundo onírico ni de su prosa manierista, morosa y sensual, que algunos comparan con Proust. Cartarescu dice que su escritura es una especie de cartografía y en esa medida sus libros son como mapas de su cerebro. En este caso nos

adentramos de lleno con este libro en el sentido de humor de Cartarescu, que, aunque presente en otras obras, es en este volumen su hilo conductor. De hecho, en su carta inicial al lector pide a sus compatriotas de “carácter más solemne, que utilicen su tiempo libre de un modo más adecuado”. Pero sigamos trazando un poco más la semeblanza de Cartarescu, ya que si Cartarescu fuera desconocido para el lector de esta reseña, un acercamiento tan sólo a esta última obra le haría crearse una confusa imagen de él, parcial en exceso.

Escritor poliédrico, ha escrito (¡ja mano!) libros de índole muy distinta y aunque aquí finalmente nos centremos en el recientemente publicado, no está de más echar un vistazo a una producción singular. En 1989, tan sólo dos meses antes del estallido de la revolución que acabó con la dictadura de Ceausescu, publicó *El Sueño*, su primer volumen en prosa, publicada en España en los años noventa por Seix Barral. *Orbitor (Cegador)* y *Por qué nos gustan las mujeres* (ambas en Funambulista) fueron las siguientes a la que accedió el lector en castellano.

Orbitor es quizá su obra más madura, una trilogía escrita a lo largo de catorce años de más de mil quinientas páginas (añadiendo un cero llegaríamos a las quince mil páginas de negación de su kafkiano personaje) que adopta la forma estilística y metafórica de una mariposa. El desafío de la obra es notable, aspirando, en palabras del autor, a abarcar “un gran arco entre lo divino y lo humano”. El título *cegador* con el que se ha traducido al español no capta los matices de la palabra rumana *orbitor* que alude tanto a una luz cegadora como a una luz mística. El primer volumen se titula “El ala izquierda” (es la única a la que se

puede acceder en castellano), el segundo “El cuerpo”, y el tercero “El ala derecha” y en él se genera, como no puede ser de otro modo, una profunda metamorfosis.

La editorial Impedimenta lleva ya un tiempo dando a conocer otras obras del autor. Ha editado *El ruletista* (2010) –el relato más aclamado del autor–, *Lulu* (2011), que gira en torno al tema del doble, *Nostalgia* (2012) considerada una de sus obras cumbres concebida como “un viaje a las ruinas de las cosas” y *Las Bellas Extranjeras* (2013). Parece ser además que una selección de su poesía será publicada en breve por la editorial Bartleby, haciendo coincidir el no de Bartleby con ese no que pulula en la obra de Cartarescu. Hasta aquí lo que un lector en castellano puede leer pero su obra es mucho más extensa y ha publicado varios volúmenes de poesía. De hecho, debutó como poeta en 1980 con *Levantul*, un denso poema épico de siete mil versos que es también una aventura a través de la historia de la literatura rumana. En Rumanía es sin duda su libro más conocido y ha sido aplaudido unánimemente por la crítica. Pero también ha publicaso diarios, ensayos, libros de literatura infantil y juvenil y artículos de prensa, muchos de ellos de contenido político.

Merece un poco de atención el vasto diario de Cartarescu, que aunque aún es una incógnita para el lector en español – y en parte también para el lector rumano ya que hasta ahora sólo se han publicado tres volúmenes– parece ser que se trata de una obra de varios miles de páginas en los que el autor se reconoce a sí mismo en su faceta más genuina. Pese a ser poeta, narrador, ensayista y profesor doctorado en literatura rumana, en una entrevista matizó que de tener que ponerse alguna etiqueta se pon-

dría la de diarista. Su diario, como el caso de otros grandes diarios como el de Canetti, Kafka o Anaïs Nin, es el tronco del que parten el resto de las obras y en opinión del autor, es una de sus obras más importantes. No son pocas las páginas escritas por un escritor que afirma escribir a mano, una “forma de escribir que mantiene una relación esencial con el hilo que parte de esa herida”, herida interior que la escritura, en cierta medida, “sutura”.

Pero volvamos a *Las Bellas Extranjeras*, un libro que se compone de tres cuentos “Antrax”, “Las Bellas Extranjeras” y “El viaje del hambre”, que narran unos episodios autobiográficos —exagerados, ficcionados— escritos desde una desternillante prosa satírica que sorprende al lector que se haya acercado a Cartarescu desde cualquier otra obra. La motivación de este libro, en palabras del autor es su “deseo de reír y de oír a la gente reír, con una risa sana y relajada. Cada vez nos reímos menos, despreciamos cada vez más la risa tanto en la vida como en el arte aunque, al fin y al cabo, si podemos definirnos como algo es como animales que tienen la capacidad de reír...”.

Dicho esto, comienza la serie de aventuras hilarantes. El narrador, con una cierta tendencia a la hipocondría y a la inseguridad (“sintiéndome, como siempre, un *don nadie*, un hombre sin rostro, sin atributos”) se ve envuelto en situaciones kafkianas en las que tanto él, como los personajes que le rodean adquieren particularidades “muy apropiadas para un compatriota de Eugène Ionesco”. Es una descripción hilarante del conflicto de un Cartarescu —probablemente muy tímido— que, de poder elegir nos dice que “viviría toda su vida encerrado” en su casa, y para el cual el mundo social —y no le falta razón— es de una locura incompre-

sible. A partir de ahí se sucede una narración burlona en la que no deja títere con cabeza y la primera que cae es, con grandes dosis de autoironía, la suya.

Todo es susceptible de su asombro, desde los complejos procedimientos burocráticos policiales de su país (“Ni siquiera en los documentos del partido, en los lejanos tiempos del comunismo, habría sido capaz de encontrar un ejemplo de amojamamiento de la lengua como aquel”), a las vanguardistas manifestaciones de cierto arte contemporáneo ante el que, aún para los más bienintencionados, es difícil no mostrar desconcierto. Parte del mundo literario actual rumano y la pintoresca visión que de él se tiene en el extranjero es el tema del cuento que da nombre al conjunto y se cierra el volumen con “El viaje del hambre” en el que vemos a Cartarescu asistir a una lectura de poemas en una casa de cultura local que raya en lo grotesco. No importa que el mundo literario que describe sea ajeno al lector que desconozca la literatura rumana actual, porque el “nido de víboras” que nos narra nos puede resultar familiar ya que, con razón o sin ella, nos dice el narrador que “el mundo literario ha sido siempre así y así seguirá siendo”. Vanidades heridas, arranques paranoicos, inseguridades y delirios a los que el lector asiste risueño desde la distancia protectora que nos separa de la página.

