

cuadernos hispanoamericanos



PUNTO DE VISTA Santicaten en la Guerra Civil española — MESA REVUELTA Sé paciente, pasado:
la memoria de José-Miguel Ullán — ENTREVISTA Marta Sanz



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

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

PUNTO DE VISTA

- 2 *Santicaten en la Guerra Civil española*
Emeterio Diez Puertas
- 20 *Los exiliados gallegos de la II República*
Áurea Fernández Rodríguez
- 44 *La guerra colonial de Luys Santa Marina*
Fernando Castillo

MESA REVUELTA

- 57 *Sé paciente, pasado: la memoria de José-Miguel Ullán*
Rosa Benítez Andrés
- 67 *Los impromptus de Felisberto Hernández*
Blas Matamoro
- 73 *Cuatro muertes*
Antonio López Ortega
- 81 *Ervin Laszlo y el paradigma akáshico*
Juan Arnau
- 89 *Padura en España*
Ana Gallego Cuiñas
- 101 *La poesía habitable de Antonio Deltoro*
Juan Carlos Abril

ENTREVISTA

- 114 *Entrevista a Marta Sanz: Carmen de Eusebio*

BIBLIOTECA

- 126 *El arte de la intemperividad*
Fernando Castro Flórez
- 131 *El único libro (La poesía de Manuel Neila)*
Álvaro Valverde
- 135 *El desdoblamiento de Slawomir Mrožek*
Julio Serrano
- 139 *La mediocridad del mal*
Eduardo Moga
- 144 *Crónica feliz de letraheridos*
Juan Ángel Juristo
- 147 *Nunca conocerás el rostro invisible: de Alíes Pessoa a Iberia*
Julio César Galán
- 151 *Cisneros, un precursor aislado*
Isabel de Armas

Santicaten en la guerra civil española

Por Emeterio Diez Puertas

La primera vez que escribí sobre Joaquín Martínez Arboleya, a finales de los años noventa, ignoraba que también era “Santicaten”, el escritor más leído en Uruguay en 1975. En aquel primer escrito, Martínez Arboleya ocupaba un par de folios dentro de mi tesis doctoral, titulada *El montaje del franquismo*. Sostenía que el régimen de Franco fue el primero que en España utilizó para gobernar y mantenerse en el poder una política cinematográfica, la cual surgió en medio de la Guerra Civil Española, primero como arma de proselitismo y luego para contrarrestar la falta de legalidad que tal conflicto había generado en el régimen. Dentro de este aparato de propaganda, Joaquín Martínez Arboleya aparecía desempeñando un papel fundamental en la actividad cinematográfica franquista en América entre 1937 y 1938. Luego su figura se extinguía dentro del cine español. Pero, aunque en la tesis su misión propagandística por Brasil, Uruguay y Argentina apenas ocupaba unas pocas páginas y su nombre se perdía en la larga lista del índice onomástico, algo me decía que tendría que volver sobre él más adelante.



La oportunidad surgió hace un año, esta vez en medio de una investigación sobre las relaciones cinematográficas entre Argentina y España y siendo ya profesor en la Universidad Camilo José Cela. Ahora Joaquín Martínez Arboleya tenía una incierta fecha de nacimiento (30 de diciembre de 1898), una imprecisa fecha de defunción (Montevideo primeros meses de 1984) y un retrato complejo: fascista de personalidad avasallante, vengativo de sonrisa eterna, generoso con los amigos e implacable con sus muchos enemigos, hombre de éxito lleno de rencores y frustraciones y personaje oscuro por declararse enemigo de la hipocresía y los tapujos y ser, al mismo tiempo, uno de los grandes propagandistas del Cono Sur. Pero, sobre todo, había una impresionante trayectoria posterior: destacado impulsor del cine informativo en Uruguay, importante hombre de negocios dentro del mundo de la comunicación y prolífico escritor que firmaba con el seudónimo de “Santicaten”.

Entre sus más de cuarenta libros, de nivel muy desigual, podemos citar: *Uruguay año 2000* (1961), donde novela su llegada a Uruguay en 1946 y retrata la sociedad con la que se encuentra; *El país del miedo* (1962), en el que señala que el mal de Uruguay es la mentira y denuncia los temores que paralizan a los uruguayos: el miedo al político, a la prensa, al talento, al esfuerzo, a la seriedad...; *Campo de Mayo* (1962), sobre el golpe militar argentino de 1943; *Océano Atlántico, esquina Río de la Plata* (1964), crítica sobre los efectos que en Uruguay tienen los políticos vividores y corruptos, los especuladores y los delincuentes; *Esta tierra es mía* (1964), relato basado en la película del mismo nombre que rueda en 1948; *La Maffia peroniana sobre el Río de la Plata* (1969), sobre las conflictivas relaciones entre Argentina y Uruguay; *Caos: Guerra Civil Española* (1969), una novela basada en sus experiencias en aquellos trágicos días; *Versos con alma y vida* (1976), en el que dedica un poema a Francisco Franco después de su muerte; y *Arroz y cicuta* (1977), sobre las primeras plantaciones arroceras en Uruguay. Su amigo Fernando Pintos valora así su obra:

Santicaten fue generosamente verborrágico, y escribió sin sutilezas ni pulimentos excesivos, cual si de un torrente conceptual, de una incontenible catarata de ideas hechas palabra se tratase. A lo largo de su voluminosa obra editada pretendió definir claramente y con pinceladas vigorosas (algunos dirán que «de brocha gorda») un panorama que fuese a un mismo tiempo panorámico y particular e intimista de una sociedad que, como la nuestra, afrontaba unos males

profundos y difícilmente curables, desde muchas décadas atrás. [...] ... se transformó, durante varias décadas, en una especie de Catón para censurar los peores males de la sociedad uruguaya... Inmune a todas las críticas; impertérrito frente a todos los obstáculos; sin importarle ni los ataques ni las celadas; sin reparar ni por un instante en los peligros ni en las iras, ni en las amenazas.

En otras palabras, Martínez Arboleya desaparecía de España, pero iniciaba en América una nueva trayectoria o, más bien, la continuaba, porque, tras una vivencia a la que luego nos referiremos, Santicaten, como cineasta, empresario o escritor, siempre hizo lo mismo: actuar como un cruzado contra el comunismo y, en consecuencia, defender todo tipo de dictaduras y de dictadores, pues, en su opinión, contra el materialismo rojo y ateo solo los cobardes y los traidores se muestran tolerantes. De hecho, uno de sus libros más conocidos, *Charlas con el general Stroessner* (1973), es una larga entrevista con su admirado Alfredo Stroessner, el dictador paraguayo que se mantuvo en el poder entre 1954 y 1984. Ambos sintonizan tan bien que Stroessner condecora a Martínez Arboleya en marzo de 1975. Incluso parece que Martínez Arboleya aspiraba a ser embajador de su país en Paraguay. Pero se dice que escribe su novela *Ramón Pardías* (1975), otro de sus libros más conocidos, para vengarse de Juan María Bordaberry, el dictador de Uruguay entre 1973 y 1976, porque no le otorga ese puesto. Martínez Arboleya sostenía que la novela se basaba en hechos reales (más bien en indicios y suposiciones) y venía a contar que el abuelo de Bordaberry se había apropiado de la tierra de la familia del escritor y político Carlos Reyles. Dice Alejandro Pérez sobre Martínez Arboleya y su novela Ramón Pardías:

...contó la historia de una supuesta estafa realizada por un Bordaberry a la familia Reyles y se convirtió en el escritor más leído y polémico del Uruguay de 1975. La primera edición se agotó. Claro que, como era práctica común en aquellos días, el dictador desapareció el libro sin hacer ruido. Pero hubo ejemplares que sobrevivieron y corrieron, también en silencio, por todo el país.

El presidente ordenó el secuestro y la destrucción del libro. Camionetas verdes con soldados recorrieron librerías, confiscando. Roberto Cataldo, de Librería El Galeón, recordó que “no hubo decretos, ni trascendió nada en los medios. Se comentaba sí, a nivel de librerías, que Bordaberry estaba sacando en forma vertiginosa de plaza al libro Ramón Pardías”. En otra librería con tradición

en plaza, Nápoli Libros, dijeron sobre Santicaten: “Me acuerdo que con uno de los últimos hubo problemas. No se podía vender, ni siquiera tener un ejemplar en el local. En aquellos años no te preguntaban nada, venían y...”.

El objetivo de estas páginas es volver sobre la figura de Santicaten para completar lo que en mi tesis solo quedó esbozado, aunque tampoco estas páginas cierran nada. Su personalidad da para mucho más. Hay, por ejemplo, una faceta de espía y conspirador que sigue oculta. Lo que pretendemos aquí es exponer su trayectoria a lo largo de los años treinta con el fin de empezar a entender la persona (Joaquín Martínez Arboleya) que está detrás del propagandista, del hombre formado en estas artes por los nazis durante la Guerra Civil Española, esto es, detrás del hombre que proporcionó a los militares argumentos para justificar sus dictaduras en América del Sur (Santicaten).

1. LA FALANGE EXTERIOR Y EL PLAN VON FAUPEL

El 18 de julio de 1936 se produce en España el golpe militar del general Francisco Franco. Su fracaso genera una guerra civil de tres años que cambia por completo la situación del país y produce una división entre los españoles que solo se resuelve cuarenta años después. Desde luego, el conflicto civil cambia la geopolítica de España hacia los países hispanos. La doctrina hispanoamericanista en España se bifurca en dos grandes tendencias que reproducen los postulados de cada uno de los bandos contendientes. La República encarna el hispanoamericanismo progresista; el régimen de Franco, la doctrina de la hispanidad, la cual en sus primeros años, además, está contaminada de fascismo. Al mismo tiempo, las repúblicas hispanas se ven obligadas a tomar partido y su ciudadanía se divide porque el conflicto español se inserta, en realidad, en un marco mayor: la rivalidad entre el fascismo y el comunismo y su acoso a las democracias. Sobre todo, se produce un desgarro al otro lado del Atlántico porque republicanos y franquistas intentan situar a las antiguas colonias de su lado. Quieren que aquellos gobiernos y su opinión pública manifiesten con hechos y palabras de qué parte están. De este modo, un conflicto que sucede a miles de kilómetros se convierte en un punto de referencia, en un tema de permanente conversación y batallas de café.

En cuanto a los franquistas, la propaganda cinematográfica que circula por Hispanoamérica procede básicamente de Falange

Española (FE de las JONS), el partido fascista fundado por José Antonio Primo de Rivera en 1933. Este líder entiende que para conquistar el Estado hay que desarrollar tres estrategias: la captación de jóvenes, la violencia o acción directa y la propaganda. La participación de Falange en el golpe militar de 1936 es la máxima expresión de ese recurso a la juventud y a la violencia. En cuanto a la propaganda, el partido busca quedarse con el control de los periódicos y las emisoras de radio que quedan en zona nacional. En el cine, lo tiene más difícil. Toda la industria queda del lado republicano. Madrid y Barcelona permanecen fieles a la República. No obstante, la Falange inicia con Alemania una colaboración que pronto va a dar sus resultados tanto en el terreno del cine político como del cine comercial.

En efecto, desde Alemania, los nazis convencen a los franquistas de que la guerra se gana tanto en los frentes como en los medios. Por eso ofrecen armas a Franco y a la Falange, su partido hermano, medios propagandísticos (Wayne). En el caso del cine, proporcionan cámaras, película virgen y sus propios laboratorios y estudios de rodaje en Berlín. Las películas falangistas, entienden los nazis, deben contrarrestar la propaganda republicana, deben servir al esfuerzo de guerra, y, al mismo tiempo, tienen que ampliar el poder del fascismo español entre las facciones franquistas. De este modo, los postulados fascistas de Falange serán los que marquen el futuro de España, los que la alejen tanto del comunismo como del liberalismo, el judaísmo y el tradicionalismo.

Naturalmente, cuanto más poder tenga Falange mayor será la influencia de los nazis sobre España y hasta sobre la América hispana. Hay que recordar que, según Kulistikov, los nazis pretenden servirse de España para integrar la América Latina en la órbita del Tercer Reich con el fin de hacerse con sus materias primas y privarle de ellas a Estados Unidos. Este plan lo propone en 1934 el general Wilhelm Von Faupel, presidente del Instituto Iberoamericano de Berlín. Esta organización se había fundado en 1927 a partir de las donaciones del argentino Ernesto Quesada (Vainfas y Raminelli). Los nazis colocan a Von Faupel al frente del instituto por su conocimiento de primera mano de la realidad latinoamericana. Este mismo perfil hace que, durante dos años, deje esta institución para actuar como representante diplomático de los nazis en la España de Franco. Tan breve estancia se debe a que, en Salamanca, Von Faupel conspira a favor de Manuel Hedilla y de su postura contraria a la unificación de Falange en el partido único FET de las JONS. Dice William F. Wertz que los

nazis usan “la Falange de José Antonio Primo de Rivera como su base de operaciones en España, y como el vehículo para penetrar a Iberoamérica. La Falange Exterior —una división hispanoparlante de la Organización del Exterior del partido nazi alemán— fue creada con este propósito.”

Von Faupel, en efecto, entiende que la Falange es el socio perfecto para su proyecto, un elemento clave de su política internacional. Porque uno de los principios fundamentales del ideario de los falangistas es la unificación de cultura, de intereses económicos y de poder con Hispanoamérica. Bien es cierto que los falangistas no son meros peones de Von Faupel. Comparten con los nazis la meta de situar a las repúblicas hispanas bajo la órbita del fascismo, pero tienen su propio proyecto. Quieren que España sea el eje espiritual del mundo hispánico, la nación que encabece a las repúblicas hispanas en las empresas universales que están por venir. Tal afirmación significa que España debe recuperar los vínculos con los territorios que formaron parte del imperio español entre los siglos XV y XIX, debe contrarrestar la acción de otras potencias interesadas en controlar aquellas naciones y debe situarse a la cabeza de las repúblicas hispanas para formar un grupo económico, cultural y político poderoso y con voz diferenciada. El liderazgo sobre este conglomerado supranacional permitiría a España tener un gran peso en Europa y tratar de tú a tú tanto a sus prepotentes amigos como a sus poderosos enemigos. En otras palabras, España debe ser el país que señale a las repúblicas hispanas los beneficios de formar parte de la órbita fascista. Falange pretende ser la líder y la representante del fascismo hispano ante Alemania e Italia.

Para conseguir esta meta, el fascismo español propone ejercer en Hispanoamérica una política exterior más ambiciosa, imponer allí la cultura española, buscar el predominio marítimo y comercial y hasta contar con unas fuerzas armadas más potentes (González Calleja y Limón Nevado 29). Naturalmente, cuando Falange habla de imponer la cultura se refiere a los beneficios propagandísticos que se pueden conseguir a través de libros, conferencias, representaciones teatrales o la proyección de películas. Esta tarea es encomendada a la Falange Exterior o red exterior del partido. Pero como los medios falangistas son muy pobres y su experiencia en estas cuestiones es muy escasa, tienen que recurrir a los nazis y estos deciden la estrategia y hasta imponen sus propios objetivos. Se da además la circunstancia de que, bajo el mando de Manuel Hedilla, la Falange está viviendo

su momento más radical, más totalitario y de mayor simbiosis con los fascismos europeos.

2. LOS PACTOS CINEMATOGRAFICOS CON LOS NAZIS

En concreto, los nazis y los falangistas trazan una política cinematográfica basada en tres polos: 1) Berlín como centro de producción, con dos líneas editoriales: películas comerciales y documentales de propaganda; 2) España y la ideología fascista como tema y contenido de las imágenes; y 3) los cines europeos y, sobre todo, españoles e hispanoamericanos como ámbito de difusión. Cuando digo cines, me refiero a las salas cinematográficas comerciales y a la red de sedes internacionales de Falange, ya que el cine documental de propaganda, por ser muy directo, suele encontrar numerosas resistencias entre los exhibidores.

Pues bien, en cuanto al cine de propaganda, Joseph Gobbels envía a España al “comando Köhn” (Muñoz Aunióñ). Se trata de un numeroso grupo de propagandistas (periodistas, dibujantes, fotógrafos, reporteros cinematográficos, etc.) al mando de Willi Köhn. Köhn había participado en 1931 en la fundación del partido nacionalsocialista en Chile. Es así como comienza un flujo de imágenes entre Salamanca y Berlín. Los nazis envían a España documentales de propaganda en los que muestran cómo es la Alemania nazi y de España salen negativos impresionados con escenas de la guerra que se montan en Berlín.

Es más, gracias a la ayuda nazi, a comienzos de 1937, la Jefatura Nacional de Prensa y Propaganda de la Falange, dirigida por Vicente Cadenas, cuenta con una Sección de Cine. Su responsable es Antonio Calvache, fotógrafo, actor, director de cine y activo miembro del panhispanismo cinematográfico. Bien es cierto que es Luis Casaús y Ardura la persona que, en la práctica, coordina gran parte de esta colaboración con los nazis, dado que otros responsables más directos o más relevantes se mantienen muy poco en sus cargos. Su Servicio de Intercambio y Propaganda depende, al mismo tiempo, de dos instituciones del partido: el Servicio de Prensa y Propaganda y el Servicio Exterior. Esta doble jerarquía provoca algunos roces y conflictos de intereses a la hora de ejecutar ciertas acciones, problemas que se multiplican si, además, en el país extranjero hay una oficina diplomática franquista. En cualquier caso, el Servicio de Intercambio y Propaganda se convierte en el aparato propagandístico franquista más importante en el exterior y, en consecuencia, el que más adeptos para la causa rebelde logra en el extranjero.

Por lo que toca a la Sección de Cine, se trata de una oficina muy modesta, aunque rueda imágenes tan importantes como la presentación en marzo de las credenciales de los representantes de Alemania e Italia y, posteriormente, de los diplomáticos de Guatemala, Salvador y Portugal. Todos estos reportajes se envían a Berlín porque la Falange tiene un acuerdo con el partido nazi para postproducir allí sus películas de propaganda. El convenio lo firman Vicente Cadenas y el alemán Johann W. Ther y es muy bien recibido por el Jefe de la Junta de Mando Provisional de FE, camarada Manuel Hedilla.

La finalidad de la Hispano-Film-Produktion, en efecto, es rodar películas de propaganda que apoyen al bando franquista, combatan el comunismo internacional y, al mismo tiempo, filmar películas comerciales en alemán y español que faciliten la penetración del cine nazi en España e Hispanoamérica. Todo ello en detrimento del gran imperio mediático instaurado por Hollywood. Pues bien, de acuerdo con el convenio, Falange envía a Berlín a una persona para que actúe de contacto con los nazis y supervise la propaganda cinematográfica. Es Joaquín Reig Gosálbes. Se había formado en Alemania en sus tiempos de monje franciscano, aunque abandona los hábitos tras instalarse en Valencia como profesor de lengua y cultura alemana. En Berlín se ocupa, de una parte, del material que el envía Calvache, muy pronto sustituido porque su trabajo es una “calamidad”. Al mismo tiempo, Reig colabora con los nazis en la postproducción de documentales de guerra. El más importante es *España heroica/Helden in Spanien* (1938) (Nicolás Meseguer 189-220).

En cuanto al cine comercial, la artimaña que los nazis van a utilizar para ganarse a Hispanoamérica es contratar al director Florián Rey y a su esposa, Imperio Argentina, así como a Benito Perojo y a la actriz Estrellita Castro. Sus películas deben ser los caballos de Troya que conquisten para el fascismo a los públicos hispanos. Los nazis entienden que estos profesionales están más capacitados que los propios alemanes para entender el alma hispana. Ellos no caerán en los errores históricos o de idiosincrasia en que han caído algunas películas nazis referidas al Nuevo Mundo. Por ejemplo, alguna película alemana confunde el habla de Argentina con el de México y otra coloca un sombrero tropical a un argentino. Como en el caso de los documentales, el plan nazi se ejecuta en coordinación con los falangistas del Servicio de Intercambio y Propaganda. De esta producción hay que destacar que Carmen, la de Triana es un gran éxito en Brasil. Y en

marzo de 1938 llegan a Buenos Aires los negativos de Carmen, la de Triana y El barbero de Sevilla. La crítica alaba el encanto de Imperio Argentina en la primera y la dirección de Perojo y la alta calidad de El Barbero de Sevilla. Luego se envían Suspiros de España y Mariquilla Terremoto, que alcanzan también el éxito (Gubern 301-317).

4. MARTÍNEZ ARBOLEYA, TESTIGO DE CARGO

Paralelamente a la actividad cinematográfica promovida por la Falange Exterior desde San Sebastián y Berlín, la organización toma otras iniciativas desde las secciones del partido creadas en las distintas repúblicas hispanas. La misión de estas secciones es: 1) ganarse para la causa nacional a los gobiernos y a la opinión pública del país; 2) captar a los españoles residentes; 3) obstaculizar y contrarrestar la propaganda de la República; 4) recaudar fondos para la guerra; 5) auxiliar a los emigrantes necesitados para demostrar la justicia social que caracteriza al Nuevo Estado; y 6) contribuir a la expansión comercial, política y cultural de España.

La Falange de Buenos Aires se crea en los primeros días de agosto de 1936 por iniciativa de algunos miembros de la colonia española y crece rápidamente (Jerez Riego 72). En octubre de 1938 tiene sedes en 60 localidades de Argentina y se dota de secciones de Prensa y Propaganda, Auxilio Social, Femenina, Milicias y hasta de una sección de Espectáculos Públicos bajo la dirección de Josefina Bejarano. Su propósito fundamental es granjearse el apoyo de los emigrantes españoles y de los argentinos mediante emisiones radiofónicas, conferencias, concentraciones o la gestión de las misiones culturales de intelectuales y artistas llegados de España. Una de esas misiones se organiza en junio de 1937. Está encabezada por Augusto Atalaya Benítez, jefe provincial de FET de las JONS en Marruecos. Es la Misión de la Bandera de Marruecos, patrocinada por la Alta Comisaría de España en las colonias del norte de África. La misión lleva un equipo de filmación formado por Joaquín Martínez Arboleya, director, guionista y secretario de Atalaya Benítez, y por Antonio Solano, cámara. Juan Potous y el poeta Rafael Duyos, que más adelante dirigirá el partido en Argentina, escriben los textos que acompañan a las imágenes. La historia de cómo Martínez Arboleya se embarca en esta misión es uno de los episodios más llamativos de su vida de trotamundos.