No sabría decir si es un Cartarescu menor, quizá por la tendencia histórica a ver en lo humorístico una ligereza que juega en detrimento de la obra; es un Cartarescu distinto y cómico, un Cartarescu lector de Rabelais, de Cervantes, de Ionesco, que se afirma desde la risa y nos sorprende sacudiéndose de encima etiquetas (escritor metafísico, barroco, onírico...) que se le van quedado estrechas.

[02]

Por Juan Ángel Juristo

Alan Pauls:
Historia del dinero
Editorial Anagrama
Barcelona, 2013.

Alan Pauls y la estrategia del goteo

Hace tres años, en un curso en la Universidad Menéndez Pelayo, en Santander, Alan Pauls, que ya era un escritor celebrado por obras como *El pudor del pornógrafo*, sugirió su estrategia no forzada respecto a la manera que tenía de enfrentarse con el oficio: sencillamente dejaba, dice que porque es perezoso, que las cosas se aposentaran dentro de uno, en una especie de goteo continuo, donde los temas se pensaban poco a poco, surgían lentamente, y luego se decantaban en fases de celeridad extrema o extrema lentitud. Este proceso de cristalización, en frase de Stendhal, parte de una amalgama un tanto caótica y también azarosa, para luego ir tomado forma. De esta manera el escritor argentino, que ha afirmado alguna que otra vez que hoy día era imposible escribir sin ironía, anunció que es-

taba en proceso de escribir una pequeña novela titulada *Historia del dinero*, que daría fin a su una trilogía formada hasta entonces por *Historia del llanto* e *Historia del pelo*. Tres novelas sobre la realidad argentina de finales de los sesenta y principios de los setenta, tres historias que quieren explicar mediante recursos de perfiles casi benjaminianos el proceso de degradación de un país a través de su relación con los sentimientos, los objetos aparentemente llenos de frivolidad, como son las pelucas, y el dinero.

Esta última narración, *Historia del dinero*, ha sido publicada recientemente y ha supuesto el reconocimiento definitivo de Alan Pauls en España, la obra que le ha consagrado como uno de los escritores de mayor excelencia de aquel país. Creo que ese

reconocimiento, que tiene mucho de fascinación, se debe a que Alan Pauls posee un estilo subordinante muy bien estructurado y que su escritura, además, no recuerda de inmediato a nadie, ni siquiera a Roberto Arlt, que sería el elemento obligado, quizá por la temática que aborda. Esa falta de referencia ejerce cierta fascinación entre el público culto, desde luego en el crítico, aunque también una inquietud no disimulada porque Alan Pauls es autor difícil en cuanto a cierta manida clasificación dentro de la tradición literaria argentina.

La narración es fruto de la perplejidad respecto al dinero que asalta al profano. Y no porque éste ignore qué es en realidad la esencia del dinero sino porque, al contrario que el experto, puede aún sorprenderse de la supeditación del mundo a algo tan abstracto. Alan Pauls se fijó, por ejemplo, en la relación tan extraña que existía entre el dinero y el arte contemporáneo gracias a que no lograba entender a razón de que un Jeff Koons costara 70 millones de dólares. Si a tamaña perplejidad ante esa lógica arbitraria le añadimos, que tiene mucho de enigma, la mirada del niño ante el valor que se le asigna al papel moneda, y, si además, sumamos a ello la pasión desmedida del argentino ante el cash, el dinero contante y sonante, tan intenso que Alan Pauls habla de cierta corporeidad, la “carne monetaria”, cuando se refiere a esta relación. En este sentido es una novela de adictos, donde las escenas de dinero reemplazan a las escenas de drogas, también una novela de pérdida, de pérdida en un sentido casi mítico, ya que parte de una ausencia en el imaginario argentino de algo que quizá nunca tuvo lugar pero ha ocupado un espacio legendario en el pueblo, esa idea de que Argentina era un país rico, extraordinario, donde se vivía sin parangón fácil con cual-

quier otro, un país europeo enclavado en un continente con el que no terminaba de reconocerse en sus pares. Para Pauls, la adicción hacia el dinero, adicción que recorre a todos los personajes de la novela, es la adicción por una ausencia, una leyenda de seguridad que les fue arrebatada. De ahí la relación psicótica con el dinero, también pornográfica, ya que para Pauls, y ello se advierte en la novela claramente, la relación del argentino con el dinero no es erótica sino que está mediatizada por una ansiedad que va mucho más allá.

La narración es puramente literaria, entendiendo esto en el sentido en que todo lo que se ha expuesto hasta ahora se hace carne en el libro, sin atisbo alguno de tesis. Pero el trasfondo del libro está sujeto a fascinación de gesto ensayístico. Así, a ello me referí antes, la malla que se atisba detrás de todo esto y que semeja cierta deuda con la mirada de Walter Benjamin, en especial a que desarrolló en los *Passagenwerk*, la *Obra de los Pasajes*, donde, mediante símbolos recurrentes del capitalismo industrial del siglo XIX, los pasajes comerciales, el nacimiento de los Panoramas y Dioramas, el origen de los grandes almacenes, el paseo por los bulevares, la fascinación por la multitud, expresada en la literatura por vez primera por Edgar Allan Poe y comentada espléndidamente por Baudelaire, se analizaba el proceso de que lo que el filósofo y crítico alemán llamaba los procesos de fantasmagorías de la sociedad burguesa. La trilogía de Alan Pauls recoge, transmitido ya de otra manera, ese reto benjaminiano y mediante el recurso a tres fijaciones, correspondientes a distintas edades, quiere dar cuenta de un momento determinado de la historia de su país, atisbar en su imaginario colectivo.

De las tres historias, la más ardua y, por lo tanto, sujeta a ser calibrada como la

que ofrece mayor dificultad en su tratamiento, es esta última, *Historia del dinero*, pero en realidad las tres historias están conectadas entre sí, porque de lo que se trata aquí es de describir ciertos sentimientos cambiantes a través de distintas fantasmagorías, lo que sucede es que ésta del dinero ofrece más elementos para ser calificada incluso de titánica en sus pretensiones. Creo, sin embargo, que lo que aquí se describe es engañoso, porque el título sobrecoge deliberadamente, ya que lo que el lector va a encontrarse es una historia de altibajos sentimentales de una familia adinerada argentina en un mundo formado por un continuo altibajo económico. Se parte de un accidente de helicóptero en que muere un importante empresario de la siderurgia y sin que los buceadores desplazados al lugar del accidente lleguen a encontrar un maletín donde se ocultaba una importante suma de dinero.

El libro está narrado en primera persona, un niño casi adolescente que ve por primera vez un muerto, y la Argentina que el niño percibe, la de las luchas sindicales, la de los secuestros y los rumores de sables en los cuarteles, se difumina un tanto gracias a los avatares sentimentales, rupturas matrimoniales, fantasmas familiares, obsesiones personales, regidos por una figura paterna que es uno de los grandes logros de esta narración, un homenaje de admiración hacia un padre, que es todo cálculo, lo que a ojos del niño no está nada mal, un padre que es un dandy en un mundo proclive a la decadencia sucia, un padre que es adicto, no sólo al dinero, sino al juego, otra manera de adquirirlo, pero bastante más peligrosa pues se dirige directamente al azar, un padre que toma aquí la figura de un gigante imposible, al que sólo cabe admirar para después destronar. De hecho la descripción de esta relación es una de

las excelencias de que consta esta narración y el modo en que se cuenta el viaje en taxi de 103 kilómetros que realizan juntos el padre y el hijo es la parte que creo central del libro, desde luego la más bella literariamente.

El libro es un homenaje a un padre tratado casi como una leyenda, la evocación a raíz de su desaparición es hermosa y poderosa. Como contraste la madre es descrita justamente en una larga decadencia, declina en su belleza mientras se apodera de ella la enfermedad, donde las inflaciones de la economía y las de la psique se corresponden de forma amarga y un tanto cruel.

Así, si el llanto, en su primera novela de la trilogía, no evocaba melodramas sino la tragedia política y social de un país, si el pelo, es decir, la peluca, es frivolidad que esconde el terror, el dinero no es más, en esta novela, que un fantasma. Y ahí reside la clave del libro, sí, pero sobre todo el modo en que esa fantasmagoría se describe, es decir, a través de la evocación, de la memoria de una infancia imposible de recuperar y de un padre ausente, querido, pero sobre todo, admirado. Alan Pauls nos habla de una catástrofe que es la infancia y un mundo de recuerdos que actúan al modo de un laberinto de significaciones que, en el fondo, se nos muestran opacas. Lo que está claro en la novela es que la familia se relaciona entre sí sólo gracias al dinero y que tanto el juego en el caso del padre como la inversión inmobiliaria en Punta del Este en la de la madre, genera una relación de reuniones y separaciones que tiene todo de tragicomedia... el libro ya dije, nace de una perplejidad. Después de finalizar su lectura seguimos preguntándonos el modo en que se calculaban los precios de los rescates de los empresarios argentinos que se secuestraban... Lo dicho, el dinero es un fantasma.

[03]

Por Julio César Galán

José Teruel:

*Los años norteamericanos
de Luis Cernuda*

Pre-textos Editorial

Valencia, 2012.

Me dejaron el destierro

1. LOS CAMINOS DE HIERRO

TIENEN NOMBRES DE PÁJARO

En ocasiones, el ensayo en forma de biografía o viceversa se convierte en una obra sobresaliente por la simple pero complicada razón que nos indica Ricardo Senabre: "hacer que la biografía de un autor se refleje en su poesía" sin inclinarse hacia una u otra. Ejercer con destreza este acto resulta eficaz y esclarecedor cuando la unión de argumento y análisis es una conquista; José Teruel, profesor de la Universidad Autónoma de Madrid, lo refleja en *Los años norteamericanos de Luis Cernuda*, ganador del duodécimo premio de investigación Gerardo Diego. Aquí nos ofrece con carácter sugeridor e intención dialogal una de las piezas claves en el puzzle-Cernuda. De esta

manera, nos encontramos con un proceso de comunicación y de conocimiento efectivo de una de las figuras más sobresalientes de la poesía española del siglo pasado (quizás una de las pocas que permanezcan). Para que se produzca esta empatía como comunicación particular, el texto debe referir el conjunto de la persona, del personaje y de la obra, con toda su actividad significativa y emocional. De este proceso de composición se refleja el enlace justo entre realidad existencial e interpretación textual. Desde esa unión observamos que la auténtica biografía la tenemos en la edición de la *Realidad y el deseo* y en *Historial de un libro*. En este sentido resulta revelador el título de la introducción de José Teruel, "El rechazo a ser biografiado y la asunción au-

tobiográfica” y su clara exposición a través de la cual el poeta sevillano nos susurra su vértigo a ser comentado o el resentimiento acumulado de quienes deforman, inventan y convierten el rostro en máscara. A través de una serie de referencias bibliográficas dosificadas y basadas en la prosa crítica y ensayística, el epistolario o la propia creación poética se confirma la relación neutral del profesor con el poeta. Cernuda nos comenta la razón de ese temor que se manifiesta en la incapacidad de mostrar una vida de un modo completo, a pesar de los numerosos datos que podemos poseer para mostrar su totalidad y sobre todo, su equidad en relación con esa existencia. Esta cuestión traspasa de manera imparcial el pórtico de *Los años norteamericanos de Luis Cernuda* y nos conduce al centro de su obra: su idealismo como resultado de la unidad entre estética y ética; procedente, por ejemplo, de esas afirmaciones tajantes de “Escrito en el agua” en *Ocnos*: “Pero terminó la niñez y caí en el mundo”.

En efecto, en esa marcha de los exiliados y emigrados, sus movimientos principales: partir y descender, la independencia y la distancia, conducen al ostracismo, por eso, se podría aplicar al propio Cernuda la concepción de José Ángel Valente de no sentirse adscrito al redil generacional. Como los emigrados españoles del siglo XIX, pongamos por caso a Blanco White, José Joaquín de Mora o Antonio Alcalá Galiano las tierras inglesas acogieron al autor de *Cómo quien espera el alba*. Estamos en el segundo capítulo en el que encontramos la primera razón para la seducción norteamericana: el cine (de nuevo el idealismo, la mitificación); pero como antesala estará el exilio británico, su regalo en forma de tradición poética, de una lengua y una manera de vestir. Esa

idealización de lo real lleva al *Cernuda desterrado* a una sensación de irrealidad, hecho que se produce, por ejemplo, en su encuentro con New York.