Parece ser que Joaquín Martínez Arboleya había llegado

a España a finales de los años veinte. Ignoramos si procedía de Montevideo o de Buenos Aires, pues nada sabemos de su vida anterior. Fernando Pintos señala que en 1929 en España publica los libros *Mujer y Mujercitas*. El rastro de sus publicaciones nos lleva después a Alemania, donde en 1931 edita *Madame Brumm* y *Por orden del sultán*. Vuelve a España y escribe *Juan Carlos Salazar*, fue un gran amador (1932) y *Jenny*, la mujer fatal de su vida (1935). Según dice el propio Martínez Arboleya, su estancia en Europa tiene que ver con su interés por abrirse camino en el cine sonoro. Pretende establecer vínculos comerciales cinematográficos entre España e Hispanoamérica. Pero el 23 de julio de 1936 es arrestado mientras se encuentra en Alicante. Pasa una temporada en la cárcel hasta que se aclara su situación. Meses después es testigo directo de un suceso que cambia su vida: el fusilamiento de José Antonio Primo de Rivera, el líder de Falange, suceso acaecido el 20 de noviembre de 1936. Dice Martínez Arboleya:

José Antonio recibió la descarga en las piernas, no le tiraron al corazón ni a la cabeza; lo querían primero en el suelo, revolcándose de dolor. No lo lograron. El héroe cayó en silencio, con los ojos serenamente abiertos. Desde su asombrado dolor, miraba a todos sin lanzar un quejido, pero cuando el miliciano que mandaba el pelotón avanzó lentamente, pistola amartillada en mano y encañonándolo en la sien izquierda le ordenó que gritase Viva la República -en cuyo nombre cometía el crimen-, recibió por respuesta otro ¡ARRIBA ESPAÑA!

Volvió entonces a rugir la chusma azuzando a la muerte. Rodeó el miliciano el cuerpo del caído y apoyando el cañón de la pistola en la nuca de la víctima, disparó el tiro de gracia (Santicaten 62-63).

Este testimonio lo reproduce Martínez Arboleya por primera vez en su libro *Por qué luché contra los rojos*, publicado en Montevideo en 1961. Teniendo en cuenta que Martínez Arboleya es un consumado propagandista quizás su confesión tan tardía debería ser cuestionada o tal vez consideró más seguro no explicar cómo es que tuvo acceso a la ceremonia del fusilamiento de José Antonio. Lo cierto es que este suceso, continúa Martínez Arboleya, cambió por completo su sentido de la vida:

Allí se produjo mi conversión. Allí sentí por primera vez la necesidad de luchar contra todo lo odioso que me circundaba. Mis 35 años de vida dentro de los conceptos más dispares de todo aquello que me asfixiaba, me dieron la pauta de mi propia inutilidad



en el futuro si era ya inevitable que tanta barbarie triunfase. Por vez primera sentí hervir la sangre en una necesidad imperiosa de defensa o de deseo de luchar al menos para no caer inerte al golpe siniestro de la traidora y oprobiosa rebelión de las masas incontrollables, juguetes fáciles de la retorcida y siniestra mentalidad marxista...

[...]

¿Es posible pensar en trabajo, paz, justicia y libertad sin antes destruir la simiente venenosa sembrada por un enemigo tan sagaz en sus maquinaciones, tan decidido en sus métodos y tan traicionero en sus fines? (Santicaten 64).

A continuación, Martínez Arboleya huye a Francia y, una vez en Marsella, viaja a Tánger. De esta ciudad se traslada a Tetuán para unirse a las tropas de Franco. Pero no puede hacerlo en un principio porque le toman por un espía republicano. Finalmente, el 10 de enero de 1937, el teniente coronel Juan Luis Beigbeder, Alto Comisario de España en Marruecos, dispone que Augusto Atalaya, Jefe Local de Falange, se ocupe de la “vigilancia y destino” de Martínez Arboleya. Es así como se incorpora a la Bandera de Marruecos y participa en la conquista de Málaga. Luego el “Alto Mando” le confía “servicios especiales en misiones internas y en el exterior”. Uno de esos servicios es incorporarse a la “Misión de la Bandera de Marruecos” a América y rodar las primeras películas franquistas que con sus imágenes establecen un vínculo

con los países hispanos de aquel continente. Sus películas pasan a proporcionar el marco simbólico que debe hacer posible las aspiraciones imperiales de FET de las JONS.

5. FALANGISTA EN MISIONES POR AMÉRICA

En efecto, con distintas imágenes sobre la guerra (desfiles, transportes de tropas, etc.), Martínez Arboleya monta y sonoriza en los estudios Lumiton de Buenos Aires una versión del documental que llama *Alma y nervio de España* (1937). La locución es de Antonio Gentil, el comentario, de Rafael Duyos, y la fotografía, de Antonio Solano. Estamos ante una película destinada a explicar qué es el “Movimiento”, es decir, por qué en España se ha sublevado el ejército. Su proyección pasa a formar parte de los actos de propaganda que organiza la misión, eventos en los que el cine es una parte de un programa más completo que suele incluirse el recitado de poemas, el canto de himnos y la impartición de conferencias que explican el levantamiento militar encabezado por Franco como una acción preventiva ante el caos comunista.

El primero de estos actos tiene lugar en Buenos Aires el 25 de septiembre de 1937 en el Teatro Capitol. El evento lo preside una dedicatoria a Enrique Ribes, primer falangista caído en América, muerto en Rodeo de la Cruz (Mendoza) el 20 de junio de 1937 en una disputa política. Asisten al acto 1.042 personas y se recaudan 942 pesos. Una segunda sesión celebrada el día 27 reúne a 488 personas y obtiene 417 pesos. El periodista F. Pramel nos ha dejado el siguiente testimonio de estas sesiones en la publicación Falange Española de Buenos Aires:

El acto había despertado enorme interés en esta capital, así pues no es de extrañar que cuatro días antes de que se celebrase la función, ya no quedasen localidades. Con el cine abarrotado de público, integrado por gentes de distintas clases sociales, que ostentaban en sus pechos insignias y banderas nacionalistas, dio comienzo la función en medio de un maravilloso ambiente de patriotismo.

La sola aparición en la pantalla de los ejércitos del Generalísimo, hizo que el público en pie, vitorease a los soldados, a la Falange, a los Requetés, a los legionarios y a cuantas fuerzas integran los batallones heroicos de la España Nacional Sindicalista. Cuando el Generalísimo Franco apareció en la pantalla, la ovación y los vivas alcanzaron su mayor entusiasmo delirante. El público con lágrimas en los ojos, el brazo extendido y trémolos emocionados en la voz gritaba: “¡Franco!, ¡Franco!, ¡Franco!”

[...]

Durante la función se tocaron el Himno Argentino, el Himno Español y el de la Falange que el público escuchó de pie, con el brazo extendido y la mano abierta. Al final, el camarada Juan Antonio Cotano, de la Misión de Marruecos y Jefe Territorial de la Falange Española Tradicionalista de la Argentina apareció en el escenario. Al alzarse la cortina, la ovación fue delirante. Sobre el escenario, encuadrados en la Bandera Rojo y Gualda y en la Rojo y Negra, aparecían dos retratos enormes de nuestro Generalísimo Franco y otro de José Antonio (18).

A continuación, con el mismo equipo y con las imágenes del viaje (salida de Tetuán, escala en Gibraltar y actos celebrados en Río de Janeiro, Montevideo, Buenos Aires, Mendoza, San Juan y La Plata), Martínez Arboleya monta, también en Lumiton, el Primer Noticiario Especial para América (1937). Las imágenes sobre Argentina recogen la recepción dada a la misión por Juan Pablo Lojendio, representante de Franco en el país, y por destacados miembros de la colonia española. Incluso aparece una concentración de organizaciones fascistas en el Luna Park. Luego Martínez Arboleya rueda una tercera película sobre la actividad del partido en aquel país. Se titula *Voluntad: la Falange en Argentina* (1937). Muestra imágenes sobre la inscripción de afiliados, la formación de un sindicato del espectáculo o la confección de ropa para el Auxilio Social.

Tras regresar a España, Martínez Arboleya y Solano ruedan nuevos documentales para dar continuidad a esta campaña de propaganda al otro lado del Atlántico. La producción se hace, de nuevo, con la colaboración de Alemania, país al que viaja Martínez Arboleya. La primera película de este segundo ciclo de producciones es *La guerra por la paz* (1937). Recoge los actos políticos convocados con motivo del 12 de octubre de 1937, Fiesta de la Raza, además de un mensaje final del Caudillo a Iberoamérica. Está dirigida por Martínez Arboleya, el guión y los comentarios son de Augusto Atalaya, la fotografía, de Ricardo Torres, y está montada en los laboratorios Geyer de Berlín por Joaquín Reig Gonsalves. Otra producción, *España Azul* (1937), también dirigida por Martínez Arboleya, muestra la sede de FET de las JONS en Salamanca, describe los órganos que componen el partido y presenta a Pilar Primo de Rivera, quien saluda a las mujeres del otro lado del Atlántico y hace un llamamiento por la causa nacionalista. En cuanto a *La guerra en España* (1937), los títulos son de Juan Potous y la “visación” de Antonio Solano. La película

resume la marcha del conflicto con imágenes tomadas de otros documentales, como *Frentes de Aragón* o *Bilbao para España* de CIFESA. Por último, en *Nota Extraordinaria del Segundo Año Triunfal* (1938) el general Juan Yagüe, con indumentaria falangista, dirige el siguiente saludo a Hispanoamérica: “Americanos, estamos haciendo una España justa, de caballeros y héroes, labradores, artesanos y soldados; la España de Carlos V y la de Felipe II. ¡Saludo a Franco! ¡Arriba España!” (*Diez Puertas* 303).

Sin embargo, como señala Francisco Blanco, la unificación en abril de 1937 de todos los partidos franquistas (monárquicos, católicos, tradicionalistas, etc.) en el partido único denominado FET de las JONS, se lleva a cabo en Argentina con muchos problemas y grandes resistencias. Esto hace que en enero de 1938 Augusto Atalaya Benítez deba emprender un segundo viaje a Hispanoamérica, esta vez como inspector, para imponer orden. Atalaya Benítez se lleva las cuatro películas arriba mencionadas y también a Martínez Arbolea y Solano para rodar otras nuevas. Los documentales pasan a la Sección de Cine de la Delegación de Prensa y Propaganda de FET de las JONS en Argentina. Con ellas se organizan proyecciones de propaganda. Incluso se contrata a los Laboratorios Automáticos Tecnofilm, situados en la calle Cerviño 4431 de Buenos Aires, para tirar copias para la Delegación Cinematográfica Iberoamericana. La guerra en España (1937) es la que mejor aceptación tiene. El diario falangista en Buenos Aires *¡Arriba!*, en su edición de 15 de agosto de 1938, considera que es “quizás de lo más logrado y vibrante de cuanto se ha llevado producido nuestra Sección de Cinematografía” (12). La película se exhibe una y otra vez tanto en los cines de Buenos Aires como en otras capitales de provincia. El pase en el cine Capitol de Buenos Aires de 5 de septiembre de 1938 recauda 712,50 pesos (*Jerez Riesgo* 370).

Martínez Arbolea y Solano, al mismo tiempo, ruedan y montan el filme *Segundo Noticiero de Falange Española* (1938). La película se proyecta el lunes 4 de abril de 1938 en el Teatro Grand Splebidd, formando parte de un acto compuesto también por un discurso de Juan Antonio Martín Cotano, una charla de Eduardo Marquina sobre “El cine y poesía”, la representación del Tríptico de la Falange, de Rafael Duyos, Jefe Regional de la Falange en Argentina, y la proyección de las siguientes películas: *España azul*, *La guerra por la paz*, *Voluntad*. *La Falange en Argentina* y *Nota Extraordinaria del Segundo Año Triunfal*. En concreto, *Segundo Noticiero de Falange Española* recoge algu-

nas informaciones rodadas en España, como la boda de Agustín Aznar y un saludo a Iberoamérica de Raimundo Fernández Cuesta, Secretario del Partido y Ministro de Agricultura. El filme se completa con imágenes que muestran la llegada de la misión a Buenos Aires y varias noticias sobre la actividad de Falange en Argentina: celebración del día del plato único, bendición de las banderas de Falange por el obispo de Iborá, inauguración de una sede del partido en el interior del país, entrega de regalos navideños a los niños por el Auxilio Social y homenaje en Mendoza al primer falangista muerto en América, Enrique Ribes.

6. MAGNATE DE LOS MEDIOS

Después de esta actividad, Martínez Arboleya se queda en América. Entre las razones para tomar esta decisión se encuentra el hecho de que en España se crea una nueva institución para dirigir el cine en la que, por razones que desconocemos, él no entra a formar parte. Me refiero a que en enero de 1938 el Departamento Nacional de Cinematografía del Ministerio del Interior, Prensa y Propaganda, dirigido por el cuñado de Franco, Ramón Serrano Suñer, pasa a monopolizar la producción de las películas de propaganda.

Pero Martínez Arboleya no se desvincula del cine. Vierte su experiencia adquirida durante la Guerra Civil Española trabajando en los noticiarios. Primero le contrata Sucesos Argentinos, empresa creada en agosto de 1938 por el también uruguayo Antonio Ángel Díaz, editor de la revista Cine Argentino. Tadeo Bortnowski, director editorial del noticiario, recuerda que Martínez Arboleya y Antonio Solano forman parte del núcleo principal de los primeros años de este noticiario (Marrone 88). La labor más destacada de Martínez Arboleya para esta empresa es un documental sobre el hundimiento del submarino Almirante Graf Spee en diciembre de 1939 en Montevideo.

Tiempo después, en 1946, y ya de forma definitiva, se instala en Uruguay con intención de convertir su país en una potencia cinematográfica. Intenta poner en marcha los Grandes Estudios Filmadores Rioplatenses e incluso dirige el drama rural *Esta tierra es mía* (1947), hoy perdida. Pero fracasa como promotor y como director. Luego dirige la filial uruguaya del noticiario cinematográfico argentino Emelco, del que elabora un resumen semanal, y, tras su ruptura con esta empresa, funda en 1948 el noticiario Uruguay al día, que funciona hasta mediados de los años sesenta.

Su matrimonio con María Elvira Salvo, vinculada al clan Ro-

may por su primer matrimonio, le permite participar del Grupo Salvo. Esta empresa mediática controla las emisoras de radio CX 20 Monte Carlo y CX 12 Oriental y en 1959 consigue la concesión del Canal 4 Montecarlo Televisión. Asimismo, en 1958, el grupo adquiere la compañía Cinematográfica Glücksmann-Cinensa, dedicada a la exhibición y distribución de películas, de la que Martínez Arboleya se convierte en director. Precisamente, a finales de los años cincuenta, Martínez-Arboleya redacta un proyecto de ley para que en todas las salas de cine de Uruguay se proyecten 8 minutos de material fílmico nacional. Pero César Batlle, político de la oposición, lo impide cuando señala que esa medida favorece a su empresa, la única capaz de facilitar ese material. Santicaten le responde publicando un libro, *Proceso a Sodoma*, en el que acusa a César Batlle de homosexual (Pérez). El libro se vende muy bien, entre otras razones, porque Martínez Arboleya utiliza su control sobre las salas cinematográficas y la televisión para publicitar todos sus libros, los cuales publica cada vez con más asiduidad, pues, por edad, problemas de salud y predisposición, va abandonando su actividad en los medios audiovisuales.

BIBLIOGRAFÍA

- Blanco, Francisco (2003). "La falange en la república argentina". *Rastro de la historia*: nº 13, primer trimestre. http://www.Rumbos.Net/rastroria/rastroria13/fe_argentina.Htm [consulta 20-12-2012]
- Diez puertas, Emeterio (2001). *El montaje del franquismo*. Barcelona: Laertes.
- González Calleja, Eduardo y Limón Nevado, Fredes (1988). *La hispanidad como instrumento de combate*. Madrid: CSIC.
- Gubern, Román (1994). *Benito Perojo: pionerismo y supervivencia*. Madrid: Cátedra/filmoteca.
- Jerez Riesgo, José Luis (2007). *Voluntad de imperio. La falange en argentina*. Barcelona: Ediciones nueva república.
- Marrone, Irene (2005). "La historia se escribe con "i" de imagen". Irene marrone y mercedes moyano walker. *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino. La memoria, la historia (1930-1960)*. Buenos aires: Del puerto, pp. 87-98.
- Muñoz Aunión, Marta (2010). "La propaganda del alzamiento y su gestión desde el partido nacionalsocialista alemán: el caso hispano-film-produktion". <http://www.Unican.Es/nr/rdonlyres/0000e15c/gfuvgvqyqhyqkyoc-jusztyqkkntrwi/martamu%c3%b1ozlapropagandadelalzamientoysugesti%c3%b3ndesdeelpartidonacionalsocialistaaleman.Pdf> [consulta 20-12-2012]
- Nicolás meseguer, Manuel (2004). *La intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)*. Murcia: Universidad de Murcia-primavera cinematográfica de lorca.
- Pérez, alejandro (2003). "El falso biógrafo de bordaberry". *El país*. http://www.Elpais.Com.Uy/suple/quepasa/07/02/03/quepasa_261811.Asp [consulta 12-12-2012]
- Pintos, fernando (2006). "En recuerdo de un escritor conflictivo y un amigo sincero". http://www.Uruguayinforme.Com/news/15122006/15122006_pintos_literatura.Php [consulta 12-12-2012]
- Santicaten (Martínez Arboleya, Joaquín) (1961). *Por qué luché contra los rojos*. Montevideo: Talleres gráficos río blanco.
- Vainfas, Ronaldo y Raminelli, Ronald (1999) "Los americanistas del iii reich. La ibero-amerikanisches archiv en los tiempos del nazismo". *Historia y sociedad*: nº 6, diciembre.
- Wayne, H. Bowen (200). *Spaniards and nazi germany: collaboration in the new order*. Columbia and london: University of Missouri press.
- Wertz, William F. Jr (2001). "La unión nacional sinarquista de méxico. La ofensiva hitleriana contra iberoamérica". Instituto Schiller. http://www.Schillerinstitute.Org/news-panish/institutoschiller/literatura/sinarquismo/uns_ofehitl.Html [20-12-2012]

Los exiliados gallegos de la II República:

GRANDES APORTACIONES PERO
ESCASA VISIBILIDAD

Por Áurea Fernández Rodríguez

Considerado como el de mayor calidad de la historia de la humanidad (Aznar 1999: 4; Alonso 1991, 1995), el exilio de la II República ha sido una auténtica hemorragia para España en general y para las distintas regiones del país, en particular. Entre los miles de hombres y mujeres que tuvieron que huir de las represalias y la persecución del gobierno golpista del 18 de julio de 1936 se encuentran numerosos gallegos. Además de su elevado número, destacan por ser personas muy preparadas con inquietudes intelectuales y aspiraciones de transformación democrática. Muchos eran jóvenes universitarios que vieron como la Guerra Civil (1936-1939) truncaba sus sueños y acababa con unos tiempos que prometían, ilusiones y esperanzas para el futuro de Galicia, recuerda Francisco Fernández del Riego (2003: 70), uno de los miembros de esa generación. Estos intelectuales desarrollaron una actividad muy intensa en los países de acogida y, además, dominaban diferentes ámbitos de la cultura, dejando honda huella tanto en la vida cultural del lugar de acogida como en la del país



Niña risueña, esperando a sus padres en el barco del exilio © Alberto Martí
(Cortesía Consello da Cultura Galega)

que tuvieron que abandonar. A pesar de ello, permanecieron silenciados durante muchos años en los estudios sobre el exilio de la II República española.

En la actualidad disponemos de importantes listas de exiliados republicanos como la base de datos de exiliados gallegos que cuenta con 2141 nombres registrados en el I Congreso Internacional “O exilio Galego. “Repertorio bibliográfico do exilio galego. Unha primeira achega” (2001). En estas últimas décadas, proliferaron los estudiosos que se ocuparon del exilio republicano y de la necesaria recuperación de la memoria. A modo de ejemplo mencionamos, en Galicia y dentro de las Letras Gallegas de la diáspora, la enorme labor que viene haciendo desde el año 1963 Ediciós do Castro; y fuera de la Comunidad gallega, proyectos como la obra *Dos vidas y un exilio. Ramón de Valenzuela y María Victoria Villaverde*. Estudio y antología, publicada en 2011 por el Servicio de Publicaciones de la UCM y dirigida por Carmen Mejía Ruiz. Al otro lado del Atlántico, aunque no aborda de forma exclusiva a los gallegos, Emilia Zuleta tiene el enorme mérito de reconocer la labor de algunos refugiados gallegos en varias de sus investigaciones: *Relaciones literarias entre España y la Argentina* (1983), *Espanoles en la Argentina - Exilio Literario 1936*. (1999), *De mar a mar letras: españolas desde Argentina* (2004), etc.

Asimismo, y ya para centrarnos en el tema que nos interesa en el presente trabajo, contamos con varias exploraciones que nos permiten adentrarnos en el conocimiento del papel de mediadores que desarrollaron los exiliados ilustrados gallegos tanto como traductores en publicaciones periódicas como su participación en importantes proyectos editoriales latinoamericanos y gallegos durante el periodo de la dictadura (Fernández, 2012: 61-70; Fernández, 2012: 172-185; Galanes, 2012: 83-92). Sin embargo, queda todavía un largo camino por recorrer. Carecemos, por ejemplo, de un registro bibliográfico exhaustivo de esta producción, de estudios globales profundos sobre su aportación e incluso sobre lo que ha representado el destierro de todos estos hombres y mujeres para los países de acogida, pero también para Galicia y para España en la vida política, social y cultural. El periodista gallego Luis Soto (23 de diciembre de 1902 en Orense- 11 de noviembre de 1982) insiste en esta cuestión en algunos de sus textos. Así en “Malia o dente que coma a semente” *Vieiros* n° 3 (1965 México), reflexiona sobre la sangría que supuso la emigración para Galicia durante décadas al privar de las nuevas

generaciones que trabajarían por su lugar de origen. En “O home galego diante a terra” Vieiros nº 2 otoño (1962 México) retoma el discurso nacionalista para reflexionar sobre el concepto de nación y las características diferenciadoras del ser gallego. Por su parte, el poeta y periodista argentino, Víctor Luis Molinari escribe ya en la revista Galicia Emigrante:

“Buenos Aires es, cronológicamente, una de las ciudades más importantes de Galicia. Cuantitativamente los números lo certifican. Cualitativamente viven en ella personalidades gallegas de tal fuste, que su sola enunciación daría perfil a cualquier cultura” (1954: 9).