2.LA NUEVA TIERRA O EL NORTE EN CLAROSCUROS

El tramo de “Los primeros cursos en Mount Holyoke College (septiembre de 1947-junio de 1949)” lleva como soportales dos citas, una de *Historial de un libro* y otra de “El viaje” perteneciente a *Ocnos*, de esta última señalo su parte final: “Lo cual de por sí sería ya razón suficiente para ir de un lugar a otro, manteniendo al menos así, viva y despierta hasta bien tarde, la curiosidad, la juventud del alma”, que muestra por un lado, la necesidad de indagación, de nomadeo como actitud vital y por otro, la coraza contra los exilios y las soledades. Por eso, el paso de los primeros escritos epistolares a los últimos muestran el tránsito de la comodidad y el sosiego al vacío y el deseo de huida. La base bibliográfica de José Teruel, fuerte y bien desarrollada, se hila principalmente a través de referencias críticas, entrevistas, poemarios y cartas. Todas ellas van mostrando poco a poco otro recorrido: el “menosprecio del hombre y del poeta por parte de sus paisanos”. También es destacable, en cuanto al desarrollo del ensayo, la presencia justa de detalles significativos desde el punto de vista vital como la austeridad de la habitación de Cernuda o la “reanudación del contacto con España”. Así se abre paso de manera fluida el cuarta apartado “El encuentro con Pedro Salinas y otras figuras del exilio. Luis Cernuda en la Escuela de Español de Middlebury College: Verano de 1948”, cuyo título sintetiza todos aquellos aspectos que nos vamos a encontrar. Esta estancia supondrá la vuelta al recuerdo de

la recepción de *Perfil del aire* y del encuadre de su figura dentro del corsé grupal. Con ello entramos en la portada y contraportada de una misma historia: la nostalgia de Pedro Salinas por sus compañeros de viaje versus la frialdad y los reparos de Luis Cernuda, que se bifurcarán en la “Carta abierta a Dámaso Alonso” y “El Crítico, el Amigo y el Poeta”. En movimiento pendular José Teruel nos va exponiendo una serie de hechos que reflejan la ambivalencia del “ambiente cordial que quieren transmitirnos las fotografías del *Middlebury College Bulletin*” frente a la ausencia del poeta sevillano en ese testimonio de la tribu literaria; la rivalidad Damáso/Luis que venía de los tiempos de Oxford University; la hipocresía del tándem Guillén/Salinas con el protagonista de este ensayo. Todo este movimiento remata el análisis comparativo sobre la constitución de *Perfil del aire* y *Cántico*, con los claros referentes de uno y otro: Pierre Reverdy y Paul Valéry (por poner un ejemplo). Y un apunte final excelente: “Si, como hemos comentado en la introducción, manifestó en múltiples ocasiones su rechazo a ser biografiado, de igual modo sospechamos que su obra sólo podía ser objeto de autocrítica”. Quizás, el mejor y el único crítico de la obra de un poeta sea el propio poeta.

Y de un apartado más sociológico pasamos a otro más centrado en la obra: “Los nuevos poemas de Mount Holyoke College: Luis Cernuda finaliza *Vivir sin estar viviendo*”, el más breves de ellos y en el que vemos cambios como el título provisional, que afortunadamente reemplazó: *Un cisne más, un árbol menos*, o visiones en forma de comentarios en torno a su obra y la Segunda Guerra Mundial, además de la exposición de ese poemario a caballo “entre dos continentes y tres ciudades: Cambridge, Londres

y South Hadley.”. Y no solo geográficamente sino que se trata de una obra entre dos tierras poéticas, una obra de transición y como palabra poética de búsqueda se desgana esa nostalgia de España y con ello la sensación continúa de extranjería, hecho que se aplaca con su nuevo destino: México.

3. EL RETORNO DE LA PATRIA:

LA MADRE LENGUA

Así pasamos de manera fluida al siguiente capítulo con una carta fechada el 26 de septiembre de 1949 en Mount Holyoke College y un fragmento de “Centro del hombre”, estamos en “El deslumbramiento de México” y “Regreso a la sombra”: *Variaciones sobre tema mexicano y término de la traducción Troilo y Crésida*. Esta estancia es una vuelta a su lugar de origen: el castellano, pero no se produjo de un modo inmediato sino que anteriormente hubo tres viajes y tres fastidiosas vueltas a Mount Holyoke. De esos regresos, de esas llegadas, de esas melancolías y soledades surgen los poemas en prosa de *Variaciones sobre tema mexicano* y desde el lado del ensayista, José Teruel aporta, entre otros asuntos, la referencia a la corrección de erratas que refleja el cuidado extremo de Cernuda con el contenido de sus textos. Y en ese transcurrir de páginas los hechos literarios y los vitales se entrelazan para mostrarnos la complicidad con el artista Manuel Rodríguez Lozano y la influencia de la censura en algunas composiciones homoeróticas o paidófilas. Si *Variaciones sobre tema mexicano* representa, entre otros aspectos, la juventud recuperada, Troilo y Crésida lleva a escena la propia tragedia de Cernuda: “El abismo abierto entre los ideales y la cruda realidad”.

Y nos encontramos en “La pesadilla del norte: *Con las horas contadas*” con el

cruce de cartas Cernuda-Guillén-Salinas que nos enseña los deseos de uno y las visiones de los otros, pero la epístola que nos lleva a entender la relación con el entorno literario del poeta sevillano es aquella que envía a Lezama Lima después de su estancia en Cuba, cuyo final nos muestra lo siguiente: “Ya recordará por nuestras charlas, cuán escéptico me he vuelto y cuán poco espero, si es que esperaba algo, de este menester de literatura”. De nuevo y con gran maestría José Teruel engarza aquello que quiere expresar en este capítulo (más allá de las significaciones habituales de este periodo que va de 1950 a 1956) y que Luis Cernuda lo recoge en estos versos: “En tu hoy más que precario/nada anterior echas de menos,/porque lo ido está bien ido,/como lo muerto está bien muerto”. Como extensión de ese capítulo en torno a Con las horas contadas está la octava sección: «La contemplación de la experiencia amorosa: “Poemas para un cuerpo”» con su salida de sí mismo, con su entrada en lo carnal y con un ejercicio del presente que no aparta el conocimiento de la sombra y la difícil reconciliación de vejez y nueva juventud.

4.DOS FRONTERAS MÁS

Si todo texto se concibe como una respuesta a una pregunta, en los dos últimos tramos de

Los años norteamericanos de Luis Cernuda nos encontramos con “El poeta-crítico: La vindicación de Cervantes y Unamuno como poetas” y “La voluntad artística: El mito y las circunstancias. *Desolación de la quimera* (1956-1962)”. En esa primera contestación se entra en un terreno diferente pero complementario del camino poético de Luis Cernuda. Llegamos a finales de 1953 y a su desgana por impartir las asignaturas en la Universidad Autónoma de México, la cual tiene su peor consideración, a sus dificultades para publicar su obra crítica de manera conjunta, estudios que venían de la “década de 1930”. Y me quedo con una cuestión que apuntó José Teruel y añado otra que surge en este capítulo: ¿Es el mejor crítico de una obra el propio escritor? ¿Se puede hacer una revisión plena de la literatura del pasado y establecer “un nuevo orden de poetas y poemas”? Si Cervantes y Unamuno suponen una reacción contra la crítica académica, otra rebeldía la hallamos en su “testamento poético”. En esta última parte, la más extensa de todas y altamente centrada en lo textual, conviven la grandeza y la miseria, los dos límites de aquellos poetas que crean su propia mitología. Y como mito carácter es destino; los últimos días de Luis Cernuda muestran la firmeza y las constantes de un momento vital de partidas y destiempos.

[04]

Por Juan Marqués

José-Carlos Mainer:
Falange y literatura. Antología
Editorial RBA
Barcelona, 2013.

Un panorama modélico de un paisaje desolado

Del considerable número de libros más o menos audaces o a veces insolentes e incluso temerarios que se publicaron durante el "Bajo Franquismo", a partir de los años sesenta, y ya no fuera de nuestras fronteras ni clandestinamente sino en editoriales españolas perfectamente legales y visibles, pocos resultaron al cabo más desinfectantes que esa antología de la literatura falangista que el veinteañero zaragozano José-Carlos Mainer organizó durante la primavera de 1969 y que, Francisco Rico mediante, sería publicada por la editorial barcelonesa Labor dos años después, en 1971.

Aunque escrita con las obligadas cautelas, la introducción de aquel libro contenía no pocas impertinencias hacia el Régimen vigente y sus portavoces literarios,

y quienes mejor supieron leerlo comprendieron enseguida que lo que Mainer pretendía no era añadir unas páginas a la monserga oficial de las tres décadas pasadas, sino, muy al contrario –y en años en los que ya podía hablarse con soltura de autores largamente silenciados, represaliados, exiliados, asesinados...–, dar una especie de carpetazo a aquella nómina, que se veía analizada por vez primera con recursos no anacrónicos y verdaderamente filológicos (entre los cuales no tienen por qué estar de más las opiniones subjetivas o los gustos personales y aun caprichosos, cuando aquéllas y éstos están bien argumentados), pero salvando para los lectores futuros un puñado de páginas de notable o sobresaliente factura que a la vez contuviesen, bien de un

modo bronco o bien con indirecta sutileza, una impedimenta que pudiese resultar significativa de la ideología política, los juicios morales o las visiones históricas y sociales de las distintas líneas del pensamiento falangista, que no era precisamente lateral sino por lo común bien directo, aunque en algunos casos pudiese estar envuelto en inteligencia, cultura, buen gusto, sensibilidad, elegancia, finura y calidad literaria.

Aquella inaugural *Falange y literatura. Antología* se convirtió, así, en el pistoletazo de salida de una serie de estudios sobre la cultura de la extrema derecha española que ha tenido un recorrido más o menos intermitente y a veces renqueante pero serio, y que, con todo, ha cobrado nuevo aliento en los últimos años y ha conocido, aparte de exitosas propuestas novelescas, verdaderos hitos bibliográficos (entre los que no hay que dejar de anotar *Las armas y las letras*, de Andrés Trapiello, para los años de guerra, y *La resistencia silenciosa*, de Jordi Gracia, para entender una dictadura especialmente destructiva para la cultura pero no tan estéril como a veces nos convendría dar por sentado). En la presentación de otro de ellos (*La corte literaria de José Antonio*, de Pablo y Mónica Carbajosa), Mainer afirmaba que todos esos continuadores de su trabajo le eximían de actualizar su libro de 1971, pero felizmente reconsideró esa decisión y durante el pasado invierno, entre noviembre de 2012 y febrero de 2013, ha acometido una prodigiosa corrección, ampliación y puesta al día de su estudio, de modo que este libro de hoy –y con él, en cierto modo, su autor– cierra un círculo bastante fecundo que él mismo abrió hacia casi cuarenta y cinco años, ya que recoge y comenta todas las aportaciones que, fundamentales o modestas, hemos ido haciendo después los

que seguimos su ejemplo y, ya en democracia, hemos seguido estudiando a esos escritores. Eso sí, nadie ha recogido su testigo, ya que ha sido el propio Mainer quien más activo ha estado en ese campo, añadiendo estudios decisivos sobre Wenceslao Fernández Flórez, Ramón de Basterra, Ernesto Giménez Caballero, Rafael Sánchez Mazas o la revista *Escorial*, dirigiendo otros sobre César González-Ruano o Luys Santa Marina o comentando y reseñando por extenso otros sobre Dionisio Ridruejo.

El panorama que todos ellos formaron ya era calificado de “no precisamente deslumbrador” en la página 52 de 1971, y esa sentencia, entonces casi provocadora (con el agravante de que muchísimos de los aludidos estaban vivos), se ha ido convirtiendo en un lugar común, pues más o menos estamos casi todos de acuerdo en que, a diferencia de lo que sucede en el caso de la literatura fascista alemana, italiana o francesa, en España no hubo ningún gigante (salvo, en todo caso, Gonzalo Torrente Ballester y Álvaro Cunqueiro, que escribieron el grueso de su producción al margen de proclamas), aunque seguramente sí se podría encontrar alguna “obra maestra” en la bibliografía de Agustín de Foxá (*Madrid, de Corte a cheka*), Sánchez Mazas (*La vida nueva de Pedrito de Andía* es, según Mainer, “un milagro de vivaz evocación de aquel pasado y otro prodigio verbal al lograr coherencia y expresividad en la adopción de una fingida prosa infantil”: p. 570) o Julián Ayesta (*Helena o el mar del verano*), así como en las columnas de Eugenio d'Ors.

Por otro lado, quien lea *Javier Mariño*, la novela más azul de Torrente, entenderá mejor “qué cosa significó la experiencia sentimental del fascismo en muchas gentes de veintitantos años en la España de 1936-

1939: cómo lograr que el histrionismo pasara por sinceridad y cómo conseguir que el humano deseo de que nada cambiara pudiera presentarse como una generosa revolución del espíritu (p. 379). Aunque, puestos a escoger una *bildungsroman* fascista, yo tengo debilidad por *Leoncio Pancorbo*, de José María Alfaro, y tal vez el título mencionado por Mainer que más ruidosamente está reclamando una reedición, pues, tratándose de una novela sencilla pero magistral, no ha vuelto a visitar la imprenta desde su aparición en 1942, como sucede con *Perdida Arcadia*, un libro otoñal y plácido de Luys Santa Marina que sólo puede leerse en la primera edición de 1952 y que también merecería más lectores. Más esfuerzos hay que hacer para encontrar maravillas en la poesía falangista, casi siempre vociferante y altiva, aunque muchos de los afiliados y adláteres, presentes o no en esta antología, consiguieron buenos versos cuando estaban lejos de las trincheras, reales o imaginarias.