En este artículo nos limitaremos a bucear en algunas aportaciones de los intelectuales y exiliados políticos gallegos como traductores en América para demostrar que su contribución a una historia de la traducción española, al desarrollo cultural del país de origen y de los países de acogida, aunque ignorada, es innegable. Si bien antes de entrar en el meollo del tema que nos ocupa, parece pertinente preguntarnos sobre la especificidad del refugiado republicano gallego, para así explicar la elección de los textos que estos intelectuales han traducido y difundido en las sociedades receptoras y, a la vez, echar luz sobre el mensaje que desean transmitir. Este primer análisis servirá de base para que en un futuro podamos poner en diálogo las voces mediadoras y textos traducidos en la diáspora americana con los del exilio interior.

LA ESPECIFICIDAD DEL EXILIO GALLEGO

En primer lugar, debemos destacar la situación geográfica de Galicia. Pues si Cataluña fue la última comunidad en caer bajo el yugo y las flechas de los militares sublevados, Galicia quedó sometida desde los primeros días. La represión física e ideológica de todos aquellos que estaban comprometidos con la lengua gallega y acusados de estar vinculados con las izquierdas era una realidad que se iba imponiendo con fuerza y que les ha obligado a buscar refugio político desde los primeros meses del conflicto. Por otra parte, Francia ha sido el país de acogida por excelencia de los republicanos vascos y catalanes por proximidad geográfica y lingüística, pero para los gallegos no lo era tanto. De ahí que optaran por cruzar el Charco. América y muy especialmente América Latina ofrecía todos los ingredientes necesarios para garantizar la continuidad de los proyectos que estos defensores de las libertades públicas, y condenados por la dictadura franquista

habían comenzado en España.

En el otro lado del Atlántico, los desterrados gallegos recibían además el apoyo de familiares o de amigos entre la comunidad emigrante instalada antes del estallido de la Guerra Civil y que ya trabajaba activamente a favor de la cultura gallega. Familiares o amigos les enviaban las cartas de llamada y les arropaban a su llegada. Organizada alrededor de instituciones como la Federación de Sociedades Gallegas, la colonia daba también apoyo organizativo y económico a muchas de sus iniciativas culturales. De hecho, la existencia de determinadas organizaciones con recursos para ayudar a los republicanos fue esencial para que dos referentes del Partido Galeguista como Castelao o Suárez Picallo se asentasen en América (Núñez Seixas, 2001: 51). El Frente Popular Antifascista Gallego (FPAG) que llegó a contar con varias filiales en el Estado de Nueva York, en Filadelfia y en Boston, se fundó en diciembre de 1937 y contribuyó grandemente a la provisión de fondos para la evacuación a América de refugiados gallegos y españoles procedentes de los campos de internamiento franceses.

Muchos exiliados gallegos intentaban integrarse e influir en las asociaciones de inmigrantes cuya naturaleza era generalmente mutualista asistencial o recreativa cultural pero no constituían la mayoría de los socios como era el caso de los exiliados vascos que pasaron en masa a formar parte del centro Laurak-Bat. Además, el gentilicio gallego se tendía a identificar con franquista, por una parte; pero por la otra, sobre todo en los primeros tiempos del exilio, el gobierno venezolano impedía que se asociaran por temor a su ideología de izquierdas, por lo que la ley frenaba de forma taxativa las actividades políticas de los extranjeros. La Casa de España (republicana), el Centro Vasco (Caracas'ko Eusko Etxea) y el Centro Canario fueron las primeras organizaciones permitidas con la prohibición expresa de cualquier actividad política en suelo venezolano y una estricta vigilancia por parte de las autoridades. El 9 de febrero de 1945, el historiador, biólogo, cartógrafo y marinero gallego al que se le deben, en pleno siglo XX, muchos de los mapas realizados por primera vez en Venezuela y en la República Dominicana¹, José María Mosqueira Manso junto con una docena de gallegos de carácter progresista consiguieron fundar en Venezuela el Lar Gallego. En 1944 se crea en Buenos Aires el Consello de Galiza que tuvo como primer presidente a Castelao y cuya finalidad era reunir a los diputados gallegos, galleguistas y republicanos para representar a Galicia mientras no

hubiera un gobierno legitimado por las urnas. Como afirma Isaac Díaz Pardo en el libro de Blanco Amor *Castelao escritor* (1986) el Consello enviaba importantes sumas de dinero a Galicia.

Otro factor importante a la hora de decidirse por países del continente americano ha sido el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Aunque España se mantenía apartada del conflicto bélico, muchos de los exiliados políticos gallegos, ante la imposibilidad de regresar a su país, siguieron un largo camino y una vida itinerante por diferentes países de América tras su primera escala en Europa. Lois Tobío Fernández del que hablaremos más adelante, inicia su exilio en Francia donde evita los campos de concentración para dirigirse a Nueva York, luego se desplaza a Cuba, donde funda la Escuela Libre de la Habana y, posteriormente, a Méjico. Más tarde se instala en Uruguay hasta 1963, año en el que vuelve a Madrid. El político e impulsor del Proyecto de Estatuto de Autonomía de Galicia de 1936, Ramón Suárez Picallo (1894 Sada-La Coruña- 1964 Buenos Aires) primero busca asilo político en Nueva York, posteriormente se desplaza a la República Dominicana, a Chile y finalmente se instala en la capital argentina donde desempeña la cátedra de cultura gallega del Centro Lucense de Buenos Aires, el actual Centro Gallego. En 1964 fallece en el sanatorio del Centro Gallego bonaerense con el deseo de que sus cenizas reposasen en su localidad natal, tal y como le había confiado a su amigo Isaac Díaz Pardo; su deseo no ha sido cumplido hasta el año 2008.

Algunos gallegos se dirigieron hacia el Reino Unido o Francia donde plataformas, como la emisora de radio BBC de Londres, emitían programas culturales desde los que se podía escuchar la voz de los exiliados y, en Francia, las ondas de ORTF, la denominada Radio París Internacional, transmitían en español información distinta de la que ofrecía Radio Nacional de España, la radio del franquismo. La lengua era una herramienta de comunicación imprescindible para seguir luchando por sus ideales y concienciar a un público receptivo involucrado con la situación que estaba viviendo España. Por lo tanto el idioma que compartían los países latinoamericanos les ofrecía mayores posibilidades de inserción cultural y profesional que otros países europeos como los ya mencionados, Francia o el Reino Unido. Cuando viaja de Estados Unidos a Buenos Aires en 1940, Alfonso Daniel R. Castelao (Rianxo, La Coruña, 1886 – Buenos Aires 1950), símbolo y guía del galleguismo, opina que la capital argentina es el lugar idóneo para concienciar a los gallegos, seguir defendien-

do a Galicia y luchar políticamente contra sus opresores. Manifiesta que Buenos Aires es para la liberación de Galicia lo que Nueva York para la liberación de Irlanda (Alonso Montero 1995: 94). En una carta a Luís Seoane con fecha del 13 de diciembre de 1948, José Otero Espasandín escribía desde Estados Unidos:

Hoy mismo Alicia [...] me decía cuánto echa de menos esos contados amigos de Buenos Aires donde uno se explayaba a sus anchas, dejando volar corazón y cabeza atolondradamente sin temor de ser incomprensidos simplemente porque un mundo común nos ligaba y unas esperanzas comunes nos sostenían. Aquí no se encuentra esta comprensión sencillamente porque nuestro mundo es un enigma para todos. (Cuquejo 2006: 38).

Europa, tras la Segunda Guerra Mundial, había quedado totalmente devastada y Buenos Aires era lugar de paso obligado de todo profesional de la cultura gallega, porque por entonces la denominada quinta provincia gallega estaba más cerca que Madrid o París para un escritor, periodista o intelectual gallego con inquietudes de proyección. Lo que Manuel Rivas escribe sobre Eduardo Blanco-Amor, Luis Seoane y Dieste se puede aplicar a muchos otros exiliados gallegos en América: “Eduardo Blanco-Amor, Luis Seoane y Dieste, encontraron la Galicia ideal en el exilio” (*El País* 17-05-1995).

En un estudio de carácter histórico sobre el exilio gallego, Xosé Manuel Núñez Seixas añade todavía otras variables para distinguir el exiliado gallego de 1936 del de otros periodos (2001: 21). Entre ellos resultan sorprendentes el olvido y la invisibilidad del exilio republicano gallego. El estudioso es tajante al respecto: “[...] para a historiografía do exilio republicano español os exilios vasco ou catalán son subconxuntos específicos claramente identificábeis, mentres o exilio galego sinxelamente non existe” (Núñez Seixas 2001: 40). Efectivamente, basta realizar un pequeño recorrido desde las primeras obras dedicadas al exilio, para constatar que el olvido se antoja general ya que jamás se menciona al galleguista Alfonso Daniel Castelao como integrante del Gobierno Giral en 1946. En la bibliografía de Julián Amo y Charmion Shelley *La obra impresa de los intelectuales españoles en América* (1936-1945), publicada en 1950, se incluye un apéndice de intelectuales catalanes y otro de intelectuales vascos, pero no se menciona ningún libro de Seoane ni siquiera Sempre en Galiza de Castelao. Otra obra, firmada por José M^a del Valle, *Las instituciones de la República en el exilio* (París: Rue-



Despedida en el Puerto de A coruña © Alberto Martí – (Cortesía Consello da Cultura Galega)

do Ibérico, 1967), también obvia la presencia y el papel de los intelectuales gallegos. Ya más recientemente Carlos Martínez, en *Crónica de una emigración* (2002), realiza una panorámica de actividades culturales a las que se dedicaban los exiliados españoles en Venezuela: literatura, pintura, arquitectura e incluso ofrece un apartado sobre la traducción. Sin embargo, se limita a mencionar la creación de un centro gallego donde se celebraban bailes, fiestas y se comía “jamón con grelos” (2003: 44-45), pero no habla de las aportaciones de los gallegos a la vida cultural del país ni de importantes acontecimientos como la Exposición del Libro Gallego en Caracas (1959), organizada por José Neira Vilas fundador de la editorial Follas Novas en 1957, distribuidora del libro gallego en América. La traducción al gallego de los aforismos de Víctor Luis Molinari, con prólogo de Suárez Picallo e ilustración de Laxeiro fue el primer libro que el poeta y periodista argentino editaba de tema gallego, la primera portada que ilustraba Laxeiro y el primer prólogo que escribía Suárez Picallo. Distribuido por toda América, el libro en edición bilingüe fue premiado por la Sociedad Argentina de Escritores. La segunda edición vio la luz en España en el año 1970 con textos adicionales en la traducción de Arturo Reguera (Neira Vilas 2008). Por otra parte, en Caracas, el autor de *longa noite de pedra* (1962), Celso Emilio Ferreiro, ofreció algunos de sus mejores poemarios y ayudó al polifacético Francisco Sesto Novás (Vigo 1943) a editar su primer libro de poemas, *A estrela e a fouce* (1967). El vigués Francisco Sesto Novás, hijo del ilustrador y escritor galleguista Xosé Sesto (uno de los fundadores del Partido Galeguista), marchó al exilio en los años sesenta con sus padres a Venezuela donde ha sabido conjugar el cultivo de la poesía, el ensayo, la arquitectura, la pintura, con la política. Después de desempeñar diferentes responsabilidades públicas entre 1990 y 2002, este arquitecto de origen gallego ha sido nombrado Ministro de cultura del Gobierno de Chávez en junio de 2004 y es uno de los responsables de la política cultural venezolana en la última década.

Según María Rosa Lojo, investigadora argentina e hija de un exiliado republicano, la indiferencia hacia los gallegos se antoja generalizada incluso entre la población de acogida:

A pesar de la importante inmigración de intelectuales traída especialmente por los exilios de la primera y la segunda Repúblicas, nunca llega a extenderse en el imaginario popular y estético la representación de los gallegos como referentes en lo artístico y lo científico. Ni aun en un momento de esplendor editorial que se

les debe principalmente a ellos y que sin embargo el mismo Julio Cortázar, casado con una gran traductora hija de gallegos, cuñado de un notable poeta, y publicado por Paco Porrúa, no alcanza a reflejar en su literatura (Lojo, 2010).

LA CONTRIBUCIÓN DE LOS EXPATRIADOS GALLEGOS

A pesar de esta falta de visibilidad, los desterrados gallegos destacaban por su gran espíritu emprendedor y dominaban distintos frentes del ámbito cultural y social: arquitectura, cine, biología, música, pintura, política, literatura, ensayo, investigación con trabajos de crítica literaria, de arte, de geometría, dictan conferencias, crean editoriales o traducen, entre otras actividades. La traducción no era una actividad menor en su vida profesional puesto que representaba en muchos casos su sustento tanto en empresas argentinas, mexicanas o de otras partes de América con las que colaboraban como en editoriales de su propia creación que daban vida al mercado del libro en los lugares de acogida. La integración de los exiliados a la actividad editorial fue uno de los factores esenciales en el desarrollo de la industria editorial y en la creación de colecciones editoriales en América a partir de los años 1940. Mencionamos editoriales como la prestigiosa Emecé (MC), creada por Luis Seoane y Arturo Cuadrado, quienes iniciaron en 1940 la publicación de colecciones dedicadas tanto a la poesía y prosa gallega de autores clásicos y contemporáneos como a autores argentinos y de otras partes de América. Ediciones Botella al Mar, que solo publicaba libros en gallego de forma ocasional (entre los cuales está Lonxe (1954), de Lorenzo Varela), pretendía dar a conocer, por primera vez, a ciertos poetas argentinos y difundir autores de renombre de la poesía mundial, especialmente de la latinoamericana. Todavía hay que recordar otras aventuras editoriales como Alborada, As Burgas, Ánxel Casal, Galicia, Nova, Citania y colecciones con nombres del tipo Hórreo, Dorna, Camino de Santiago, Biblioteca Gallega, A herba de namorar, Idacio, Mestre Mateo, Pomba luego Paloma. Además, los desterrados fundaron revistas o colaboraron en otras dirigidas o creadas por personalidades de la talla de Victoria Ocampo que impulsaron la renovación literaria americana. Taller, Romance, Letras de México, Sur, De Mar a Mar, Correo Literario, Galicia Emigrante, Cabalgata daban cabida a textos originales, a referencias bibliográficas de autores nacionales y extranjeros. Estas plataformas culturales, con frecuencia bilingües

en castellano y en gallego, pusieron en contacto a los lectores con lo mejor de la literatura extranjera. En efecto, las publicaciones que salieron de estas páginas y de editoriales como Emecé, Nova, Botella al Mar, Galicia, Ánxel Casal, Alborada o Nós ayudaron a transformar la literatura en todos los países latinoamericanos que les permitían manifestar más libremente sus inquietudes y reivindicar la afirmación de su diferencia, su resistencia “la disimilación o diferenciación” (Casanova 2001: 235) a través de una literatura “combativa” (Casanova 2011). Aunque producto de un esfuerzo minoritario, estos empeños editoriales en el exilio ultramarino evitaron que quebrara la línea de vital empuje iniciado en España antes del conflicto bélico. Así mismo alentaron a los intelectuales del exilio interior que, a pesar de la complicada situación en la que se encontraban bajo la dictadura franquista, comenzaron a partir de los años 1950 a manifestarse con algunos proyectos editoriales seriamente comprometidos en la empresa de estudiar y rehacer la fisionomía cultural y económica de Galicia como es el caso de la todavía existente Editorial Galaxia.

El número de iniciativas a través de las que se promocionaban y difundían textos de la mano de la acción gallega en la diáspora es bastante considerable, sobre todo si tenemos en cuenta que el idioma de Galicia no es la única lengua que entraba en sus combinaciones lingüísticas. Dadas las circunstancias y la realidad en la que vivían, también traducían al castellano de lenguas extranjeras como el francés, el inglés o el portugués, por mencionar las listas más nutridas. Como botón de muestra señalamos el inicio de «Le parti du crime», de Víctor Hugo cuya traducción al español publica Lorenzo Varela en la revista *De Mar a Mar* (n.º 2, enero 1943, 16-20), y el cuento «El Ciclón» de Ramón de Valenzuela en *La Gaceta Literaria*, el suplemento dominical de *La Gaceta de Tucumán* (1960). El relato aborda la satisfacción de morir en la tierra de origen y el tema de la guerra, un tema tabú durante el franquismo. Se trata de una traducción del cuento original en gallego que fue publicado en Galicia Emigrante (Año III n.º 17 enero de 1956: 22-23), una revista fundada por el polifacético Luis Seoane. Aunque con dificultades económicas y las planteadas por alternativas de los sucesos políticos en algún momento, consiguió salir regularmente entre 1954 y 1959. Contaba solo con el apoyo de algunas empresas industriales y comerciales que le daban su publicidad y “nació sin pertenecer a partido alguno, sin depender de ningún programa ideal que no fuese exclusivamente el de la reivindicación de Galicia y sin depender

económicamente de entidad, grupo de entidades o persona particular” (Galicia emigrante año III n.º 17 1956: 37). Su calidad y su formato con ilustraciones le garantizaron una excelente acogida no solo entre los gallegos sino también entre los lectores argentinos deseosos de conocer Galicia y su cultura como se refleja en la sección de “cartas de nuestros lectores”. Entre las escasas traducciones que cuenta la revista están “Tres poemas de Mino Drouet” sin firmar (*Galicia Emigrante* año III n.º 22 1956: 3) y siete poemas del inglés al gallego traducidos por Plácido Castro: “Cantares de inocencia”, de William Blake; “Un gran día”, de W. H. Davies, nativo de Gales; así como un poema de Masefield, gran cantor del mar, de la naturaleza y de la exaltación de la belleza que ya había sido recogido en la antología *Poesía inglesa e francesa vertida ao galego* (1949); otro de Yeats que Plácido Castro acerca a nuestra lírica por su espíritu celta y su honda “saudade”; también incluye uno de Christina Rossetti en cuyo verso se puede encontrar la honda expresión de tristeza y dolor similar, según el traductor, a la de Rosalía de Castro; traduce también la parte final de la versión inglesa *The Rubaiyat of Omar Khayyam* (1859), una de las joyas de la poesía inglesa, original de un poeta y matemático persa al que el escritor e hispanista inglés Edward Fitzgerald supo darle personalidad propia. Cierra este manojito de poemas titulado “Do inglés ao galego. Un pequeno feixe de poesía por Plácido Castro” (*Galicia Emigrante* año II n.º 8 1955: 18-19), con el poema “Requiem”, de Robert Louis Stevenson, autor no incluido en la antología que analizaremos más adelante. *Galicia Emigrante* abraza amplios horizontes y colaboraciones muy variadas de autores argentinos, y autores del exilio exterior e interior. El objetivo fundamental de esta generación consiste en ganar prestigio ante un público extraño y destacar siempre en su labor el carácter diferencial de Galicia. Las revistas constituían importantes plataformas de expresión política y artística de los intelectuales exiliados que en la España de Franco no podían manifestar.

Las obras que traducen los refugiados gallegos obedecen a diferentes criterios de selección que podemos agrupar de la siguiente manera: gustos personales, motivos ideológicos o aquellas que les sirven de medio de sustento. En este trabajo no nos ocuparemos de las publicaciones periódicas sino de las traducciones en formato libro. Merece un apartado especial la ya mencionada antología de *Poesía inglesa e francesa vertida ao galego* (1949) por su publicación en forma de libro y porque sintetiza

la labor de mediadores que ejercieron los exiliados gallegos en América.

LA TRADUCCIÓN COMO MEDIO DE SUSTENTO

La traducción para los refugiados políticos gallegos fue sobre todo un medio de sustento. Como muestra de ello citamos las traducciones realizadas por el matemático, profesor y poeta José Otero Espasandín (1900-1987)². Amigo de Rafael Dieste desde que coinciden en África cuando fueron movilizados en Melilla en 1921, Espasandín se ve obligado a cruzar la frontera pirenaica en 1939 y después de un tiempo en el campo de Saint Cyprien consigue refugiarse en el Reino Unido donde la Segunda Guerra Mundial le obliga a vivir de forma precaria y volver a recordar la guerra de España. Los refugiados en América, con Rafael Dieste a la cabeza, hacen lo posible para conseguirle un contrato de trabajo y el permiso de inmigración preceptivo para entrar en Argentina. En 1941 se dirige a Buenos Aires con su hija y su esposa para formar parte del cuadro de personal de la editorial Atlántida en la que edita hasta 1947 bajo su nombre o el de seudónimos (Roger Moulin e Norman Beechdale) veintiséis títulos originales en la colección Biblioteca Billiken (Ferreiro Fente, 2006). Ante la imposibilidad de convalidar su título de maestro sobrevive trabajando duro inclinado sobre los libros más diversos para cotejar datos, estudiar cada tema y redactar los capítulos de nuevas obras y artículos sobre ámbitos muy variados (biología, zoología, geografía, astronomía, mitología, etc.) Sus conocimientos le permitieron llevar a cabo una importante labor pedagógica y publicar notables libros de ensayo: *El gran tablero de la política mundial* (1947) o *Riesgo y promesa de la ciencia* (1946). Este último, bajo el seudónimo de Norman Beechdale, “le hizo acreedor de elogios juicios críticos de aquellos “snobs” que veían en el simulado profesor nórdico un talento incapaz de encontrarlo en un maestro de su lengua” (Seoane 1956: 19).

Gracias a su pluma salieron a la luz varios libros traducidos al castellano que como sus títulos indican son obras de divulgación científica muy en consonancia con los que editaba por mandato de la editorial donde trabajaba o por encargo bajo el sello de otras editoriales. Como muestra de su intensa actividad que destaca por la cantidad y la calidad recordamos los siguientes títulos traducidos: Whipple, Fred L., 1944. *Tierra, luna y planetas*, Buenos Aires: Editorial Pleamar, [Traducción de José Otero Espasandín]; Smart, William Marshal, 1944. *La astronomía al*

día, Buenos Aires: Editorial Abril, Serie La Marcha del Progreso, [Traducción de J. Otero Espasandín]; Nettleship, Richard L., 1945. *La educación del hombre según Platón*, Buenos Aires: Editorial Atlántida, [Traducción y estudio preliminar de José Otero Espasandín]; Allcott, Arnold e Bolton, H. S., *La química al día*, Buenos Aires: Nova, 1945 [Traducción de José Otero Espasandín] y Laski, Harold Joseph, 1946 3.^a ed. *Reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*, Buenos Aires: Editorial Abril, Colección Guerra y Paz, [Traducción de José Otero Espasandín]. Eran sobre todo los españoles los que ejercían la traducción no siempre bien considerada, pero “tan importante para las interrelaciones culturales en una época de gran apertura y actividad intelectual argentina” (Zuleta 1999: 53).