Es decir, que todos estos escritores y otros no convocados escribían bien, generalmente muy bien, pero demasiado a menudo escribían muy bien libros malos o, por lo menos, inanes, del mismo modo que varios de ellos escribieron con un humor de altísima nota páginas que no tuvieron ninguna gracia y, así, hoy pueden hacernos reír cosas que en su día produjeron daños muy serios e irreparables. De ambas cosas es ejemplo paradigmático el caso –muy utilizado por Mainer– de Ernesto Giménez Caballero, aunque su estilo tenía más que ver con la locura que con cualquier posible perspectiva de la vida y la literatura. Y también merece ser destacado Rafael García Serrano, un escritor especialmente magnífico que, sin embargo, fue uno de los más tozudos en su violento

fanatismo, convirtiéndose en ejemplo definitivo de que hay textos que son al mismo tiempo dignos de la más sincera admiración y del más firme desprecio.

Hablando de esto, tal vez sea una impresión mía, pero diría que en los textos que presentan cada una de las ocho secciones de la antología Mainer es más duro en sus términos que en el estudio general, en el que se diría que se muestra más benévolo (acaso porque en él sobrevive más del tono de la anterior versión, que el autor explica en la “Nota preliminar a la segunda edición”), aunque lo hace siempre a través de una deliciosa ironía que sólo los muy malos lectores podrán confundir con ambigüedad o tibieza, y también a través del humor, algo explícito desde las dos nuevas primeras líneas de su introducción (p. 19), que, refiriéndose a los exergos de la página anterior, consiguen arrancar la primera cajada de complicidad.

A estas alturas sería ocioso subrayar lo bien que escribe Mainer (como indicó Julio José Ordovás, escribe mejor que muchos de los escritores de los que se ha ocupado, y no sólo en este libro), sobre todo por que para comprobarlo basta con abrir cualquiera de sus libros, y especialmente éste, para comenzar a aprender y disfrutar. No he subrayado nada en mi ejemplar precisamente porque todo es subrayable, un relato sobre el fascismo español y sus manifestaciones literarias tan relevante e informativo como conciso y vibrante.

La historia que este libro inició en 1971 ya no se va a terminar: en 2013 han visto la luz una selección de los *Cuentos gnómicos* de Tomás Borrás (editados por Javier Barreiro, prologados por José Antonio Martín Otín y con un análisis de Miguel Pardeza tan espectacular como lo fueron

muchos de sus goles), las columnas que Cunqueiro publicó en el periódico compostelano *La Noche* entre 1959 y 1962 (editadas por L. Alonso Girgado y L. Domínguez Mallo) o los *Cuadernos de Rusia* de Ridruejo (en edición de Xosé M. Núñez Seixas y prologados por Jordi Gracia), mientras Jordi Amat sigue preparando algún otro Ridruejo y algo trama también Nicolás Sesma Landrin en torno a *Escorial* (algo semejante a su impecable antología de la *Revista de Estudios Políticos*). Tal vez una tercera edición de *Falange y literatura* pueda llegar a hacerse eco de todas estas novedades, pero sea como sea hay que entender esta bibliografía

como un sistema vivo y comunicado, en permanente crecimiento y debate, y dado que muchos de estos camaradas falangistas estuvieron en contacto continuo (aún hemos de conocer muchos epistolarios), también conviene leer como una imbricada red lo que de ellos se vaya exhumando o de ellos se vaya diciendo, cruzando informaciones y estableciendo correspondencias razonadas, rechazando simplificaciones y malentendidos y tratando de documentar lo que antes sólo habían podido ser hipótesis o suposiciones. Como nos ha enseñado Mainer, no hay otro modo de entender cabalmente una literatura, ni la literatura.

[05]

Por Isabel de Armas

Tony Judt con Timothy Snyder:

Pensar el siglo XX

Traducción de Victoria Gordo del Rey

Taurus Historia

Madrid, 2012.

El Siglo XX contado por un rebelde de la izquierda

Cuando Tim Snyder, profesor de historia política de Europa Central y del Este en la Universidad de Yale, se dirigió por primera vez a Tony Judt, catedrático de Estudios Europeos de la Universidad de Nueva York, en diciembre de 2008, para proponerle una serie de conversaciones, este último se mostró escéptico. Hacía tres meses que le habían diagnosticado la ELA (esclerosis lateral amiotrófica), una enfermedad neurológica degenerativa que provoca una parálisis progresiva y desemboca en una muerte segura y por lo general rápida (Tony Judt falleció en agosto de 2010, unas semanas después de completar este libro). Lo que el profesor Snyder le sugería era una larga serie de conversaciones, que serían grabadas y posteriormente transcritas, que abar-

carían los principales temas que han estado muy presentes en la carrera del profesor Judt a lo largo de los años, incluido el tema del último libro que tenía intención de escribir y en el que llevaba casi una década investigando y elaborando notas: una historia intelectual y cultural del pensamiento del siglo XX.

Durante algún tiempo estuvieron dándole vueltas a la idea, y finalmente pusieron manos a la obra. A medida que fueron desarrollándose las conversaciones, surgieron dos temas. El primero era estrictamente profesional: la narración de dos historiadores que debaten sobre la historia reciente y tratan de sacar algunas conclusiones de ella en retrospectiva. Pero, ante el asombro de ambos, fue surgiendo un segundo grupo de

preocupaciones que no dejaba de inmiscuirse: ¿qué hemos perdido con el hecho de dejar atrás el siglo XX y qué podríamos esperar recuperar y utilizar de él para construir un futuro mejor? Ambos profesores reconocen que estos son debates más comprometidos, en los que las inquietudes personales se inmiscuyen en el análisis académico. “En este sentido –afirma Judt– son menos profesionales, pero no por ello menos importantes”. “El resultado –concluye– fue una serie de intercambios bastante interesantes que superaron todas mis expectativas”.

¿Qué pasa con el siglo XX? ¿Qué se puede decir de él? Para el autor principal de este libro, el mejor relato reciente es el de Eric Hobsbawm, quien describe el “breve siglo XX”, desde la Revolución rusa de 1917 hasta el colapso del comunismo en 1989, como una “época de extremos”. Es una historia sombría que corre en paralelo con la forma en que la gente experimentó los hechos en aquel momento. La era comenzó con una catastrófica guerra mundial y terminó con el colapso de la mayoría de los sistemas de creencias de la época. Judt comenta: “Difícilmente podía esperarse un tratamiento amable en retrospectiva”. Desde las masacres armenias hasta Bosnia, desde el ascenso de Stalin a la caída de Hitler, desde el frente Occidental hasta Corea, el siglo XX es una constante relación de desdichas humanas y sufrimiento colectivo del que, afirma, “hemos salido más tristes pero también más sabios”.

Los autores de este trabajo desean apartarse en todo momento de una narrativa del horror, por eso ponen especial empeño en destacar que el siglo XX asistió a importantes mejoras en la condición humana en general. Como consecuencia directa de sus descubrimientos médicos, cambios po-

líticos e innovación institucional, la mayoría de la gente empezó a tener una vida más larga y más saludable de lo que nadie habría imaginado en 1900. “Desde cierta perspectiva –concluyen–, el siglo XX continuó con las mejoras y los avances de los que el siglo XIX podía congratularse. Pero, desde otra, constituyó una reversión descorazonadora a la anarquía y la violencia internacional del siglo XVII, antes de que el tratado de Wesfalia (1660) estabilizara el sistema internacional durante dos siglos y medio”.

Pensar el siglo XX es a la vez un trabajo de historia, una biografía y un trabajo de ética. Es una historia de las ideas políticas modernas en Occidente. Pero es también la biografía intelectual de Tony Judt, de padres judíos, nacido en Londres justo después del cataclismo que supusieron la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto, cuando el comunismo afianzaba su poder en Europa del Este. Es, por último, una reflexión sobre la necesidad de la perspectiva histórica y de las consideraciones morales en la transformación de nuestra sociedad. Al dar un repaso en profundidad a lo mejor de la vida intelectual del siglo XX, Judt y Snyder abren el camino a una moral para el siglo XXI. Cada uno de los capítulos de este volumen tiene un componente biográfico y otro histórico. De este modo, el libro se mueve entre la vida de Tony y algunos de los hitos más importantes del pensamiento político del siglo XX: el Holocausto visto como judío y como una cuestión alemana; el sionismo y sus orígenes europeos; el excepcionalismo inglés y el universalismo francés; el marxismo y sus tentaciones; el fascismo y el antifascismo; el renacimiento del liberalismo como ética en Europa del Este; y la planificación social en Europa y en Estados Unidos. Cada capítulo comienza con un poco de la biografía

de Tony contada por él mismo. En momentos determinados, Timothy va introduciendo preguntas. Y a continuación empieza la sección histórica.

El relato deja claro que Tony Judt, tanto en la vida privada como en la profesional es un rebelde de la izquierda, pero no un rebelde contra la izquierda. Nunca formó parte de una “escuela” en el sentido de sus contemporáneos que trabajaron con los profesores “estrella” de Cambridge o de Oxford, y hasta él mismo se considera como una especie de *outsider* para el mundo profesionalizado de la historia académica. Snyder destaca que, incluso su sionismo es socialista, y que se rebela contra Israel cuando descubre que no todo el mundo lo es. También deja ver que su protagonista, como estudioso ha abordado temas muy tradicionales para un historiador marxista, y que su insatisfacción en la década de 1970 tiene bastante que ver con el abandono por parte de colegas de izquierdas de filiaciones marxistas, algo que Judt ya manifestó en su artículo titulado *Un payaso con vestiduras regias*, en el que habla de un colapso total de la historia social, equivalente a una “pérdida de fe en la historia”. Pero para entender todo este proceso es preciso remontarse a los inicios del atractivo emotivo e intelectual del marxismo y el leninismo, y el Frente Popular como forma de antifascismo. Y hay que remontarse también a la llegada de Mussolini al poder en 1922, y, más tarde, al aparente similar ascenso al poder de Hitler en 1933, y a la creciente influencia de los fascistas rumanos en la década de 1930, y a la más débil pero no obstante importante corriente de pensamiento fascista en Francia y en Inglaterra.

De estas dos formas de totalitarismo, comunismo y fascismo, hoy en día ya ex-

tintas –“institucional si bien no intelectualmente”, puntualiza el autor protagonista del presente trabajo-, hay que recordar que hubo una época en la que eran mucho más creíbles que las democracias constitucionales que ambas despreciaban; la violencia y el extremismo ideológico eran las notas dominantes. Para el profesor Judt, el hecho de “que el liberalismo acabara saliendo victorioso –si bien en gran medida gracias a su reconstrucción a partir de muy diferentes bases institucionales- fue uno de los acontecimientos más inesperados de la época”. El liberalismo, como el capitalismo, demostró ser sorprendentemente adaptable: por qué esto acabó siendo así constituye uno de los temas principales de este libro.

Tras un minucioso repaso a esta negra etapa de la historia, el profesor Judt descubre que hay dos tipos de terror, y que el terror soviético, por extraño que parezca, es peor que el del régimen nazi. La razón está en que la Alemania nazi tenía leyes, y en tanto no fueras judío, comunista, disidente o discapacitado, no tenías por qué entrar en conflicto con ellas. La Unión Soviética también tenía leyes, pero cualquiera podía incurrir en su incumplimiento por el mero hecho de ser catalogado como enemigo. “De modo que –concluye-, desde la perspectiva de la víctima, la URSS producía mucho más temor, en la medida que era menos predecible, que la Alemania nazi”.

Superado este importante periodo de la historia del siglo XX, el presente libro dedica sustanciosas páginas a los años de la Guerra Fría, y a la progresiva desilusión del comunismo en Hungría, en Praga y otros países de la Europa del Este. También analiza con detenimiento el caso de China. En cuanto al estudio de las últimas décadas destacan sus análisis del capitalismo ac-

tual y del capitalismo financiero. Al referirse a los mercados de capitales, reflexiona: “Bajo las condiciones actuales, las pérdidas de los grandes jugadores están lo suficientemente cubiertas para garantizar que esta gente siga, de hecho, asumiendo los riesgos, pero sin contrapartidas. Lo que significa que los riesgos que asuman estarán todavía menos justificados. Si no tienes que preocuparte de tomar la decisión equivocada, hay muchas más posibilidades de que la tomes”.

Al final de su trabajo los profesores Judt y Snyder quieren dejar claro que el siglo XX no fue necesariamente como nos han enseñado a verlo. No fue, o no fue solo, la gran batalla entre la democracia y el fascismo, o el comunismo y el fascismo, o la izquierda contra la derecha, o la libertad contra el totalitarismo. “Mi percepción –puntualiza Judt- es que durante gran parte del siglo nos dedicamos a debatir, implícita o explícitamente, sobre el surgimiento del Estado. ¿Qué tipo de Estado quería la gente? ¿Estaban dispuestos a pagar por

él y cuáles querían que fueran sus propósitos?” Desde esta perspectiva, no cabe duda de que los grandes vencedores del siglo XX fueron los liberales del siglo XIX, cuyos sucesores crearon el Estado del bienestar en todas sus posibles formas. En consecuencia, estos autores se manifiestan convencidos de que la elección a la que nos enfrentamos en la siguiente generación no es entre el capitalismo y el comunismo, o el final de la historia o el retorno de la historia, sino entre la política de la cohesión social basada en unos propósitos colectivos y la erosión de la sociedad mediante la política del miedo. Y concluyen : “Va a ser un camino largo. Pero sería irresponsable pretender que existe una alternativa seria”.