Con Perón al frente del Gobierno argentino (1946-1952), la creación el Partido Peronista (1947-1951), de rígida verticalidad, sólida disciplina y la libertad de expresión mermada, todos miran hacia América del Norte como nuevo posible lugar de refugio. Lorenzo Varela que se encuentra en ese momento en Uruguay se marcha para Estados Unidos y Otero Espasandín también decide instalarse en Waynesburg (Pensylvania) donde enseña español en un instituto de educación secundaria. En el año 1953 se traslada a Washington para trabajar como editor del boletín de la Organización Panamericana de la Salud, organismo dependiente de la OMS. Se cartea con Fernández del Riego que se encuentra en Galicia y con Luis Seoane, en Buenos Aires, pero no hay constancia de que vuelva a Galicia. Hasta 1972, fecha definitiva de su jubilación, sigue trabajando en el Departamento de Agricultura de los Estados Unidos realizando labores de traducción e impartiendo clases de español en la Escuela de Graduados de este organismo.

LA TRADUCCIÓN COMO REIVINDICACIÓN DE LA LENGUA GALLEGA

Los desterrados también promueven y realizan traducciones desde la lengua materna. Varias empresas que crearon en el exilio o en las que colaboraron dieron a conocer obras reeditadas por primera vez o edición de libros que prohibía el Gobierno franquista escritos en lengua gallega como es el caso de A Esmorga (Buenos Aires: Citania, 1959), de Blanco Amor. Bajo la iniciativa de muchos de estos exiliados se editaron en América obras de gallegos ilustres: en la editorial Nova se publicaron *Orígenes de la lengua gallega*, de Fray Martín Sarmiento, Diego Gelmírez, de



Barco de exiliados gallegos © Alberto Martí – (Cortesía Consello da Cultura Galega)

Manuel Murguía y *Cuadros de la guerra de*, Concepción Arenal. También contamos con algunas traducciones en formato libro: Manuel Antonio, *De catro a catro*, Buenos Aires: Emecé col. Dorna. Edición bilingüe con prólogo y traducción al castellano de Rafael Dieste publicada en 1940. Ese mismo año ve la luz la edición bilingüe de *Cincuenta hombres por diez pesos*, Buenos Aires: Emecé. A pesar de que no se asocia a ninguna de las colecciones que dirigía Luis Seoane se piensa que tuvo parte en el proyecto (Alonso Montero 1995: 189). Al año siguiente en 1941, se puede leer *Cantigas de Macías* o *Nomarado, trovador gallego del siglo XIV*, Buenos Aires: Emecé col. Dorna. En el prólogo aparece un fragmento del estudio de H. A. Rennert (Filadelfia 1900) traducido al castellano por María de Salnés. En 1941, *Veinte cuentos gallegos* (Buenos Aires: Emecé Col. Hórreo) incluye relatos breves gallegos traducidos por primera vez al castellano. La mayor parte de los originales habían sido publicados con gran éxito en Galicia

por la Editorial Lar, una referencia indispensable para el libro y la cultura autóctona ya que se trata del “primer ensayo editorial en lengua gallega, realizado con la colaboración de los más calificados valores de Galicia de entonces” (Barreiros 1954: 16). Destacamos los siguientes títulos: la traducción al castellano del relato de Amado Carballo, “Los pobres de Dios” (141: 9-40); Alfonso R. Castelao, “Pecho de lobo” (1941: 45-49); Evaristo Correa Calderón, “Gárgolas” (1941: 49-59); Rafael Dieste, “Acerca de la muerte de Bieito” (1941: 67-70); Wenceslao Fernández Flórez, “Mi mujer” (1941: 70-101) cuyo original “A miña muller” fue el que inauguró la labor de la mencionada Editorial Lar fundada en 1924 por Carré Alvarellos y Ángel Casal; Ángel Fole “Yo y mi corazón” (1941: 101: 104); M. García Paz, “Casamiento” (1941: 104-116); Eugenio Montes, “Como en la parábola de Peter Breughel” (1941: 140-148) y “El lobo de la gente” (141: 175-183), de Vicente Risco³.

Además de la poesía y la narrativa breve, cabe señalar la pieza de teatro de Luis Seoane, *La soldadera*, cuya versión castellana publica la Editorial Ariadna en 1957, es decir, al año siguiente de aparecer la versión original en gallego. En la diáspora, el teatro gallego “supo llevar a escena lo que el emigrante necesitaba, la Galicia añorada e idealizada, recreando sus tradiciones y sus costumbres utilizando la lengua gallega” (Mejía 2011: 245). Así, en el año 1960 el grupo de la “Escola de Teatro del Centro Lucense de la Federación de Sociedades Galegas” bonaerenses pone en escena la traducción al gallego de dos obras: *A Camisa*, de Lauro Olmo que refleja la crítica situación de la España de entonces y en la que actuaban el exiliado Ramón Valenzuela y su hijo menor; y *O casamento do latoneiro*, del irlandés John Millington Synge⁴ cuya versión en gallego fue obra de Valenzuela y de su esposa Marivi Valverde, también exiliada.

Una vez más nos remitimos a Galicia Emigrante para reconocer la labor en favor del idioma gallego que esta colectividad realizaba en América:

“Galicia necesita reivindicar su idioma y todos debemos ayudar en esa labor. No basta que se estudie en Berlín, en Londres o en las universidades norteamericanas; ni tampoco en las cátedras de idioma gallego creadas fuera de Galicia en época de la monarquía española. No bastan los traductores franceses e ingleses que traducen las obras de nuestros escritores gallegos a sus respectivos idiomas” Galicia Emigrante (agosto 1954: 0 año 1 n° 3)

La actividad de los exiliados republicanos ha sido fecunda

y provechosa. Se beneficiaron de ella los lectores en los países donde desarrollaban su labor y a su vez el país de origen ya que, aunque de forma clandestina, sus obras llegaban también a España. En una carta fechada el 30 de enero de 1958 y dirigida a Luis Seoane, uno de los creadores de la editorial Galaxia, Ramón Piñeiro, agradece el envío de su libro y manifiesta su admiración por la capacidad de trabajo que demuestra su destinatario en el otro lado del Atlántico:

Recibín e lin con todo o interés o teu novo libro «La Soldadera». Para che dicir a verdade estou mesmamente asombrado da tua extraordinaria capacidade creadora, non menos sorprendente pola intensidade que pola diversidade dos campos de cultivo. Seme-lla talmente que tiveras dentro de ti a enerxía de media ducia de homes dinámicos. (Carta de Ramón Piñeiro, 1958 en Fundación Carlos Casares, Vigo)

LA TRADUCCIÓN COMO FORMA DE RESISTENCIA. EL CASO DE *POESÍA INGLESA E FRANCESA VERTIDA AO GALEGO* (1949).

Como hemos podido manifestar anteriormente, en la diáspora también traducen hacia el idioma materno para esquivar la extinción, como forma de resistencia y lucha como muy bien expresa Padraic Colum en el poema que traduce Plácido Castro (2004: 88-89), de diferenciación y dignificación de la lengua y cultura gallegas. Efectivamente, coincidimos con Diego Muñoz en que “para la diáspora gallega de Buenos Aires, la lengua propia fue verdaderamente una patria. Numerosos autores gallegos vivieron el espacio de la lengua gallega en vez de el espacio geográfico de Galicia” (Muñoz Carrobles, 2011: 290). La antología *Poesía inglesa e francesa vertida ao galego* (Buenos Aires: Alborada, 1949³; Vigo: Editorial Galaxia, 2005)⁵, además de difundir autores y obras de la literatura universal, al ser autores de renombre los que firman las traducciones también visibilizan y dignifican la traducción. En el prólogo reflexionan sobre su quehacer y lo que representa para ellos y para una comunidad como la gallega. Consideran así que el cultivo de la traducción, especialmente la literaria, debe ser alabada por las dificultades del trabajo que genera y por el servicio de universalización que presta: “Os aires de fóra limpan, refrescan, renovan. *A voz de Galicia ten que se ouvir no mundo e as do mundo en Galicia*” (2005: 14). La obra se ha presentado en el certamen literario que la “Federación de Sociedades Galegas” de Buenos Aires, patrocinadora del acto, convo-

có para celebrar el vigésimo quinto aniversario de su fundación en 1946 en el que fueron premiadas. Además de ser galardonadas, estas versiones, representan reunidas en este volumen, un hito en la historia de la traducción gallega. Un análisis detallado de los autores y los temas que abordan los textos seleccionados nos permitirá adentrarnos en lo que ha significado este proyecto.

Cada traductor ofrece poesías de diez poetas francófonos o anglófonos modernos cuya selección respondía sin duda a sus gustos personales pero también a sus aspiraciones y a su compromiso con Galicia. Esta obra abre las puertas de la cultura gallega para recibir a dos lenguas de gran prestigio⁶, —el francés y el inglés— pero también a diferentes culturas como la belga, la francesa, la americana, la británica o la irlandesa. En cualquier caso se trata de una elección más objetiva y más universal al emanar de tres puntos de vista diferentes, el de tres poetas comprometidos con su país. El poeta, traductor y periodista Plácido Castro (Corcubión, 1902 - Cambados, 1967)⁷, —secretario de Relaciones Internacionales del Partido Galeguista antes del golpe de Estado y representante de Galicia en el Congreso de Nacionalidades Europeas que se celebró en el Hotel Savoy de Berna en septiembre de 1933 (R. Silvia 26-06-2009)—, se centra en la literatura anglófona y sobre todo en la irlandesa. De la mano de Plácido Castro salió la primera versión al gallego del *Rubáiyat*, de Omar Khayhán (1048-1131?) desde la versión inglesa del mencionado escritor inglés Edward Fitzgerald. Ya antes de la guerra Plácido Castro comparaba nuestros poetas y los de países “celtas” en *El Pueblo Gallego*. En 1949 retoma en Londres su trabajo de traductor en la BBC. Algunos de los poetas que incluye en esta antología como George William Russell son poco conocidos incluso hoy fuera del sistema literario irlandés. La antología cuenta también con textos de Christina Rossetti, Ernest Dowson, Thomas Hardy, Housman A. E., William Butler Yeats, William Davies, Walter de la Mare, John Masefield y Padraic Colum.

Lois Tobio Fernández (Vivero-Lugo, 1906-Madrid, 2003) fue redactor con Ricardo Carballo Calero y Alexandre Bóveda del anteproyecto del Estatuto de Autonomía de 1931 y participó, junto a Castelao, en la creación del Partido Galeguista. Desempeñaba la cátedra de Historia del Derecho en Santiago de Compostela en el periodo anterior a la guerra y en el exilio colaboró de forma activa en la revista *Galicia Emigrante*. Como traductor Tobío tiene el mérito de verter al gallego textos de Rilke y el Fausto de Goethe. En esta obra nos deja poemas de una lista variada

de autores anglófonos y francófonos: Percy Bysshe Shelley, John Keats, Alfred Tennyson, Henry W. Longfellow, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Paul Bourget; René Laporte, Louise de Vilmorin y Arthur Rimbaud del que se ofrece “Quand le front de l'enfant” y “Les effarés” donde el indignado Rimbaud que contaba solo con 16 años describe a unos niños hambrientos.

Finalmente, el tercer traductor de la obra que nos ocupa, Florencio Manoel Delgado Gurriarán (Orense, 1903- California, 1987), estudió la carrera de derecho en Valladolid, ingresó en el Partido Galeguista en 1933 y fue secretario de propaganda hasta que se embarca en el Ipanema con rumbo a México en junio de 1939. En el país azteca participa activamente en charlas y asociaciones, dirige la edición de o *Cancioneiro da Loita Galega* en colaboración con otros poetas del exilio y la revista *Saudade* que trataba de incorporar la colonia gallega a la lucha por la defensa de la patria. Fue uno de los fundadores de la revista *Vieiros* considerada como uno de los “más hermosos esfuerzos tipográficos y artísticos producidos en el exilio español” (Arias 2009) cuyos números vieron la luz en México entre 1959 y 1968. La edición corrió a cargo de un grupo de gallegos exiliados comprometidos con el Padroado de Cultura Galega de México y tuvo un carácter eminentemente cultural y literario. Fue el primero en traducir al gallego en el año 1951 *Le cimetière marin* (1920), de Paul Valéry cuyas versiones se multiplicaron en el mundo hispano a partir de la primera versión de Jorge Guillén en la *Revista de Occidente* (1929). Los poemas que nos ofrece Florencio Delgado en esta antología llevan la firma de Paul Verlaine, el creador del simbolismo; Stéphane Mallarmé; Maurice Maeterlinck (“Chansons”); Henri de Régnier; Paul Valéry (“Les pas”); Paul Claudel (“L'esprit et l'eau”); Tristan Klingsor; Jules Supervielle; Jean Cocteau; Pierre Drieu de la Rochelle, Philippe Chabaneiz y dos mujeres: Hélène Vacaresco y Lucie Delarue Mardrus.

Entre los treinta poetas que componen la antología, cobran especial protagonismo cuatro mujeres: Christina Rossetti (1830-1894) que encabeza la lista de Plácido Ramón Castro del Río con los poemas “Mirage”, “Sleeping at last” y “When I am dead my dearest” (2004: 20-25), para evocar la esperanza de lo que era “solo un sueño”; Louise de Vilmorin (1902-1969) que incluye Lois Tobío en su selección y las dos ya mencionadas, Hélène Vacaresco (1864-1947) y Lucie Delarue Mardrus (1874-1945), cuyos poemas se pueden leer en la versión de Florencio Delgado. Si tenemos en cuenta que las literatas estaban prácticamente ig-

noradas en aquella época podemos considerar que se trata de un número nada despreciable.

El interés que Plácido Castro manifiesta por las traducciones al gallego de poesías irlandesas, gaélicas e inglesas le viene de atrás. Empieza a familiarizarse con el inglés a los seis años en Glasgow (Escocia) donde llegó a ser miembro de la Glasgow University Liberal Club. Al tiempo que se incrementa su afición a la lengua inglesa se incrementa su interés por la literatura y cultura irlandesas. Antes del exilio ya había ganado su plaza como profesor numerario de Enseñanza Media con un trabajo académico en castellano en el que trazaba las líneas convergentes de la poesía de la escritora romántica Christina Rossetti y Rosalía de Castro que analiza detalladamente la profesora Noia Campos (2006: 240).

La autora francesa Louise de Vilmorin (1902-1969) ha editado varias novelas llevadas al cine entre las que está su obra cumbre *Madame de*, gran éxito de librería en 1951 y la película con Danielle Darrieux y Vittorio De Sica, en 1953. Sin embargo era una desconocida en Argentina y en España antes de la edición de la antología que nos ocupa. Lois Tobío completa su labor dentro de esta obra con la traducción de tres poemas de la autora francesa: “Les chevaux marins”, poema que ha sido musicado posteriormente; “Ombre”, sacado de *Fiançailles pour rire*, (1939) y “Officiers de la garde blanche”. (2005: 162-167). El mismo año en que ganó el premio literario de Monaco, en 1955, la editorial Nova publica *Madame de* en la traducción de la chilena y secretaria de Pablo Neruda, Margarita de Aguirre. Esto implica que fueron los gallegos los que dieron a conocer la autora francesa en Argentina lo que no debe ser considerado como un detalle menor. Louise de Vilmorin era una mujer de leyenda, seductora cuyo talento detectó muy pronto André Malraux. El autor de la *La condition Humaine* (1933) presentó a Gallimard la primera novela de Louise de Vilmorin, *Saint-Unefois* (1934) treinta años antes de convertirse en su penúltima compañera. El libro fue acogido con gran entusiasmo por Jean Cocteau y André Gide. El talento de poeta y narradora de la que se hacía llamar Marilyn Malraux ha seducido a la buena sociedad parisiense de los años 1930, 1940 y 1950. Si los lectores argentinos tuvieron la dicha de disfrutarla muy pronto, en España fue preciso esperar hasta que Nortésur publicase en 2011 su novela más notable que ya hemos mencionado, *Madame de* en versión de Julia Escobar con un postfacio de Laura Freixas.

Como hemos visto, Florencio Delgado se decanta por auto-

res de la cultura francesa e incluye al belga y premio Nobel 1911, Maurice Maeterlinck cuya obra cumbre en prosa *La Vie des abeilles* ha sido probablemente una referencia para los intelectuales gallegos que ingresaron en las Misiones Pedagógicas, especialmente para el cineasta y biólogo exiliado en México, Carlos Velo Cobelas (1905-1988)⁹. No obstante nos fijamos en los poemas de las dos mujeres que traduce Florencio Delgado. Por una parte tenemos a Hélène Vacaresco (1864-1947), escritora representativa de la literatura rumana en lengua francesa. Sus poemas, especialmente el poemario *Chansons roumaines* del que procede el poema seleccionado “*Chanson roumaine*” han gozado de grandes elogios. Se trata de poemas patrióticos, poemas que evocan con enorme sinceridad el amor a la patria y la nostalgia de su país así como la necesidad de luchar para lograr una patria libre. No es de extrañar que el poeta gallego se identificara con la poesía de esta mujer entregada a defender los intereses de su pueblo y estrechar relaciones entre Francia y Rumanía.

Por último la francesa Lucie Delarue Mardrus (1874-1945) que pudo brillar como poeta gracias al apoyo de su marido Jean Charles Mardrus (1868-1949), nacido en El Cairo y traductor al francés de una nueva versión de *Las mil y una noches*. Conoció a Victor Hugo y a André Gide con el que se sentía muy identificada. En su etapa de casada con Mardrus, médico y poeta muy influyente en la vida parisiense, Lucie Delarue viaja mucho, consigue ser muy conocida en París, lleva una vida muy libre, forma parte del jurado de los premios Femina desde su creación en 1904, dicta conferencias, publica sus mejores poemarios entre los que se encuentra *Figure de proue* (1908) y escribe poemas lesbianos donde evoca su relación con Natalie Clifford Barney. La poeta estadounidense, anfitriona del salón Barney fundadora de la Academia de mujeres y gran defensora del feminismo y pacifismo, los edita en 1951 bajo el título *Nos secrètes amours* (editorial Les Isles). Tras su divorcio en 1915, Lucie Delarue tiene que vivir de su pluma. Su obra se compone de al menos unos cuarenta y seis relatos de ficción (novelas y relatos cortos), cinco biografías, artículos de crítica literaria, dos obras de teatro publicadas y once poemarios (incluida la antología y un poemario anónimo póstumo), pero a partir de 1935 comienza su declive y muere en 1945 en la miseria fabricando muñecas. El mismo año en el que vio la luz la edición de la antología *Poesía francesa e inglesa* que nos ocupa fallece también Jean Charles Mardrus lo que no debió de resultar indiferente para nuestros poetas gallegos.

Aunque la relación es muy variada y aparentemente sin conexión alguna, si analizamos detenidamente los poemas en clave temática podemos concluir que no se trata de una elección aleatoria. Constatamos que en muchos de ellos se repite el tema de la infancia, la presencia de los niños (Rimbaud, Maeterlinck, Mallarmé, etc.), el mar, el campo, la emigración, la esperanza (de un sueño en “Mirage” de Cristina Rossetti) y la mariposa (“the exmple” de William Henry Davies), imagen que aparece también en Curros Enríquez y que retoma Manuel Rivas en La lengua de las mariposas. “En la figure de proue”, el poema que lleva el título del poemario más representativo de Lucie Delarue-Mardrus, canta la emigración, el exilio y la inquietud de los países desconocidos que nuestros intelectuales gallegos tuvieron la desdicha de experimentar.

CONCLUSIONES

Los intelectuales gallegos individualmente o agrupados desarrollaron una actividad intelectual extraordinariamente fecunda entre la que se encuentra la traducción. Las traducciones de clásicos franceses, portugueses o de la cultura anglosajona que se difundieron de la mano de la emigración política gallega contribuyeron al impulso económico y cultural así como a la renovación editorial de los países de acogida en América. En realidad aunque muchos de ellos utilizaban la traducción como medio para ganarse la vida no era esa la única función que desempeñaba. A través de la traducción, trataban de plantear también problemas universales de la época que les tocó vivir por lo que sus publicaciones no se dirigían exclusivamente a la emigración gallega sino que pretendían llegar a un público general más amplio que englobaba el mundo hispanohablante. En ocasiones los autores gallegos firmaban sus colaboraciones con un pseudónimo lo que permitía un menor desgaste de su nombre e incluso como hemos visto con José Otero Espasandín mayor visibilidad. Lorenzo Varela firmó colaboraciones como Felipe Arcos Ruiz, Arturo Cuadrado como Alberto Denia y Luis Seoane como Conrado Alem o C. A. Muchos de sus escritos podían llegar, aunque fuese de forma clandestina, a algunos lectores de la España franquista ansiosos por conocer la pluralidad de manifestaciones literarias que disfrutaba el público lector del otro lado del Atlántico al encontrarse en un ambiente de mayor libertad.

Ni las Letras Gallegas ni las Letras Hispanas en el periodo de la dictadura pueden prescindir de la aportación de los gallegos

exiliados en muy diversos países del mundo. En esa época en las que muchos eran los huecos que había que llenar en el sistema literario gallego y no menos numerosos los escollos que imponía la dictadura, la traducción desde y hacia el gallego ha jugado un papel fundamental de universalización y de refugio, pero también de vanguardia. La traducción permitía innovar dentro del sistema meta fuese este el sistema literario gallego, el sistema americano o el sistema español puesto que muchas obras publicadas en América en los países de acogida llegaban a la España franquista sin tener que pasar por el filtro de la censura. Los traductores exiliados gallegos al tiempo que advertían la especificidad gallega han tenido que ir más allá para sobrevivir. Se han abierto a diferentes posibilidades, ofreciendo traducciones al castellano para mostrar su compromiso político y continuado con su país y la sociedad de su tiempo. Los ejemplos que hemos analizado muestran esa doble vertiente: traducir como medio de sustento y traducir para comunicar sus sentimientos. La lírica les permitía mejor que cualquier otro género comunicar y transmitir sus emociones. No obstante, para otras funciones han preferido decantarse por el teatro o la prosa.

Sirva así nuestra humilde aportación para incrementar la necesaria labor de recogida y análisis de este precioso material. Pues sin la actividad cultural y profesional de los emigrados políticos españoles —en los que hay que incluir a los ilustrados gallegos— la historia de nuestra democracia sería probablemente otra y como parte de esa actividad si no tenemos en cuenta el conocimiento de los textos que han traducido, tanto la historia de la traducción española como la latinoamericana quedarían incompletas.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Montero, Xesús. 1995. *Lingua e literatura galegas na Galicia emigrante*. Xunta de Galicia.
- Amo Julián y Charmion Shelley. 1950. *La obra impresa de los intelectuales españoles en América (1936-1945)*. Stanford: University Press.
- Arias Solís, Francisco. 2009. "Florencio Delgado Gurriarán" en <<http://blogs.elnortedecastilla.es/franciscoarias/2009/08/18/florencio-delgado-gurriaran-francisco-arias-solis/>> [Consulta 20-02-2013]
- Barreiros, Cosme. 1954. "La Editorial Galaxia al Servicio de la Cultura Gallega", *Galicia Emigrante*. N.º 7: 16-18 y 35.
- Blanco Amor, Eduardo. 1986. *Castelao escritor: pórtico encol da prosa galega*. Sada: Edicións do Castro,
- Casanova, Pascale. 2011. "La guerre de l'ancienneté", en Casanova, Pascale *Des littératures combattives. L'internationale des nationalismes littéraires*. París: Éditions raisons d'agir, pp. 9-32.
- 2001. *La República mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama [Traducción al español de Jaime Zulaika Goicoechea. Original: *La République mondiale des Lettres*. París: Seuil, 1999].
- Consello da Cultura Galega. 2013. I Congreso Internacional: "O exilio Galego. "Repertorio bibliográfico do exilio galego. Unha primeira achega" 24-29 septiembre 2001 Disponible en: <<http://bib.cervantesvirtual.com/portal/exilio/exilio.pdf>> [Consulta 20-02-2013]
- Del Valle, José M^a. 1967. *Las instituciones de la República en el exilio*. París: Ruedo Ibérico
- Fernández Rodríguez, Áurea. 2012a. «La traducción y la actividad editorial de los exiliados gallegos en Hispanoamérica» en Francisco Lafarga & Luis Pegenante (eds.): *Lengua, cultura y política en la historia de la traducción en Hispanoamérica*. Vigo: Academia del Hispanismo Vol. 2 pp. 61-702012b. "Traducciones en publicaciones periódicas gallegas (1940-1975). El italiano como lengua fuente", *Transfer* Vol. VII: 1-2 (mayo 2012), pp. 172-185.
- Ferreiro Fente, Xosé Gregorio. 2006. "Xosé Otero Espasandin: Literatura e exilio", en María Cuquejo Enriquez (ed. e introducción). *Xosé Otero Espasandin*. Obra galega. Xunta De Galicia Secretaría Xeral de Política Lingüística Centro Ramón Piñeiro Para a Investigación en Humanidades. Disponible en: <<http://www.cirp.es/pub/docs/narrec/espasandin.pdf>> [Consulta 22-06-2013].
- Galanes Santos, Iolanda. 2012. «La literatura de la emigración gallega en América: impacto cultural y traducción. Memorias dun neno Labrego», en Francisco Lafarga & Luis Pegenante (eds.): *Lengua, cultura y política en la historia de la traducción en Hispanoamérica*. Vigo: Academia del Hispanismo, Vol. 2 pp. 83-92
- Lojo, María Rosa. 2010. "Los gallegos en el bicentenario de Argentina. Cada vez nos aprecian más" en <<http://www.lavozdegalicia.es/lavozdelaemigracion/2010/02/01/00031265018662425615382.htm>> [Consulta 06-03-2013]
- (dir.) 2008. *Los «gallegos» en el imaginario argentino. Literatura, sainete, prensa*. Vigo-A Coruña: Fundación Barrié de la Maza.
- Martí, Octavi. 1988. "El cineasta Carlos Velo falleció en México". *Barcelona El País*. 3 de marzo Disponible en: línea: <http://elpais.com/diario/1988/03/03/cultura/573346808_850215.html>
- Martínez, Carlos. 2002. *Crónica de una emigración* [la cultura de los republicanos españoles en 1939]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: http://213.0.4.19/servlet/SirveObras/li-tEx/08140622066870640832268/p0000001.ht#l_14 [Consulta 22-02-2013]
- Mejía Ruiz, Carmen (dir.). 2011. *Dos vidas y un exilio. Ramón de Valenzuela y María Victoria Villaverde. Estudio y antología*. Madrid: Editorial Complutense
- Molinari, Víctor Luis. 1954: "Historia conocida" *Galicia Emigrante* N.º 2: 9
- Muñoz Carroble, Diego. 2011. "Exilio e idioma en el siglo XXI: por qué elegir otra lengua literaria?", *Revista de Filología Románica* Anejo VII: 289-297.
- Neira Vilas, Xosé (2008): "Víctor L. Molinari" en <<http://www.elcorregallego.es/opinion/firmas/ecg/victor-l-molinari/idEdicion-2008-12-14/idNoticia-375377/>> [Consulta el 15-02-2013]
- Noia Campos, Camiño. 2006. "De Christina Rossetti a Rosalía de Castro". *Congreso sobre Plácido Castro e o seu tempo*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 237-254.
- *Poesía inglesa e francesa vertida ao galego por Plácido Castro*, Lois Tobío, F.M. Delgado Gurriarán. Vigo: Editorial Galaxia, 2005.
- Rivas, Manuel. 1995. "Rafael Dieste en el Día de las Letras Gallegas. El autor de Félix Muriel encontró la Galicia ideal en el exilio, 17-05-1995 en <http://elpais.com/diario/1995/05/17/cultura/800661605_850215.html> [Consulta el 15-02-2013]
- R. Silvia. 2009. "El segundo destierro de Plácido Castro", *El País edición impresa 26-06-2009* Disponible en: <http://elpais.com/diario/2009/06/26/galicia/1246011504_850215.html> [Consulta el 22-02-2013]
- Seoane, Luis. 1956. "Desterrados gallegos. José otero Espasandin", *Galicia Emigrante* N.º 22: 18-19.
- Zuleta, Emilia de. 2002. *Espanoles en la Argentina: el exilio literario de 1936* Disponible en edición digital basada en la edición de Buenos Aires: Ediciones Atril, 1999. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/espanoles-en-la-argentina-el-exilio-literario-de-1936-0/html/ff757208-82b1-11df-acc7-002185ce6064_23.html> [Consulta el 28-02-2013].

La guerra colonial de Luys Santa Marina

Por Fernando Castillo

Apenas se habían enfriado los cañones de la Gran Guerra que tanto juego literario iba a dar en la década siguiente, cuando en 1922 la derrota del ejército del general Silvestre en las peladas lomas de Annual cambió el panorama de la guerra de Marruecos. La victoria de los kabileños del Rif no solo puso en peligro la presencia española en el Protectorado, sino que también reveló la impopularidad del conflicto así como la incapacidad militar y política del ejército y de los gobiernos de Alfonso XIII para resolverlo.

La conmoción de la derrota y el recrudecimiento de la guerra, vista como un nuevo Flandes, que habría de causar la crisis del sistema de la Restauración y a la postre la caída de la monarquía en 1931, tuvo sin embargo un inesperado efecto literario en forma de la aparición de una serie de obras centradas en los acontecimientos que tuvieron lugar en los años veinte en los pedregales del Rif y en los riscos de la Yébala. Se trata de una literatura que se suele agrupar bajo el denominado “ciclo de Annual”, cuyo



desarrollo es paralelo a la publicación de los primeros relatos sobre la 1ª Guerra Mundial. Al igual que muchos de ellos tal que *El sargento Grisha*, *Sin novedad en el frente* o *El fuego*, las obras del género de la guerra de Marruecos son en su mayor parte de un antibelicismo militante y comprometido que critican tanto a la institución militar como la visión oficial y heroica de la guerra en el Protectorado, insistiendo en su crueldad e inutilidad. Entre todas las publicadas antes de la Guerra Civil, se suelen destacar las habituales *El blocao* (1928), de José Díaz Fernández, *Imán* (1930) de Ramón J. Sender, y el segundo tomo de la más tardía, *La forja de un rebelde*, de Arturo Barea, aparecida ya en los años de postguerra, todas ellas a medio camino entre la narrativa y la memorialística, y todas de gran interés literario.

Fuera de este grupo, y como una de las obras más personales e interesantes del ciclo literario marroquí, sobresale, por menos retórica y por ser de género más original, *Notas marruecas de un soldado*, de Ernesto Giménez Cabalero, editada en 1923. En esta obra testimonial, en la que recoge su experiencia militar en el Protectorado como soldado, el futuro vanguardista GÉCé se muestra muy crítico con el ejército, el protagonista negativo de la obra, y con la guerra en Marruecos, a la que califica de “estúpida campaña”. Pero a pesar de estas rotundidades, el futuro vanguardista y original escritor, que no tardaría mucho en fundar “La Gaceta Literaria”, faro de todos los ismos, no desdeñaba la que denominaba acción imperial y civilizadora de España en África. Algo muy en la línea de quien se consideraba heredero de los regeneracionistas y nieto del 98 cuando ya preludiaba los delirios fascistas de los años treinta y se convertiría en un Robinson literario pero con camisa azul.

Junto a las obras que denunciaban con más o menos intensidad la realidad de la guerra de Marruecos, hay también una literatura de aliento militarista que valoraba el conflicto como escuela de aprendizaje, de camaradería y heroico vivero de hombres escogidos en una tradición caballeresca y romántica que desembocaría en el fascismo. Aunque el modelo de este tipo de orientación suele ser la obra de Ernst Jünger *Tempestades de acero*, cuya primera edición española es de 1930, también hubo en España relatos acerca de la guerra de Marruecos basados en la propia experiencia bélica que no solo no mostraban ningún rechazo esencial hacia el conflicto, sino que estaban convencidos de la función civilizadora de la llamada obra de España en el Protectorado y que en ocasiones mostraban una indudable atracción hacia el

exotismo orientalista. Todas ellas ponen de relieve la importancia del conflicto marroquí en el nacionalismo y en el pensamiento autoritario español anterior a la guerra, sea en la política, en la literatura o en el ejército.

En el grupo de obras de abierta vocación colonial y destaca un subgénero de éxito formado por los relatos que tienen como protagonista al Tercio de Extranjeros, a la Legión, una unidad de élite, profesional, fundada en 1920 por el teniente coronel Millán Astray que, a imitación de su homónima francesa, estaba formada por voluntarios, tanto extranjeros como españoles, cuya popularidad alcanzó el máximo en los días de Annual. La mayor parte de los relatos que tienen como protagonista al Tercio y como fondo a la guerra de Marruecos suelen ser bastante previsibles, de escasa calidad literaria y de poco interés, salvo quizás el estrictamente histórico, como sucede con la obra de Francisco Franco, *Marruecos. Diario de una bandera*, publicada en 1922, en la que el entonces comandante legionario canta las hazañas del Tercio que dirigía, sin ahorrarse ningún episodio por sangriento que fuera.

No es este el caso de *Tras el águila del César. Elegía del Tercio*, una obra publicada en 1925 que destaca por la personalidad de su autor --el luego irredento falangista Luys Santa Marina-, por su estructura -es un conjunto de estampas en el que se combina poesía y prosa sin más razón que la voluntad de estilo de su autor-, por su discutido contenido autobiográfico, por un estilo personal en el que los horrores de la guerra proporcionan el motivo para su desarrollo de manera realista y brutal, combinando lírica, épica y tremendismo por medio de un lenguaje muy original. Todo con el Tercio, contemplado con más crudeza que complacencia, como fondo y referente hasta el extremo de que quizás sea el verdadero protagonista de la obra.

Luys Santa Marina, santanderino nacido en 1898, algo que sin duda marca, cuyo verdadero nombre era Luis Gutiérrez Santa Marina, no solo incluyó esa “y” renacentista en su nombre sino que escribió toda su vida en una prosa cultista y arcaizante, de raíz medieval y caballeresca, con ecos de la Antigüedad y del Siglo de Oro. Una prosa que en *Tras el águila del César*, en un alarde de renovación y modernidad, no esquiva términos procedentes del argot *lejía*, tan próximo al lenguaje de germanía, ni de origen marroquí o decididamente cuartelero. No es de extrañar que esta combinación estilística junto a la modernidad del contenido y de la estructura, de lugar a un texto muy original en el contexto literario de la época. En esta primera obra, Santa Marina

tiene como referente histórico a los Tercios de los Austrias, más concretamente a los de Carlos V, y él mismo, como integrante de su versión moderna, parece querer emular a los soldados escritores del Siglo de Oro que, como Alonso de Contreras, escribieron su experiencia bélica, en este caso sin ahorrar detalles y por medio de un estilo original y muy hispano, pero con un enfoque que está dentro de la modernidad.

Tras el águila del César. Elegía del Tercio es una sucesión de episodios o, mejor, de secuencias, cuyo hilo conductor es la lucha contra el moro, un enemigo al que el autor desprecia y cuyo rasgo esencial es la crueldad despiadada, que recoge sin apenas veladuras a lo largo de sus páginas. Relata una forma de hacer la guerra que es salvaje, feroz, casi diríamos que animal, atávica, en la que campea el desprecio absoluto hacia la vida, propia y ajena, sin ahorrar ningún capítulo de mutilaciones ni un muestrario de víctimas de toda edad y condición. Algunos de sus episodios recuerdan otros de la Antigüedad como la crueldad practicada por Asiria en sus campañas, encaminada a suscitar un temor paralizante entre sus enemigos de la que hay testimonio gráfico en los bajorrelieves de Assur y Nínive, o de Bizancio, donde uno de sus emperadores, Basilio II, mereció el título de “bulgaroctono”, es decir, decapitador de búlgaros. Esta visión de la violencia, de carácter arcaico, casi salvaje, lleva aparejada una menor relevancia de la técnica bélica más moderna y tecnificada surgida de la Gran Guerra, que había transformado la realidad de la polemología.

Aunque se menciona a armas como la ametralladora, representada por las reglamentarias Colt o Hotchkiss que aparecen citadas de forma expresa, la deficiente pistola Campogiro, y por supuesto el reglamentario fusil Mauser, y a pesar de existir referencias aisladas a algún cañón y al tanque --el Renault FT17--, el protagonismo absoluto en la panoplia bélica recogida por LSM es para la bayoneta, un arma antigua y anterior a la renovación de la 1ª Guerra Mundial, de la que los legionarios hacen un uso generoso. De ahí probablemente el recurso a la siniestra coplilla popular dedicada a la navaja que tanto se ha repetido al referirse al escritor, sacada de contexto, lo que lleva a pensar que alguno de los que la citan no se ha leído este libro. Sin embargo, la presencia dominante del arma blanca en la obra, no le impide crear imágenes que son casi ultraístas al referirse a la tecnología militar, como sucede cuando compara el vuelo de las vainas de latón expulsadas por la ametralladora con libélulas de oro, o cuando relaciona el lanzamiento de granadas de mano con el de serpentinatas.

El protagonismo de la violencia primitiva tan característica de las guerras coloniales en las que el racismo está presente en mayor medida que en los conflictos continentales, junto a la posterior evolución del autor es lo que ha llevado a considerar a esta obra un antecedente de la literatura fascista. Ciertamente, en *Tras el águila del César* hay un esencial culto a la violencia -que está contemplada como un hecho cotidiano-, a la muerte, al heroísmo y a la camaradería legionaria, que tiene mucho de escuadrismo de choque. Una inclinación que está acompañada de un desprecio racial hacia el moro, quien aparece tratado sin concesiones africanistas como las que acompañan a muchas obras del género, incluida *Notas marruecas de un soldado*. Son todos ellos unos planteamientos que, evidentemente, están próximos al fascismo y que tendrán triste y ampliado epílogo peninsular en los años de la Guerra Civil.

Sin embargo, como han señalado Mónica y Pablo Carbajosa en *La corte literaria de José Antonio. La primera generación cultural de Falange* (Madrid, 2003), lo que confirma la proximidad del texto a actitudes y planteamientos autoritarios posteriores es el desprecio hacia la burguesía complaciente. Es decir, de un desprecio hacia el viejo y caduco liberalismo de origen decimonónico, hacia la política tradicional y hacia una sociedad incapaz de sacrificios que vive lejos geográficamente y a espaldas a la realidad de la guerra y de todo ideal, que desprecia a quienes combaten y mueren por los intereses del país. Todo ello contrapuesto con una implícita y no pocas veces expresa apología de la vida militar, concretamente del Tercio, ante la cual cede todo, incluida la familia, la moral y la sociedad. En este sentido el texto de Santa María es una versión española y extremada de la “teoría de la puñalada por la espalda”, elaborada por el Estado Mayor alemán a instancias del general Erich Ludendorff al acabar la 1ª Guerra Mundial, según la cual la derrota de 1918 fue debido a la traición de los políticos, no a la incapacidad de los militares. Una teoría exculpatoria del ejército acogida con entusiasmo por los grupos más nacionalistas y conservadores, que luego se integrarán en el nazismo, y cuya versión hispana Luys Santa Marina enuncia perfectamente en el capitulito, casi un poema, titulado “El capitán que rompe su espada”.

Precisamente, es en estos rasgos ideológicos que anuncian el fascismo donde reside la modernidad de *Tras el águila del César*, donde se encuentra su originalidad respecto de las obras del género bélico, sean del ciclo marroquí o las inspiradas por la 1ª



Soldados españoles en el desierto

Guerra Mundial, más convencionales y próximas a una narrativa decimonónica, tanto si defienden posiciones antibélicas como decididamente militaristas. En este aspecto hay que recordar que muchos autores de las obras más destacadas de tema bélico aparecidas en el crítico periodo de entreguerras –como Ernst Jünger, Isaak Babel o incluso si se quiere Louis Ferdinand Celine, cuyos trabajos fueron más tardíos que el texto de Luys Santa Marina— estuvieron muy próximos a ideologías autoritarias.

Luys Santa Marina encuentra en el pasado imperial, tanto en su historia como en la literatura, el modelo para relatar su supuesta y debatida peripecia legionaria en el Marruecos inmediato a Annual. Guiado por un espíritu que parece una combinación de Garcilaso y Alonso de Contreras, de cierto ethos caballeresco y de soldadesca de Flandes, de *Freikorps* colonial y de novio de la muerte, reúne una serie de episodios de la guerra en el Rif protagonizados por el Tercio, lo que convierte a la obra en un ejemplo destacado del género bélico surgido con la Gran Guerra y prolongado con el conflicto de Marruecos. A su manera, a veces no exenta de cierto casticismo tremendista, y aunque siempre

con la realidad de la guerra omnipresente, Santa Marina muestra una contradictoria combinación de brutalidad, se podría decir incluso de sadismo –entre otras perlas abundan las alusiones al uso generoso de la bayoneta, a las decapitaciones y mutilaciones, por otra parte habituales en la realidad-, con elementos de extrema poesía, de gran sentimiento épico y lírico como en las páginas de versos sencillos, que contrastan con una prosa elaborada, dedicada a la muerte de sus compañeros de armas.

Entre ellas destacan, por representativas, las páginas en verso y prosa consagradas a los caídos en Monte Arruit: “Densa selva de cruel dolor”- aunque emotivas, de tono sobrio y contenido: “Cumpliose su destino, que fue padecer hambre y sed y angustia, y finar de mala muerte, y ser sus cuerpos mutilados e insepultos trofeo y placer de infieles, lección para cristianos”. A estas páginas se pueden añadir el capítulo titulado “El hechizo del Tercio” o los dos poemas postreros “Desdén” y “Corona”, unas páginas que conviven con la crudeza cínica de episodios como “La canción de Mambrú, dicha de nuevo”, por escoger alguno entre un ramillete variado que, parodiando la tradicional composición infantil, describe lo que es la guerra:

“Señora, terminó igual que en los romances. Había mucho plomo, se puso en pie y marchó adelante... Le dieron un pacazo en el costado. / No le llevaron a enterrar entre cuatro oficiales en caja de oro con tapa de cristal; le atravesaron en un mulo, y así fue hasta un cementerio de retaguardia; las moscas se posaban en su sangre cuajada, y en su boca abierta. / Allí, en una zanja larga como una trinchera, se alineó por última vez con otros compañeros rebajados de servicio. Rezó el Pater unos latines, y los taparon con tierra roja. / Vístase usted de luto –si le parece— y échese usted a llorar [la cursiva es del autor]... porque, desde luego, su Mambrú no volverá.../ Lo sé, pues yo era el que arreaba el mulo.”

Todos estos episodios descarnados se desarrollan en una selva de cultismos, de buscado clasicismo, de latines, de citas bíblicas, de alusiones a los Rig-Veda, a Lucano, a Dante, al Romancero pero también a Alfred de Vigny y a Pérez Galdós, lo que hace que los horrores descritos sean más insoportables por la naturalidad y campechanía cuartelera con que a veces se relatan.

La muerte o, mejor, la Muerte, con mayúsculas, llamada a veces también la Pálida, es un personaje literario más de *Tras el águila del César* de perfil medio romántico medio modernista, que tiene trazas de protagonista a lo largo de muchas las situa-

ciones narradas. Este protagonismo, con alguna frecuencia algo necrófilo, tiene un carácter destacado en el corto episodio titulado “Nuestra madrina de guerra”, que enlaza tanto con cierto aire decadente, romántico y modernista, como con el espíritu no poco macabro que compartían los modernos *condottieros* o *rou-tiers* que formaban la recién creada Legión a impulsos de su fundador: “Doña Muerte la bella, que me habló una noche de néctar: era alta, ceñida una túnica de oro, negros, resplandecientes los ojos, pálida y morena, y los sueltos cabellos blancos...”.

Es la muerte del enemigo, la del compañero, y también la más que probable muerte propia, la que tiene en la obra un protagonismo a veces próximo a la necrofilia, y que al sumarse al desprecio hacia la vida de la que se hace gala en el Tercio, da lugar a la conocida leyenda legionaria que incorpora su famoso himno, que en origen era un *fox trot* cabaretero. Sin embargo, quizás sea en el poema “Corona”, una sentida elegía por sus compañeros caídos, donde Santa Marina resume de manera más literaria la presencia de la muerte y el destino de sus compañeros en el Tercio:

“Para vosotros, hermanos, los que yacéis/en largas fosas estrechas como trincheras,/en flamantes cementerios soleados:/para vosotros, los muertos, son las Banderas./Para vosotros, hermanos, los que volvisteis / enfermo el cuerpo y con el alma muerta; /para vosotros, los que al regresar / halláis vuestra casa desierta,/ Para vosotros los mutilados que esperáis/ a que la Pálida del todo os lleve;/ para vosotros, los que por los caminos / pedís limosna con el uniforme verde./ Son estas prosas estos versos, amargos/ como del vino las inevitables heces;/ ;corona de rosas de trapo / sobre vuestras tumbas o vuestras frentes!/Rosas de trapo, pintarrajeadas con sangre,/ que cuando la hora me llegue, / querría también para la / tierra que me designe la Muerte.”