En la actualidad, cada vez son más los que piensan que el último libro de Tony Judt, uno de los más incisivos historiadores contemporáneos, está destinado a convertirse en un clásico del pensamiento moderno. Personalmente me sumo a esta que considero acertada y sabia opinión.

CLAVES

para entender el mundo

La revista de análisis y debate intelectual dirigida por
Fernando Savater.

Suscríbete llamando al 902 101 146 o entra en www.prisarevistas.com/claves

FUNDADA POR JAVIER PRADERA / DIRECTOR: FERNANDO SAVATER 2ª ÉPOCA

CLAVES

DE RAZÓN PRÁCTICA

Marzo / Abril 2014 233
Precio 8€



JUAN P. FUSI • ROBERTO L. BLANCO VALDÉS • SOLEDAD GALLEGO-DÍAZ • JON JUARISTI

INSEGURA ESTÁ LA CORONA

La monarquía, entre pragmatismo y desafección

MEDIOS: Juan J. R. Calaza / G. de la Dehesa / LIBROS: José-Carlos Mainer / Alberto Pancorbo /
SEMBLANZAS: Manuel Neila / R. Toscano / Jorge Herralde / CINE: Pablo Barrios / CITAS: Hannah Arendt





Revista de Occidente

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

Leer, pensar, saber

paul bowles • joseph brodsky • roger caillois • 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

novedades



CASAEUROPA

ALCALÁ 42 28014 MADRID TELÉFONO 913 892 500
www.circulobellasartes.com RADIO CÍRCULO 100.4 FM

EDICIONES DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES

FREDRIC JAMESON
El realismo y la novela providencial

JEAN BAUDRILLARD
La agonía del poder

FÉLIX DUQUE
¿Hacia la paz perpetua o hacia el terrorismo perpetuo?

ROGER CHARTIER [ed.]
¿Qué es un texto?

JORGE ALEMÁN [ed.]
Lo Real de Freud

VINCENZO VITIELLO
Borges. Memoria y lenguaje

JULIÁN JIMÉNEZ HEFFERNAN [ed.]
Tentativas sobre Beckett

SERGE FAUCHEREAU [ed.]
En torno al Art Brut

VV. AA.
Arquitectura y ciudad. La tradición moderna entre la continuidad y la ruptura

JORDI DOCE [ed.]
Poesía en traducción

PIERRE KLOSSOWSKI
Cartas a Betty / Lettres à Betty

FÉLIX DUQUE [ed.]
Heidegger. Sendas que vienen

SLAVOJ ZIZEK et al.
Arte, ideología y capitalismo

VV. AA.
Imagen y palabra

MIGUEL CASADO [ed.]
Mecánica del vuelo. En torno a Aníbal Núñez

JOSÉ ÁNGEL VALENTE
Palabra y materia

PHILIPPE JACCOTTET
Cantos de abajo

HENRI MICHAUX
Ideogramas en China / Captar / Mediante trazos

ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA
Una lectura

ANTONIO GAMONEDA
La campana de la nieve / Escritura y alquimia

PATXI LANCEROS Y FCO. DÍEZ DE VELASCO [eds.]
Religión y violencia

ALLEN GINSBERG
Madrid 1993

LAS NOCHES BÁRBARAS III
Tercera fiesta de músicos de la calle

SANTIAGO ÁLVAREZ CANTALAPIEDRA Y ÓSCAR CARPINTERO [eds.]
Economía ecológica: reflexiones y perspectivas

IGOR SÁDABA [ed.]
Dominio abierto. Conocimiento libre y cooperación

VV. AA.
Los otros entre nosotros. Alteridad e inmigración

FÉLIX DUQUE [ed.]
Poe. La mala conciencia de la modernidad

JUAN BARJA Y JORGE PÉREZ DE TUDELA [eds.]
Dante. La obra total

JUAN CALATRAVA [ed.]
Doblando el Ángulo Recto. 7 ensayos en torno a Le Corbusier

FÉLIX DUQUE [ed.]
Hegel. La Odisea del Espíritu

JEAN STAROBINSKI
El almuerzo campestre y el pacto social

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD
Prefiguraciones

FRANCISCO DÍEZ DE VELASCO Y PATXI LANCEROS [eds.]
Religión y mito

ALBERTO BERNABÉ Y JORGE PÉREZ DE TUDELA [eds.]
Mitos sobre el origen del hombre

MIGUEL CASADO [ed.]
Las voces inestables Sobre la poesía de José-Miguel Ullán

LUIS DE PABLO
A contratiempo

TOMÁS MORO
Utopía

ROBERT BURTON
Una república poética

ANÓNIMO
Sinapia

CLAUDE-HENRI DE SAINT SIMON
De la reorganización de la sociedad europea

PIERRE DE MARIVAUX
La isla de los esclavos

JEREMY BENTHAM
Panóptico

ÁNGEL GANIVET
Granada la bella Con Mecanópolis de Miguel de Unamuno

JACQUES FABIEN
París en sueños

ALBERTO BERNABÉ Y JORGE PÉREZ DE TUDELA [eds.]
Seres híbridos en la mitología griega

ÁNGEL CRESPO
Deseo de no olvidar

JAVIER ARNALDO [ed.]
Goethe. Naturaleza, arte, verdad

JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN [ed.]
El museo: su gestión y su arquitectura

FÉLIX DE AZÚA [ed.]
De las news a la eternidad

JUAN BARJA Y CÉSAR RENDUELES [eds.]
Mundo escrito. 13 derivas desde Walter Benjamin

DIDI-HUBERMAN / CHÉROUX / ARNALDO
Cuando las imágenes tocan lo real

BERNARDO ATXAGA
El paraíso y los gatos

cuadernos hispanoamericanos

Don _____
Con residencia en _____
c/ _____ n° _____
Ciudad _____ CP _____

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

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 (12m): 52€
Ejemplar mes: 5€

Europa

Anual (12m): 109€
Ejemplar mes: 10€

Resto del mundo

Anual (12m): 120€
Ejemplar mes: 12€

Pedidos y correspondencia

Administración: CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.
AECID, Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040. Madrid, España.
T. 915838396. E-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

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

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

Precio 5€