A lo largo de la obra hay un pulso narrativo, casi periodístico — su autor pasaría luego media vida dirigiendo revistas literarias como *Azor* o periódicos de la importancia de *Solidaridad Nacional*, nombre franquista de la confiscada *Solidaridad Obrera* confederal—, que destaca en episodios como el dedicado a la toma de Nador, o en los el que describe la evolución de un combate moderno en “La sorpresa del Monte Uisan (Noviembre 1921)” o en el titulado “Abandonados”, en el que hay cierta confusión stendhaliana: “...Aquí muertos, más allá un abandonado que gemía; por dondequiera mulos heridos revolcándose o coceando al aire; cajas de municiones, botiquines, útiles de ametralladoras,

y en la cumbre de una loma, dos tanques inmóviles [...] ...Nos juntábamos unos a otros, pues solo una unión de hermanos podía salvarnos... Y ente juramentos y descargas, llevando a nuestro muertos, llegamos por fin a la cumbre de la primera.”

También es reseñable el episodio que acertadamente titula “Las angustiosas noches de blocao”, en el que se adelanta a la narración de José Díaz Fernández al describir la vida de las guarniciones en esas fortificaciones, tan improvisadas como estratégicas, llamadas en el argot legionario “Morabo Club”. Una realidad que relata de manera aun más cruda en el poema “Las noches”:

“Sobre el suelo de tierra en la chabola / tendíanse las camas de campaña: / una luz de carburo todo baña, / y en las frentes coloca una aureola. / En círculo se agrupan los amigos/ silenciosos. Las botellas abiertas /hablan del culto a Baco, y sus inciertas / miradas, son del néctar los testigos. / Callada noche azul; por la ventana / entra la luna en luminosos haces. / Una bala de paco, muy cercana.../ Mata una garra la parlera luz... / (La luna hace patéticas las faces, /y es cirineo el néctar de su cruz...)”.

Aunque quizás el texto más representativo de la narración de un combate -el episodio clave de la nueva literatura bélica-- sea otro soneto, “Día de angustia y triste noche”, que encabeza con una cita de Francisco de Moncada en buscado paralelismo épico: “Abandonados de todos, solo Dios / y los machetes, nos abrieron paso / hasta la loma. Llegan, al acaso, / ahora un grupo, luego otro, al fin las dos / Compañías. El aduar se refuerza / con parapeto de sacos terreros. / Los heridos y los muertos, los primeros / bajo techado. El resto de la fuerza / en el patio padece frío y hambre / bajo el cielo lúgubre y temeroso. / Los pies a un lado y otro de un fiambre / tienen los tiradores. Desdeñoso, / triste, converso a solas con mi alma / agobiado por tan fúnebre calma.”

Pero en *Tras el águila del César* no todo es combate. Hay también episodios de la vida de descanso retaguardia en los que la camaradería, las drogas como la cocaína, “néctar” en el argot legionario, el alcohol y las prostitutas están presentes. Es lo que sucede en el episodio “Noche de aguiluchos”, en el que no falta la muerte gratuita, un crimen que tiene poco de pasional, en la actividad de unos personajes que al regresar del combate han perdido el respeto por la vida y por las normas sociales y morales, conscientes de que su destino no es otro que morir de una forma u otra, como proclama LSM en el citado poema “Corona”, o permanecer en ese universo cerrado y de moral propia que es el Tercio.

Destaca también en *Tras el águila del César* la presencia constante de un sentimiento de buscada grandeza en el fracaso, en la derrota. Si la vida de aquel que se alista en el Tercio –“cuerda de presos, cadena de galeotes, que iba a la muerte porque no tenía otro refugio”, le considera- suele ser un modelo de desengaños, el que sobrevive a la guerra, fuera o no vencedor en mil combates, es también un ejemplo de derrota. Es la épica del fracaso y de la soledad, el canto de quien solo encuentra consuelo entre iguales y que desdeña la victoria, por lo que tiene de gloria efímera. Es el convencimiento de que la victoria, el triunfo sobre el enemigo y la conclusión de los objetivos militares no es el fin último sino el propio combate. El medio es el fin para los personajes de Santa Marina, enfermos de guerra, son como el viajero que hace lo posible por no llegar nunca a su destino. Y es que sabe que aunque sean “banderas viejas y gloriosas”, en el fondo ninguno de los legionarios sobrevivirá a los combates, a esa crueldad cotidiana, a la obsesiva presencia de la muerte. Una certeza que lleva al autor a decir, mientras contempla la fotografía de su unidad en los días de retiro: “Y me parece que yo también he muerto, y reposo allá abajo entre un montón de compañeros.”

En *Tras el águila del César* hay mucho de añoranza de la historia, de la Reconquista, de la vida de frontera del Cuatrocientos, de lucha contra el infiel, es decir, de recuperación de un periodo histórico, los siglos XV y XVI, en los que se ponen las bases de la Europa moderna al tiempo que pervive el otoño medieval, y que atrae sobre manera al autor. No en vano poco después de aparecer su supuesta aventura marroquí, cuyo protagonismo se suele adjudicar a su cuñado, limitándose entonces el escritor a poner la literatura, escribiría luego, entre otros muchos, tres libros dedicados al Cardenal Cisneros, a Isabel la Católica y al Gran Capitán, este último de título absolutamente santamariano: *Italia, mi ventura*.

Como cabe suponer, su autor distaba de incluirse entre aquellos que se oponían a la guerra de Marruecos. Al contrario, era un firme partidario de la intervención española en África pero no tanto por extensión de la denominada acción civilizadora, ni por criterios propios del moderno colonialismo encaminado a explotar los recursos del Protectorado, sino por reivindicación de viejos sueños imperiales de origen cisneriano. Unos sueños no poco influidos por el 98, que luego tendrán inmejorable acogida en el peculiar fascismo español. Para LSM, esta recuperación sería posible entre otras cosas gracias a la creación de una institu-

ción que cree renovada como son los Tercios, convertidos en la reserva de lo mejor de lo hispano, por medio de la Legión.

Si se repara en el conjunto de horrores, numerosos y variados, que desfilan por el libro de Luys Santa Marina, puede extrañar que el mismo autor escribiera en su celda del penal de Chinchilla, mas de una década después, versos como los que dicen “Agonía perenne de los cielos. / Indiferencia de la tierra estática. / Hoy cargado de ayer –espectro puro- / sin hoy, y sin ayer, y sin mañana. / Exaltación. Nostalgia. Lejos todo”, incluidos en el poemario, algo irregular, como quizás casi toda su obra, titulado precisamente *Primavera en Chinchilla*. Sin embargo, si se recuerdan algunos capítulos del libro marroquí dedicados a sus compañeros muertos, en los que la poesía aún épica y lírica, o cuando afirma que “la vida es siempre un acoso de espejismos”, no extrañaría tanto.

Curioso y contradictorio personaje Luys Santa Marina al que Juan Marqués ha dedicado una biografía doctoral dirigida por José-Carlos Mainer, lo que ya es un precinto de garantía, que atrae a quien se acerca. Es la suya una vida que, como la de Dionisio Ridruejo, con el que se le ha comparado, es de ética y compromiso aunque Santa Marina no evolucionase hacia la democracia pues no dejó ni su credo falangista ni la camisa azul hasta el día de su muerte en 1980. Fue condenado a muerte durante la guerra tres veces por diferentes tribunales por sumarse al levantamiento y mantener contactos con la quinta columna desde la cárcel, algo de lo que presumió siempre con sus tres calaveras bordadas -de nuevo la necrofilia-, y de las tres fue indultado gracias a la intervención en su favor de un prestigioso ramillete de intelectuales y escritores, desde Max Aub a José Bergamín, pasando por Mercé Rodoreda o José Janés, algunos de ellos asistentes a su tertulia del barcelonés café Lyon dOr o colaboradores en su revista *Azor*, lo que dice mucho de unos y otros.

Parece que tuvo una gran calidad humana -después de la Guerra Civil repartió avales entre los vencidos de forma tan generosa como inútil- y una irreprochable ética -hay quien ha sugerido, intentando explicar sus repetidos indultos, que fue agente doble durante la guerra, lo que sería hacer una novela dentro de una novela-, y en consecuencia vivió y murió anciano en algo menos que un *aurea mediocritas*, en su piso barcelonés rodeado de libros y mirando, quijotesca, a un pasado que creía posible resucitar. Tipo curioso, enjuto, sobrio, con algo de hidalgo que cayó fascinado por la literatura y por una de las ideologías

venenosas del siglo, y que en el fondo añoraba ser un Amadís, aunque le tocó vivir en una época la que los infieles eran los rifeños y los comunistas, es decir, una época decididamente mala para los caballeros andantes.

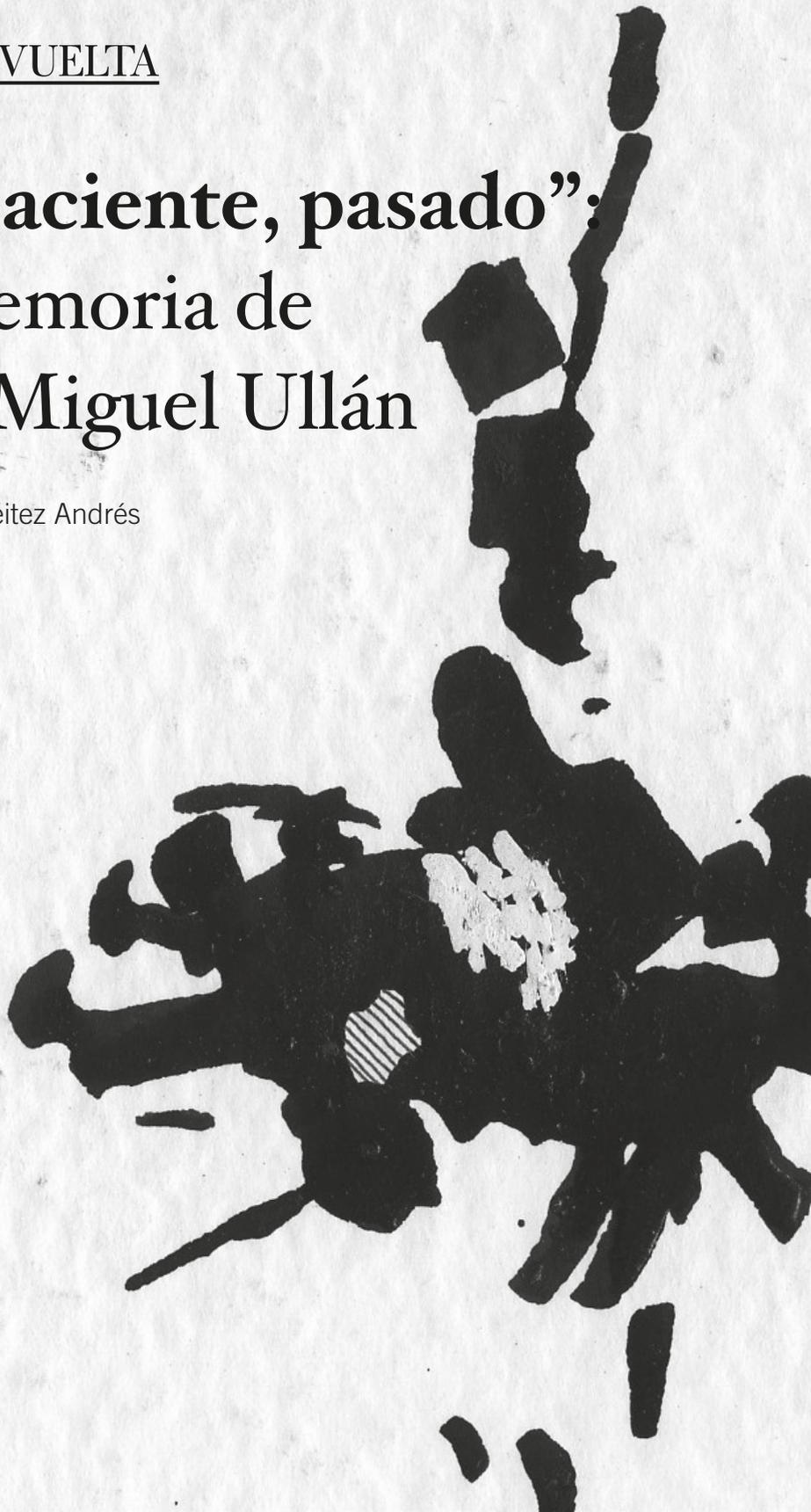
Teniendo en cuenta al personaje, no es extraño que *Tras el águila del César* sea un libro poco conocido, raro, tanto que está editado en el penal del Dueso, y que sea también un ejemplo moderno y original de la literatura bélica surgida tras la Gran Guerra, a la cual debe poco, menos que a la tradición castiza hispana. En fin, no es ni mucho menos una obra modelo de ética caballeresca, algo impensable en una guerra colonial, sucia donde las haya, ni de humanidad bélica, pero su estructura, enfoque y descripción del combate y del ambiente es radicalmente diferente a los textos hasta entonces dedicados a la guerra, fuera la llamada europea, fuera la de Marruecos.

¹ Disparo de un francotirador rifeño, conocidos en el argot militar como "paco" y en el específicamente legionario "Don Paco Peña" por el sonido del fusil Remington y el lugar don-

MESA REVUELTA

“Sé paciente, pasado”:
La memoria de
José-Miguel Ullán

Por Rosa Benítez Andrés



El pasado 23 de mayo se cumplían cinco años de la desaparición de uno de los poetas más intempestivos de la poesía española reciente. José-Miguel Ullán fallecía en el año 2009, dejando un legado imprescindible que no siempre ha disfrutado no ya de una lectura justa, sino simplemente de lectura. Los recuentos antológicos, ciertos prejuicios o la tan arraigada obstinación por favorecer lo reconocible son algunos de los motivos que explican esa insuficiencia de trabajo lector. Afirmaba Andrés Sánchez Robayna ya hace varias décadas que la poesía escrita a partir de 1960 en España era una poesía «básicamente no leída»¹y, en ese diagnóstico, el caso de Ullán se revela paradigmático pues convergen en él dos situaciones no exentas de relación. Por un lado, si bien algunos de los jóvenes que se acercan a la poesía de este autor lo hacen con un interés poco habitual respecto a la tradición literaria nacional, sorprende igualmente que la gran mayoría de lectores menos veteranos desconozca por completo su obra. Y esto, obviamente, tiene mucho que ver, por otro lado, con esa otra coyuntura que se acaba de anunciar. Difícilmente esta poesía contará con la atención de esas nuevas generaciones si su espacio dentro del sistema literario queda reducido a la simple nómina.

Salvo las, impecables por otra parte, excepciones que han trabajado de un modo detallado la producción poética de José-Miguel Ullán, el grueso de estudios dedicados al autor, su contexto o esa glosada etapa de la poesía transicional acusan una tendencia tan marcada hacia la generalización, que frustra todo conocimiento real sobre su poética. No

quiere decir esto que Ullán sea un autor marginal, no lo es desde ninguno de los puntos que vista que se quieran adoptar (formalista, sociológico, etc.), sino que su presencia en los estudios de poesía española únicamente engrosa las listas, inventarios y paradigmas creados ad hoc para intentar explicarla. Es decir, el nombre de José-Miguel Ullán está recogido en las principales antologías, ensayos, panoramas críticos y artículos de investigación dedicados a analizar y compendiar nuestra literatura pero, como en algunos otros casos, eso es lo único que hay: un nombre.

Este extendido modelo de comprensión, basado en los grupos, el método generacional, las caracterizaciones homogéneas a partir de rasgos propios a figuras poéticas muy marcadas, es el que ha inducido a considerar a José-Miguel Ullán —y de forma gradual— como poeta “social”, “novísimo”, o mejor aún “no-novísimo”, “experimental” y “del silencio”, sin que ninguna de estas categorías haya logrado contribuir, especialmente, a la descripción de su escritura. No se trata, en este sentido, de una simple evolución o cambio de fase dentro de la trayectoria del autor, en asombrosa dependencia con las que han querido verse como corrientes generales de desarrollo en la poesía española, sino de retratos demasiado vagos.

Decir, como tantas veces se ha hecho, que los primeros libros de Ullán —*El jornal, Amor peninsular o Un humano poder* (publicados en la segunda mitad de la década de los sesenta)— pertenecen a la difusa etiqueta de “poesía social”, en contraposición a títulos posteriores “más experimentales”, como

Alarma (1976), *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado* (1976) o *Soldadesca* (1979), no sólo demuestra un gusto, quizá excesivo, por las taxonomías, sino que evidencia igualmente esa ausencia de lecturas directas ya señalada. En efecto, cualquier repaso, incluso apresurado, por las páginas de estos libros catalogados como “poesía visual” delata el persistente sentido político que en ellos proyectara el autor: son textos que se preocupan por la legitimidad del discurso oficial precisamente a través del cuestionamiento y puesta en evidencia de sus estructuras. Pero éste es sólo un ejemplo, extensible a gran parte de las interpretaciones volcadas sobre su escritura, o más bien, su figura. Y es que esa disyunción entre formas y contenidos a la hora de atender a lo literario es la que permite atribuir a Ullán tan variada gama de calificativos. Un peligro del que ya advirtiera Miguel Casado a propósito de este poeta pero que, además, como él mismo se encargó de demostrar, resulta también fácil de detectar en otro tipo de mecanismos explicativos aplicados a la poesía de los años setenta:

El relato que convierte a esta gama de poetas en generación caracterizada por una línea estética dominante, es un relato construido sobre un desplazamiento esencial: lo anecdótico, lo extraliterario, los gestos y posturas personales, los contenidos se han situado en el centro, mientras el trabajo lingüístico, la única realidad poética posible, ha sido enviado a la periferia y la marginación. Y ello se ha hecho mediante una sistemática y publicitaria defensa de lo contrario².

Es indudable que la poesía de José-Miguel Ullán nunca estuvo en la órbita de esa estética dominante a la que alude Casado. Incluso aquellos primeros volúmenes, a los que la crítica dedicó un gran número de elogiosas páginas, ya mostraban —aún mostrando cierto carácter instructivo— un claro distanciamiento con respecto a las tendencias más acostumbradas. Quizá fueran esos incipientes “desvíos” los que, junto a la emigración del poeta, motivaran un paulatino desinterés frente a su escritura. A pesar de ello, entre 1966 y 1976, años en los que Ullán fijó su residencia en París, el autor mantuvo un fluido contacto con el ambiente literario y cultural de nuestro país. Es en aquel periodo cuando comienza a colaborar de manera asidua en las revistas *Ínsula* y *Triunfo* o el semanario *Destino*. Para este último trabajó como corresponsal en la capital francesa, acercando al público español algunos de los acontecimientos y nombres más relevantes de la realidad internacional. Junto a la conocida actividad periodística del escritor en *Diario 16* o *El País* durante las décadas de los ochenta y noventa, de la que el volumen *Como lo oyes* (2005)³ deja un pequeño vestigio, resulta preciso no desatender algunas de estas tentativas iniciales, donde sobresalen igualmente parte de sus más característicos modos de expresión:

Para no caer en paliquear quillotro, ni tampoco en la torva tentación de escrituras sonoras, entramos en un amenazante café de luces azufradas. Severo Sarduy viste un escueto manto blanco y trae los ojos vendados. Pronto sus dedos tamborilean sobre la mesa de color albaricoque [...] En el oscuro fon-

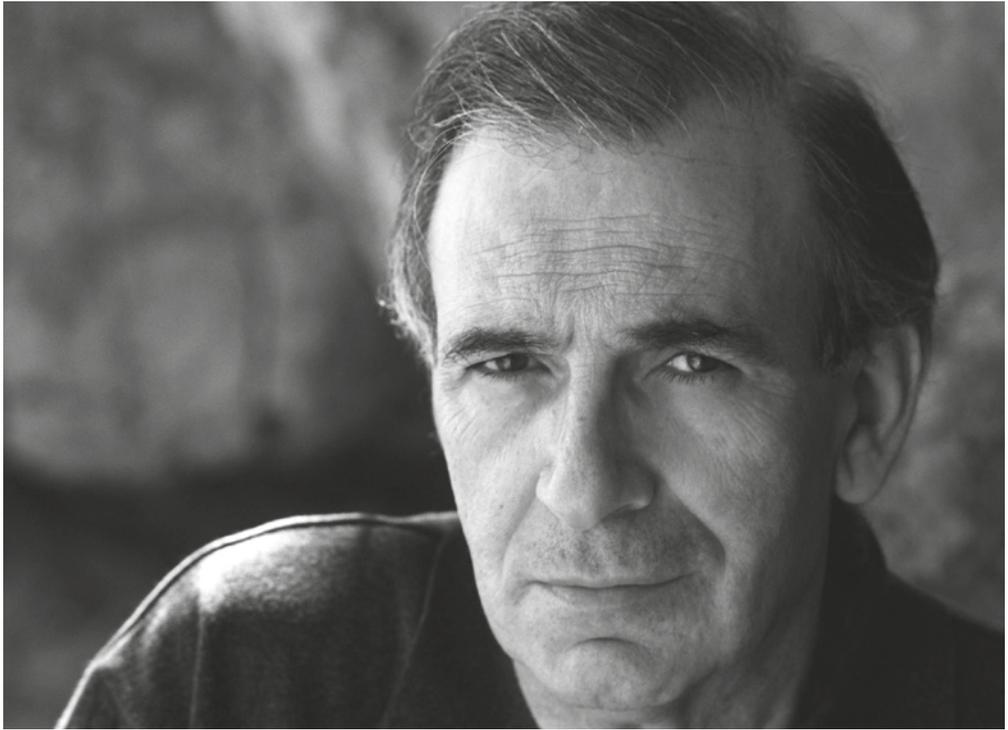
do del café escúchase una loca cantela: Soñando cabobolla, soñando cabobolla, / soñando cabobolla, requetén, querequetén... El camarero albino nos ofrece dos tazas de sukú-sukú. Otra voz comenta: «Nadie bordaba el baile en un ladrillo como él...». En rigor, la rebujiña de borrachos clientes bosteza y nos ignora⁴.

Así comienza una de las entrevistas del salmantino a Severo Sarduy, personaje clave en la estancia parisina del poeta y, naturalmente, para el establecimiento de ciertos vínculos con otros autores de la talla de Roland Barthes o Phillipe Sollers. También a estos dos dedicó sendas entrevistas, aunque en este caso para la televisión y ya de regreso a España. Una actividad, la televisiva, que se suma a las tantas desempeñadas por Ullán y que tuvo como episodios más representativos la retrasmisión del festival de Eurovisión en 1983 y 1984 o la dirección, para RTVE, del programa Tatuaje sólo un año después.

Resulta así evidente que el paso de José-Miguel Ullán por París le permitió entablar fructíferas relaciones con un buen número de artistas, escritores, músicos, filósofos, etc., y que todas ellas van a influir de un modo decisivo en la trayectoria vital y profesional del poeta. Es el momento en que diversos viajes por diferentes capitales europeas y americanas —realiza la primera de sus múltiples visitas a México en 1974— le acercan, igualmente, a contextos, tradiciones y autores que permanecerán latentes a lo largo de toda su actividad discursiva. También es en aquella época cuando fragua una larga amistad con José Ángel Valente, María Zambrano y Octavio

Paz. Pero, sobre todo, es el tiempo de las complicidades plásticas.

Durante esos años se gesta el proyecto *Funeral mal*, en el que aglutinará la mayoría de sus trabajos en colaboración con pintores y escultores⁵. Con una cuidadísima edición a cargo de la editorial y taller de impresión de Robert y Lydie Dutrou, estas páginas constituyen una de las muestras más visibles del manifiesto interés de Ullán por lo plástico. Y, ciertamente, quizá sea la más visible pero acaso no una de las más determinantes si se tiene en cuenta su intensa labor como comisario y crítico de arte. Tras regresar a España, en 1976, el poeta comienza a trabajar en la sección editorial de la galería Rayuela, dirigida por Miguel Fernández-Braso. De ahí, pasará a formar parte, como subdirector, del proyecto Guadalimar; revista fundada en 1975 por el mismo Braso y en la que Ullán publica con una periodicidad constante hasta el año 1981. Menos conocidos son también, en este sentido, otros volúmenes de esa década de los setenta y vinculados asimismo a Rayuela: *Las soledades de Francisco Peinado* (1977), *Abecedario en Brinkmann* (1977), *El desimaginario* (1977) y *Zóbel / Acuarelas* (1978). Estos últimos se integrarán con posterioridad, al igual que hiciera con *Bethel* (Valladolid, Marzales, 1977), *Responso* (Cuenca, Antojos, 1978) o *Doble filo* (Madrid, Galería Estampa, 1982), en un mismo volumen publicado por Editora Nacional en 1984. No obstante, si bien la reunión de esos textos bajo el título de *Manchas nombradas* se ofrece como innegable testimonio de los lazos entre su poesía y las artes plásticas, no deja de resultar significativo el hecho de que Ullán



José-Miguel Ullán © Manuel Ferro

decidiera publicarlos, años después, de manera independiente. Es decir, el poeta concibe esta escritura de un modo que poco tiene que ver con ciertos tipos de *ekphrasis* o ilustración discursiva: «Para que los nombres prueben aquí fortuna sin el escudo protector de sus estimulantes visiones, quedan estos poemas ahora exentos del ton y del son [...] que en un principio desencadenaron las imágenes de los pintores»⁶, aclara el autor en la nota final del libro.

Conviene, así, no perder de vista que estas convergencias representan una pieza importante en la variada producción del poeta pero, siempre, como un registro más dentro de la centralidad que su escritura le otorgó al lenguaje. Algo

similar podría decirse de los trabajos con compositores como Luis de Pablo⁷ o sus propios tanteos musicales —y gráficos— en el libro *Con todas las letras*⁸. Más curioso resulta, sin embargo, que otros de sus textos vinculados al entorno de la plástica y originalmente publicados en revistas o catálogos artísticos, pasaran a formar parte de uno de los libros más destacados del autor: *Visto y no visto* (1993, publicado en la editorial Ave del paraíso, fundada por el propio Ullán, junto a Manuel Ferro). De ello avisa el título otorgado a la sección donde se ubican, pues vuelve a hacer uso del lema «Manchas nombradas». Se trata de diferentes composiciones muy diversas entre sí en cuanto a estructura, de difícil asi-

milación a lo lírico pero profundamente emparentadas con la escritura poética de Ullán:

Los horizontes de Chillida le otorgan un lugar preciso (aéreo, consagrado) al eco de lo nunca dicho. No desparraman, pues, las desinencias de lo ajeno — la voz, la llama—, sino que nos permite entrever, palpablemente, lo apenas dibujado en sus entrañas.

Eco del interior, que, aun asomándose a la altura, se adentra y cae de suyo⁹.

Probablemente, son este tipo de fluctuaciones discursivas, esas que tienen que ver con la propia escritura y no sólo con sus formas, las que mejor describen el trabajo de Ullán. De ahí que pueda resultar más interesante aproximarse a sus textos, a todos, como quien lee las páginas del *Finnegans Wake*, que hacerlo de manera parcelaria y progresiva. Una conducta poco habitual en los estudios de poesía española que, sin embargo, enriquecería enormemente las visiones más difundidas sobre este autor.

Por tanto, pensar ahora la memoria de Ullán no debería ser, o al menos no en primer término, resituar al poeta en algo así como “el lugar que se merece”, es decir, sumar una vuelta más al tan discutido canon. Resulta forzoso, más bien, reclamar su lectura; simplemente eso. Volver a poner en primer plano los textos y dedicar el trabajo lector a los poemas y no sólo a los discursos críticos y a-críticos que los han abordado. No deja de resultar paradójico hacer esta afirmación desde uno de esos mismos relatos, aunque sea justamente para regresar a lo más urgente: la poesía. Y al hacerlo surge otra memoria no menos importante, la que

ejercita Ullán en su escritura y que permite, ahora sí, caracterizar de un modo más apropiado una parte de la poética que allí subyace:

PROCHAINEMENT J'EN DIRAIS DAVANTAGE

Sé paciente, pasado, / que lo que, pese a todo, / por fin de ti decimos / sin qué ni para qué / lleva su tiempo en convertirse / en partícula / (fosforescente, / giratoria y líquida) / más o menos visible / para el oído / de este lado¹⁰.

Se condensan en este poema —publicado ya en la *Poesía reunida* dentro de la sección «Otros poemas», escritos entre 1991 y 2007— algunas de las preocupaciones más recurrentes de su escritura. Por un lado, la semantización del espacio literario. Por otro, el diálogo con otras lenguas, en especial el francés, y hablas (este texto pertenece a una serie compuesta por tres poemas, titulada «Tres decires para Jacques Dupin») constituye casi una constante en la poesía del autor. Y hay que decir diálogo porque, fiel a su querencia por la palabra ambigua, en Ullán nunca es del todo evidente quién es el sujeto que enuncia. De igual modo, las conversaciones con otros, con uno mismo o con diferentes lenguajes son la marca disidente de su escritura. Pero también con el tiempo; *ese pasado paciente* que nunca termina de decirse porque el recuerdo, como la realidad a la que evoca, es inestable: partícula fosforescente, giratoria y líquida. Por eso el autor confía, además, buena parte de esa tarea de recuperación de la experiencia al oído, más en concreto, a la actitud de

escucha. Frente a la clara tendencia hacia lo visual de las letras occidentales, Ullán opta por incorporar como material del poema todo un registro de voces, sonidos e imágenes acústicas que, irremediablemente, amplían la configuración de lo real contenida en su poesía: *más o menos visible / para el oído // de este lado*.

El vínculo entre experiencia y escritura se sirve aquí de la escucha como bisagra con la que unir dos realidades situadas a destiempo pero que consiguen hacerse presentes en la propia ejecución. Por ello, el interés de esta poesía en volver sobre el pasado no está motivado por un ansia nostálgica que redima la angustia del ahora. Su objetivo es el de recobrar para poner en valor; traer nuevos sentidos, aquellos que han quedado fuera de la memoria. De ahí, precisamente, que sea “lo oído” el principal motor de la propuesta, pues son tales elementos los que, en muchos casos, permiten expandir los límites de lo ya dicho. Pero también las limitaciones del yo, al sumar a la idea de producción poética la de apropiación.

Son numerosos, en este sentido, los casos en los que el poeta recurre al entorno sonoro para reconstruir la vivencia. Sus primeros libros, marcados por la coyuntura del exilio, tienden a apropiarse del tiempo de la infancia y ese espacio rural en el que naciera Ullán —«el mundo vuelto sintaxis» de Villarino de los Aires¹¹—, como marco para el ejercicio de la memoria. En consonancia con esta perspectiva de trabajo poético, «Parada y fonda», uno de los más bellos poemas escritos por el autor en su libro *Mortaja* (1970), interrumpe, de manera sistemática, la reflexión del sujeto poemático

acerca de los lazos que aún mantienen unidos al expatriado con su origen (una especie de «fidelidad»), a través de una serie de acotaciones en cursiva. No son las únicas parábasis que detienen esta suerte de flujo de conciencia, pero llama la atención el estilo epistolar y, sobre todo, la dependencia sonora con que se construyen: «(Madre, ¿sabe?, recuerdo / cuando, en medio del mosto, usted rumiaba: / La Tarara tiene | un higo en el culo; / acudid, vecinos, | que ya está maduro...)» o, unas líneas más abajo, «(Madre, qué mal contaba el tío Petaca / la historia del canónigo: aquella tos, ¡mecachis!, / el cangrejo inmortal... Dele recuerdos)», para casi terminar: «Turbia morriña sin rumor del Tormes / se apodera del junco solitario. La memoria, / no sé...; dejémoslo. Dicen que pronto... / (Y Manolo Escobar cantará ahora / para finalizar la emisión...)»¹². Parecería entonces que el paisaje para la memoria de Ullán no es visual, sino acústico y, allí, la oralidad lo inunda todo.

Una atención que en estos primeros libros liga la lengua a ese escenario de experiencias antes mencionado, con el empleo de arcaísmos, localismos, etc., e innumerables recursos sonoros, pero que se mantendrá firme a lo largo de toda su escritura. La alta conciencia lingüística demostrada por el poeta en volúmenes como *Acorde*¹³ no deja lugar a dudas de la importancia que los estratos del lenguaje, sus continuas actualizaciones, poseen aquí. Ullán rescata las palabras, les da una nueva presencia y, con ello, restablece parte de su contexto inicial, justamente, al otorgarles uno nuevo. Algo así como si al sacar de su lugar al habla volviera a darle vida:

el lenguaje no es un bien más del ser humano: es el bien esencial. De ahí mi atención obsesiva a todos los lenguajes: no como prótesis programadas para alcanzar la percepción, sino como materia oscura y esencial de ésta. Remover las palabras, jugar con ellas o sacarlas de sus casillas es darles y, por consiguiente, darnos otra oportunidad, otro enfoque. En consecuencia, escuchar debería ser la tarea cimental de todo escritor. Retener lo dicho, desplazarlo a nuestro interior, otorgarle distintos contextos, conservar su tonalidad y enfrentarlo a otros decires desinteresados son funciones naturales, a la vez que misteriosas, de la escritura¹⁴.

Esta descontextualización de lo sonoro y, especialmente, de la palabra escuchada permite al poeta dilatar el alcance de cualquier enunciado, añadir campos semánticos diferentes y, con mayor fuerza, un tiempo extra a la inmediatez del discurso oral. Una doble reparación: la de la equivocidad y la duración de lo dicho. Su poesía no trata, pues, de fijar un sentido, sino de darle otra posibilidad; invertir lo que ha quedado cifrado para devolverlo a la corriente y el flujo del gerundio:

[...]

*Las voces inestables / las arrastradas por el placer / las más perdidas de vista / las entoñadas las desprovistas / de propiedad / como hurmiento en el día rugoso / de los difuntos / las voces que nos llegan / así / como así ánimas / limosneras / sordas a la amigable / y vaga voluntad / de escarbar y reconstruir / el mundo / [...]*¹⁵.

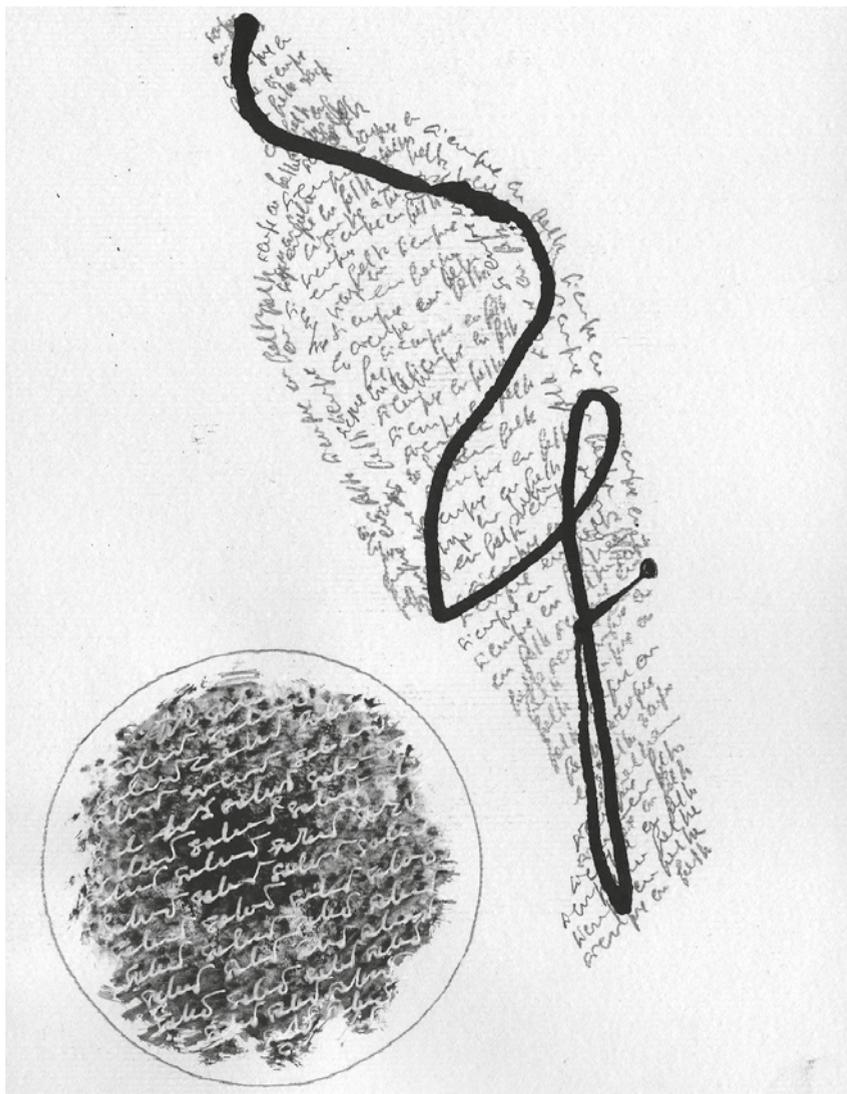
Se ha calificado aquí a Ullán como uno de los autores más “intempestivos”

de la poesía española reciente y, en ningún caso, este adjetivo pretendía tener un cariz meramente retórico, sino más bien un alcance mucho mayor. Con esta caracterización quería afirmar que el poeta es un autor *improcedente*, *incómodo*, molesto incluso para ciertas concepciones de lo literario y determinados modos de afrontar sus derivas. Un escritor *inoportuno* también, que ha basado buena parte de su trabajo en desbaratar todo tipo de convenciones o normas más o menos estables. Defensor de una literatura del *imprevisto*, que desconcierte al lector, le proponga nuevos, numerosos y contradictorios sentidos. Pero, sobre todo, un poeta fuera de tiempo, *intempestivo*, y gracias a esto mismo, y por extraño que pueda parecer, tremendamente contemporáneo. Decía Agamben comentando el texto «*Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*» de Nietzsche que «pertenece en verdad a su tiempo, es en verdad contemporáneo, aquel que no coincide a la perfección con este ni se adecua a sus pretensiones, y entonces, en este sentido, es inactual; pero, justamente por esto, a partir de ese alejamiento y ese anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aferrar su tiempo»¹⁶ y aclaraba, de inmediato, que todo ello no se corresponde con una actitud nostálgica y ajena al tiempo en el que se vive, sino que atañe a una relación muy particular y disconforme con la propia época. Son pues aquellos que no coinciden con su tiempo quienes mejor pueden verlo y, por tanto, más contemporáneos que esos otros pegados a la “actualidad” y lo establecido.

Quizá sea entonces esa *inadecuación* tan característica de Ullán la que lo

vuelve del todo imprescindible; una falta de adaptación al medio que es la que ha provocado que este poeta haya quedado fuera del sistema, que para muchos no sea parte de su tiempo y que, por tanto, no merezca la pena leerlo. Pero es, sin duda, también la que, siguiendo al filósofo italiano, permite considerarlo como

actor, testigo e intérprete profundamente crítico de nuestra cultura. Por eso continúa siendo necesario leer a Ullán, para comprenderle mejor pero, fundamentalmente, para comprendernos mejor, para que su memoria nos ayude a enfocar el presente.



Dibujo de José-Miguel Ullán

- ¹ «Esa poesía ha sido básicamente no leída, es decir, no ha sido objeto de reflexión, de discusión y de valoración crítica. Ha sido, en rigor, una poesía sobreentendida y —lo que es aún más grave— sometida o condenada a la acrítica circulación del tópico y de las formas idiotizadas del prejuicio estético; y ello en beneficio de una estética dominante, negadora de la pluralidad o de la diversificación de la escritura», SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, «Situación de la poesía», *Revista de Occidente*, nº 86-87, Madrid, julio-agosto de 1988, p. 225.
- ² CASADO, Miguel, *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, p. 93.
- ³ ULLÁN, José-Miguel, *Como lo oyes (Articulaciones)*. Burgos, Dossoles, 2005. En esta edición se recopilan algunas de las columnas semanales escritas por el poeta para el diario El País entre el 29 de abril de 1994 y el 31 de julio de 1998.
- ⁴ ULLÁN, José-Miguel, «El choteo barroco de Severo Sarduy», *Destino*, Barcelona, año XXXV, nº 1876, 15 de septiembre de 1973, p. 37.
- ⁵ Por orden de creación y aparición —se reproducen aquí las fechas de escritura, en primer lugar, y el año de edición, inmediatamente después— los títulos allí incluidos son: *Adoración*, con grabados de Eduardo Chillida y traducción de Marguerite Duras (1972 / 1978); *Ardicia*, con grabados de Pablo Palazuelo y traducción de Florence Delay y Jacques Roubaud (1973 / 1978); *Acorde*, con grabados de Vicente Rojo y traducción de Florence Delay y Jacques Roubaud (1973 / 1978); *Asedio*, con grabados de Antonio Saura (1975 / 1980); *Anular*, con grabados de Antoni Tàpies y traducción de Claude Esteban (1975 / 1981) y *Almaria*, con grabados de Joan Miró (1982 / 1985).
- ⁶ ULLÁN, José-Miguel, *Manchas nombradas*. Prólogo de Antonio Saura. Madrid, Editora Nacional, 1984.
- ⁷ Algunos textos de Ullán sirvieron como base de las siguientes piezas sonoras: *Torneo*, música de Carlos Pellegrino, C.N.R.S., París, 1974; *Pocket Zarzuela*, música de Luis de Pablo, Madrid, 1978; *Relámpagos*, música de Luis de Pablo, Madrid, 1996; *Circe de España*, música de Luis de Pablo, Madrid, 2006; *Entre la sobra*, de Luca Mosa, Milano, 2007 y Trío de doses, música de Luis de Pablo, Madrid, 2008
- ⁸ ULLÁN, José-Miguel, *Con todas las letras*. León, Universidad de León, col. Plástica & Palabra, 2003.
- ⁹ ULLÁN, José-Miguel, «O, dicho de otro modo, Chillida», en *Visto y no visto*. Madrid, Ave del paraíso, 1993, p. 101 (publicado previamente como artículo en la revista *Guadalimar*, nº 108, Madrid, octubre-noviembre de 1990, pp. 7-11 y antes que allí, en francés, en el catálogo de *Europalia* '85. Madrid, El Viso, 1985)
- ¹⁰ ULLÁN, José-Miguel, *Ondulaciones. Poesía reunida (1968-2007)*. Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2008, p. 1321.
- ¹¹ Me permito remitir al valiosísimo texto en el que Olvido García Valdés aborda esa pertenencia: GARCÍA VALDÉS, Olvido, «Geografía», *El signo del gorrión. Revista de bolsillo*, nº 25, Madrid, Trotta, verano-otoño de 2002, pp. 70-73.
- ¹² Todos los fragmentos pertenecen a: ULLÁN, José-Miguel, *Mortaja*. México, Era, 1970, p. 26.
- ¹³ ULLÁN, José-Miguel, *Acorde, en Ondulaciones. Poesía reunida (1968-2007)*. Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2008, pp. 179-205 (Edición original: Acorde. Trad. Florence Delay y Jacques Roubaud; grabados de Vicente Rojo. París, Robert y Lydie Dutrou, 1978).
- ¹⁴ Entrevista de Carlos Pardo en *Poesía Digital* (sección Gijón), mayo de 2008 (la cursiva es nuestra). Disponible en: <http://www.poesiadigital.es/index.php?cmd=entrevista&id=37> [última fecha de consulta: 02/03/2014]. Una versión previa de esta entrevista apareció, un mes antes, en el diario Público, con motivo de la publicación de *Ondulaciones* [PARDO, Carlos, «Hay que sacar las palabras de sus casillas» (entrevista a José-Miguel Ullán), *Público*, Madrid, jueves 10 de abril de 2008, p. 47].
- ¹⁵ ULLÁN, José-Miguel, *Razón de nadie*. Madrid, Ave del paraíso, 1994, pp. 165-166.
- ¹⁶ AGAMBEN, Giorgio, «¿Qué es lo contemporáneo?», en *Desnudez*. Trad. Cristina Sardoy. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2011, p. 18.

MESA REVUELTA

Los impromptus de Felisberto Hernández

Por Blas Matamoro



Informa Maurice Brown (*The New Grove Dictionary*, volumen 9) que impromptu es la pieza musical que parte de inspiraciones casuales o improvisaciones, dedicada a un instrumento solo, en especial el piano. Vorisek y Marschner, cada cual por su lado, coincidieron en usar la palabra por vez primera en 1822. El romanticismo abunda en ella. Schubert llama así en 1827 a improvisaciones o tema con variaciones. Chopin insiste en el término y algunas piezas de Schumann (*Hojas de álbum*) pueden considerarse igualmente tales. Una actitud romántica característica, la inspiración momentánea, a menudo arrebatada, sustenta la cantidad de impromptus que se dan en el prolongado espacio de la historia musical llamado, justamente, romántico. Hasta Gabriel Fauré, digamos. Luego se desvanece.

Propongo leer a Felisberto Hernández desde esta forma de la música para piano, acaso esencialmente informal y, exagerando términos, amorfa. La propuesta es paradójica pero el escritor lo es: su núcleo es la música para piano, un lenguaje sin semántica, y su periferia es la narrativa, un lenguaje esencialmente semántico. Ambos tienen su retórica, su arte suasorio o persuasivo. La diferencia está en que en la música todo queda dicho, en tanto en la palabra siempre queda algo por decir.

SURREALISMO Y MODULACIÓN

A menudo, la narración felisbertiana divaga, se interrumpe y queda como deliberadamente inconclusa, fragmento de no sabemos qué totalidad. Las imágenes piden ser visualizadas y se asocian libremente, dejan de flotar y se verbalizan.

También acuden a una solución musical: la modulación. En efecto, modular es pasar de una tonalidad a otra. Si el tránsito está bien resuelto, no se nota porque consiste en un momento tonal transitorio, ambiguo, que puede ser leído tanto desde la tonalidad que modula como desde la que es modulada. Memoria tonal flotante y asociación libre suenan a Freud, al cual quisieron fichar los surrealistas, sin conseguirlo.

Felisberto como escritor imaginista cae del lado del surrealismo pero como músico se aleja de él, ya que el surrealismo fue fóbico a la música – como Freud – por distintas derivas: aquél por visual y éste por verbal. Ignoro qué fuentes pudieron conectar a Felisberto con Breton y sus muchachos. En todo caso, un folclore surrealista se advirtió desde la década de 1920. En especial, por medio de un arte que, inevitablemente, se situaba a la vanguardia porque carecía de historia: el cine. Felisberto me evoca al Buñuel mudo (*El perro andaluz*, *La edad de oro*), a Germaine Dulac (*La caracola y el clé-rigo*), a René Clair (*Entreacto*, aquí con la doble intervención de un músico, Erik Satie, como actor y como compositor) y a quien añade el lector en la misma línea.

Felisberto concilia la visualidad surreal con el sonido de la música en su cuento “El acomodador”. Suena una mandolina al caer sorpresivamente al suelo (¿la mandorla de Mallarmé?) y el conjunto se musicaliza: “Todos escuchamos atentamente el sonido de la caja armónica y las cuerdas”. El dueño del local “se dio vuelta y se iba para adentro”. Al mayordomo “le costó decidirse a tomarla, como si desconfiara de algún embrujo”. El narrador admite: “Yo también me

di vuelta y empecé a cruzar el comedor haciendo sonar mis pasos; era como si anduviera dentro de un instrumento.”

La solución felisbertiana se repite, con este perfil, en numerosos ejemplos: vemos en las palabras a personajes y cosas visibles, en tanto se menciona una música que jamás escucharemos salvo que nos pongamos a componerla por nuestra cuenta. Aquí cabe otra evocación del cine mudo: *La caída de la casa Usher* (Jean Epstein, 1928). También hay en ella una cuerda que se corta espontáneamente y resuena en la caja de su instrumento. Jamás oiremos su vibración, que sí escuchan los silentes personajes de la historia, un par de cuentos de Edgar Poe. ¿Habrá visto Felisberto esta película?

EL PIANO Y EL PIANISTA

Con frecuencia, el narrador felisbertiano es un pianista, acaso él mismo, como se recuerda o según se inventa recordándose. A imitación de su maestro Colling, ha compuesto un nocturno. Al dar un concierto, la caja del piano, pintada de blanco, le sugiere el velatorio de un niño, quizás uno de esos *velorios de angelitos*, tradicionales en varios países sudamericanos. También es el piano una suerte de baúl abstracto del cual se extraen igualmente unos abstractos juguetes que para un vidente alcanzan, aparte de sonido, color. Sintetizando: el piano tiene que ver con la infancia, la muerte y la videnicia.

Felisberto pone en escena a un narrador-pianista pero sin aludir apenas a la música que toca, salvo una partitura indomeñable, *Carnaval* de Schumann. Se cita a Bach, al pasar y vagamente, improvisaciones tal vez jazzísticas, y músicas

bailables: tangos y valsos. Como se nota, salvo el ejemplo schumanniano, músicas inescuchables por indeterminadas.

Dicho narrador se juzga como un músico frustrado, en parte chapucero, en parte despectivo acerca del público palurdo, provincial e ignorante que lo escucha, en parte escaso de talento musical y disparado desde la música hacia la literatura, con algo de fuga, en el doble sentido pedestre y musical de la palabra.

En *Tierras de la memoria* describe uno de esos harapientos conciertos, que se abre con una lectura de la *Serenata* de Schubert, en una versión que (sic) despedaza el original, o sea que tampoco podremos escuchar. “Después toqué mi nocturno: al principio, tenía acordes grandes, de sonidos graves, que yo hacía con las manos abiertas y con la lentitud de un espiritista al ponerlas sobre la mesa y mientras espera que lleguen los espíritus, y aquellos acordes provocaban un silencio expectante; el ambiente se cubría de densos nubarrones sonoros y yo tenía la emoción del dibujante que aprieta el lápiz y pone mucho negro.”

Cabe observar el ciclo: el sonido del piano se convierte en una invocación a los fantasmas y acaba volviendo, por medio de la palabra, a la visualidad: el pianista se ha convertido en un dibujante descrito por un narrador. Un mal pianista que quiere abandonar la música. Un escritor que lo es por una dinámica residual. Con los restos del músico se construye un cuentista.

LA MUJER

En “El caballo perdido”, con la evocación de Celina, la profesora de piano del niño Felisberto, la música se sexua-

liza. La profesora es mujer y a la clase asisten su madre o su abuela, personaje brutal que es “amansado” por el sonido del piano. En efecto, la música es capaz de hermostrar las cosas, personificarlas y feminizarlas. Los muebles, en la sala de Celina, tienen polleras (faldas) como las mujeres. Más aún: las mujeres son muebles en cuyos cajones se guardan misterios: músicas (¿alguien está recordando al personaje de Salvador Dalí, la mujer-cajonera, que corre por un paisaje desierto, ostentando una cabellera de fuego?).

La música convierte a una estatua de mármol que representa a una mujer, en una mujer de carne y hueso. El chico se enamora de ella y la identifica con Celina, por lo que recibe un doble castigo: un hombre fotografiado lo mira amenazante y la maestra le da con un lápiz en la mano.

Celina trae a la sala encantada unos retazos del mundo exterior. El alumno habrá de huir de esa sala, llevando algo de culpa. Sin embargo, con los años, al recordar ese paso fronterizo entre la niñez y la adolescencia, sólo se encontrará con Celina, su piano, las manos que sirven para teclear y acariciar y castigar: con las tres mujeres convocadas por la música en un espacio embrujado donde las cosas se personifican. No tiene otra historia. El único varón de la imagen es el narrador. ¿Dónde están el padre y el abuelo, los equivalentes masculinos de aquellas mujeres? ¿No hay otros hombres en la vida de Celina o acaso se han quedado ante la puerta, sin poder incorporarse a la mágica sala de música?

EL MÚSICO

El único músico que aparece como cumplido personaje en Felisberto, es el protagonista de *Por los tiempos de Clemente Colling*. Es un organista ciego, profesor de El Nene, otro ciego, adolescente, en una familia con tres solteronas, la madre, la abuela y dos varones, uno loco y el otro, suicida, es decir ambos fuera de juego. Llegado el carnaval, Clemente se disfraza de mujer junto con las tías solteronas. Su aspecto es sucio: uñas orladas de negro, manchas de tabaco bajo la nariz, bichitos parásitos que lo recorren. Vive en una pieza de conventillo – corrala --, entre muebles desvencijados y ropa gastada. Ha estado casado y tiene unos hijos aunque no se trata con su familia que, por otra parte, nadie conoce. Da lecciones de armonía al narrador pero no parece teorizar sino explicar las obras que toca al piano, músicas felisbertianas que jamás oiremos. Hasta aquí, un retrato del artista bohemio tardorromántico, en clave de folletín gótico.

Clemente tiene facilidad para improvisar y para memorizar músicas ajenas. La que él compone suena a pastiche, a cosa hecha a la manera de otros. Siempre evoca una suerte de concurso privado de improvisaciones en el que compitió con Camille Saint-Saëns, al cual venció.

El narrador y los lectores sospechamos que es un bulo, pensando, sobre todo, en Saint-Saëns, un músico especialmente sólido en todas las tradiciones musicales del pasado. Justamente, es en este pretérito de hielo que no es el presente en que lo trata el narrador, donde Clemente sigue inmóvil. En rigor, es un falso pasado, un pastiche como su mú-

sica, porque no ocurrió nunca. Jamás ha pasado.

Colling es una suerte de artista de pacotilla pero la música con la que conecta al narrador, no lo es. Por el contrario, resulta situarse como la clave que puede armonizar toda su narrativa. Una clave donde música y ceguera se juntan. Su emblema es esa pieza musical llamada nocturno, porque la noche es la disolución de las cosas en la oscuridad, la conversión del mundo en algo puramente sonoro. Cuando cae el sol y dominan las penumbras, todo parece mentira pero “una mentira soñada de verdad”. Es cuando el narrador se pregunta cómo serán los sentimientos y las sensaciones de alguien que jamás ha visto a nadie. Si acaso ¿será la condición para concebir musicalmente el mundo? En efecto: en lo más hondo del ser humano, la vista es superflua. Se prueba presenciando las conversaciones entre ciegos: llegan a la profundidad donde todo es invisible y existe una religión. Y ese lugar sagrado es la música.

LA MÚSICA

La hemos visto llegar traída por la mujer, vinculada con el juego infantil y con la muerte, es decir: con la consciencia de la mortalidad que acaba con la infancia y limita con la adolescencia. Pero hay mucho más en la concepción felisbertiana de la música. Es algo serio que relaciona con algo de valor legítimo, orgullo y lujo de la vida, que consiste en poder percibirlo. Cuando escuchamos una música que “nos llega, nos toca”, la sentimos como algo propio. Escucho a Brahms y soy Brahms. Felisberto escucha a Colling y es Colling. En rigor, sucede lo contra-

rio, que es lo mismo pero al revés: la música *nos es*, me creo Brahms porque soy, afectivamente, la música de Brahms, porque él *me ha sido y me es*. Es como el encuentro de dos camaradas que se cuentan “una picardía amorosa”. No demos más vueltas: la música es la parte secreta de la vida.

Escuchar la música es perder los límites, dejar de estar sujetos, desubjetivarnos y acceder a nuestra verdadera historia sentimental. Aflojamiento, distensión, desregulación. No sabemos qué lugar ocupamos en el mundo y tratamos de averiguarlo. Cuando la domina el más profundo sentido estético, la vida es el sueño de la vida. Dicho más apretadamente: la música es el misterio de cada uno, lo misterioso de cada quien y que está señalado por la música, como un cartel caminero en la deriva de nuestra existencia. Suena la música, hemos llegado a nuestro misterio. Por más cercanías o lejanías que nos separen de él, nunca anularemos la distancia.

En tanto nos descose las costuras de lo subjetivo, la música nos abre al mundo, somos finalmente mundo, podemos salir por la ventana y llegar a la casa de enfrente, aunque nos amenace un peligro de incendio. En una sala de conciertos, la orquesta es capaz de convertir una sinfonía en una vía de agua que se arrastra por el suelo y se transforma en una serpiente de cristal. Alucinamos y acabamos aceptando la dicha de la alucinación.

Ahora bien. La relación del sujeto con la música y el mundo dista de ser armoniosa porque el músico, en el momento de entregarse a su interpretación, siente desconfianza por su cuerpo, que conoce mal y lo advierte, precisamente,

en ese fronterizo momento. Ha sido criado como si su cuerpo fuera un animalito próximo pero, a la vez, ajeno. El piano excita al cuerpo del pianista mas, al mismo tiempo, cobra autonomía. No puede controlarlo y, al acabar, se percibe vacío, incluso hasta carente ya de cuerpo. Es como un tigre al acecho de su presa. Al comienzo lo hace lenta y disimulada-

mente. Después echa a correr desaforado y ya nada lo detiene.

¿Irse fuera de sí, como cuando una mujer lo atrae, volver al comienzo, como cuando una mujer lo atrae? Para cerrar, cedo la palabra a Juan Ramón Jiménez: “La música, mujer desnuda, corriendo loca por la noche pura.”

MESA REVUELTA

CUATRO MUERTES

Por Antonio López Ortega

En 2008 solía reunirme algunas tardes con el poeta Eugenio Montejo. Inicialmente nos citábamos en el café Arábiga de Los Palos Grandes, al este de Caracas, pero era tal el volumen de gente que lo saludaba o buscaba estrecharle la mano, que, sigilosamente, nos mudamos a otro que quedaba enfrentado en diagonal, llamado Boston, un poco más escondido. Bien sabíamos que algo perdíamos en esa mudanza, pues cambiábamos un café de primera, molido de grano, por un espacio menos amable, aunque más discreto. El dueño del Boston, por lo demás, en esta Venezuela que ha crecido en sospechas y fisgones, se asomaba de vez en cuando por detrás de la caja registradora para olisquear a su clientela. Supe luego de un consejo de redacción de revista que intentó hacer sus reuniones entre aquellas mesas enclenques: la osadía duró poco, pues a la segunda convocatoria terminaron en la calle, echados por conspiradores. Montejo y yo, sin embargo, no parecíamos sospechosos de nada, aunque habláramos todo el tiempo del país, quiero decir, del país que se derrumbaba o que perdíamos. Se me hace difícil evocar cómo ese concepto, *país*, era vivido por Montejo, pues no podía referirse a él sino con insondable dolor, al punto de ver sus ojos cristalinos un poco más aguados. Quien hizo del canto a los árboles, a los pájaros, a las nubes, al giro de los astros, su sostén mismo, su *alfabeto del mundo*, no podía entender estos tiempos sobrevenidos, en los que la autodestrucción y la desmemoria parecían monedas corrientes. Nacido en 1938 y perteneciente a la llamada Generación del 58, sin duda la más brillante de la centuria, Montejo hizo del XX su

siglo, apenas robándole ocho menesterosos años al nuevo milenio. No en balde, su libro *Adiós al Siglo XX*, publicado por primera vez en 1996, ensayaba una síntesis entre revelaciones y pestes: el siglo de la penicilina, por ejemplo, había sido el mismo de la bomba atómica.

Dos días antes de su desaparición el 13 de mayo de 2001, vi por última vez a Salvador Garmendia. Nos encontramos en el Centro de Estudios Latinoamericanos ‘Rómulo Gallegos’ de Caracas, en ocasión de la presentación de un libro del poeta Javier Lasarte. Yo fungía de padrino y me tocaba leer un texto de valoración. Entre mis manos tenía tres cuartillas temblorosas, que mis ojos se esforzaban en fijar. Trataba de no perder las líneas del texto, porque a veces levantaba el mentón para seguirle el pulso a la audiencia. Han pasado ya trece años de aquella noche y todavía hoy me pregunto por qué cada vez que me separaba de las líneas me encontraba directamente con el rostro de Salvador, embutido allá en el fondo, donde la luz se volvía penumbra. Minutos antes del acto, en compañía ya de su esposa, la Negra Maggi, tuvimos tiempo de tomarnos un café. Salvador hablaba poco (era un hombre más bien perdido en sus pensamientos), pero esa noche me estaba diciendo sus últimas palabras y yo no lo sabía. Me ha podido decir, por ejemplo, una frase escrita en uno de sus últimos libros, *Anotaciones en cuaderno negro*, que decía: “La belleza del sapo solamente la conocen los sapos”. Pero creo que más bien, con su habitual cortesía, se refirió al libro de Javier para elogiar una que otra cosa. Para entonces Salvador vivía en la urbanización Sebucán, muy cerca de casa, y yo

aprovechaba para invitarlo a cenar cada vez que podía, porque tenerlo cerca era siempre una dicha. Todos sabíamos que era un madrugador nato, que empezaba a escribir a las 4 de la mañana, y que también se ejercitaba en largas caminatas a lo largo del Parque del Este, uno de los más acogedores de la ciudad. Como su jornada habitual comenzaba cuando todos dormíamos, puede entenderse que terminara cuando todos nos distendíamos. Así que en nuestras cenas, alrededor del postre, era previsible ver a Salvador dormitando sobre el plato, sin llamar la atención. El gnomo barbado, inmortalizado por un famoso retrato de Vasco Szinetar, finalmente descansaba encorvado sobre manjares que se iban enfriando.

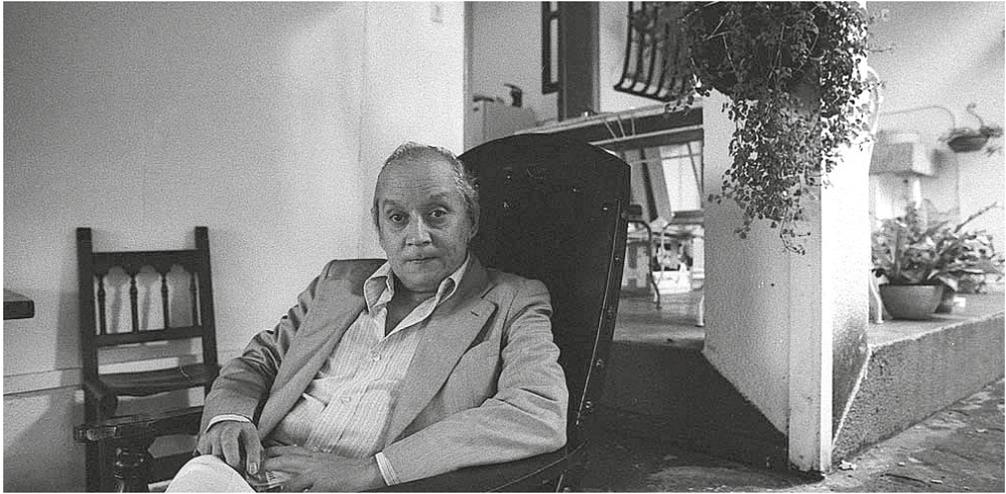
Dos años después de Salvador, en noviembre de 2003, se nos iba el gran poeta Juan Sánchez Peláez. Había nacido en 1922 y, por lo tanto, pertenecía a una generación anterior a la del 58. La poesía venezolana entra de lleno a la vanguardia de la mano de este extraordinario poeta, quien a sus 17 años era el benjamín del legendario grupo chileno Mandrágora, apóstoles latinoamericanos del Surrealismo. Cada vez que el maestro Gonzalo Rojas visitaba Caracas, en donde por cierto se refugió por cuatro años, huyendo de la dictadura sureña, se encontraba con su entrañable Juanito, como lo llamaba. Daba gusto ver a estos dos colosos hablando de poesía y de poetas. Recorrían el siglo como quien extiende la mano, y su familiaridad era la de una casa grande, donde todos habitaban. Juanito tenía una frase recurrente para descartar a los poetas malos: “No tiene oído”, decía, y con ello bastaba para decapitar cualquier asomo pretendiente. Sánchez

Peléez fue el único poeta venezolano incluido en la memorable *Antología de la Poesía Viva Latinomaericana* de Aldo Pellegrini y su obra críptica mereció también los elogios de Octavio Paz como una de las grandes voces del continente: “A fondo, memoria mía, para que no extravíes en la estación final ni un átomo en las cuentas de la angustia cosecha”. En esa frase final, *angustiosa cosecha*, me ha parecido ver una de las mejores descripciones de lo que es la escritura: por un lado, creación o fruto; por el otro, muerte o dolor. Sin dolor me despedí de Juan un sábado, en una de mis innumerables visitas a su última morada de Las Palmas. Tenía 81 años y apenas una leve sordera en el oído izquierdo traicionaba su habitual jovialidad. Le había prometido pasar el sábado siguiente para traerle noticias y libros de Chile, adonde me tocaba viajar para asistir a un congreso. Llegué justamente el viernes, un día antes de la prometida visita. No sé qué impulso me llevó a llamar a Malenita, su esposa, desde el mismo aeropuerto para encontrarme con la noticia del sorpresivo fallecimiento. Yo estaba subiendo por una escalera mecánica cuando escuché esta frase: “Juancho murió”, y en el ascenso llegué a sentir que él estaba esperándome arriba, hundido en una poltrona de cuero, libando uno de sus whiskys aguados. Me vino de pronto uno de sus poemas, que por extraño o indescifrable siempre me ha estremecido. Se llama “Preámbulo” y dice: “Prueba la taza sin sopa/ ya no hay sopa/ solloza hermano/ prueba el traje/ bien hecho/ a tu medida/ te cuelga/ te sobra por la solapa/ nos falta sopa”.

En 1973 yo cursaba tercer año de bachillerato. Teníamos una profesora

de literatura muy movida y a la vez exigente. Se llamaba Velia Bosch y, con los años, se convirtió en una especialista de Teresa de la Parra, nuestra primera gran narradora del siglo XX. Un día Velia nos anunció la visita de un joven narrador llamado Adriano González León. A los 37 años, este precoz escritor había ganado el Premio Biblioteca Breve 1968 por su novela *País portátil*, otorgado en aquella ocasión por un jurado presidido por otro joven narrador: Mario Vargas Llosa. Hay que decirlo en pocas palabras: Adriano era una de las inteligencias literarias más sobresalientes del país. Lector voraz, enciclopédico, mezclaba sin distinciones clásicos con modernos. La misma *País portátil* postulaba un alarde técnico: tres planos temporales para el linaje de una familia de apellido Barazarte. Al primero de la estirpe lo veíamos peleando en la guerra de Independencia, al segundo en la Guerra Federal del siglo XIX, al tercero en medio de las escaramuzas guerrilleras de los años 60, como dando a entender que el sustrato político de esos enfrentamientos era el mismo. En Venezuela, como en tantos otros países, los 60 fueron años de compromiso, en los que el fulgor de la Revolución cubana contaminaba la mente y los espíritus. En vez de apoyar a la democracia naciente de 1958, que tanto le había costado sobreponerse a la larga dictadura de Pérez Jiménez, nos embelesaban los mismos cantos de sirena que hoy, cincuenta años después, nos llevan a la ruina y a la virtual extinción de esa palabra: democracia. No solía hablar Adriano, sin embargo, de política, como sí de literatura, y en aquella larga mañana de bachillerato nos deleitó con su capacidad asociativa,

su imaginación desbordada y su talento para recitar versos o pasajes enteros sin siquiera pestañear. No supo Adriano, como tampoco lo supe yo, creo, que en ese día de 1973 sembraba las semillas de un oficio que aún perdura en un joven desconocido: entender o sentir que el universo todo puede estar concentrado en las 32 letras del idioma castellano. Lo tuve como modelo, como guía, como ejemplo de lo que debía ser un intelectual a tiempo completo, pues claramente descollaba o se apartaba de aquellos prototipos académicos en los que nadie venía a limpiar las telarañas del recinto. Sin embargo, todo el reconocimiento alrededor de *País portátil*, lo descubrimos con los años, se trocó en el inicio de un ocaso. Adriano siguió dando clases de literatura, publicando columnas en los periódicos, produciendo su programa *Contratema* para la televisión, pero ya publicaba poco, o casi nada, a excepción de un ensayo novelesco de las postrimerías, titulado precisamente *Viejo*, que era sin duda el autorretrato de una decadencia. La noticia de su muerte me llegó en enero de 2008, justo seis meses antes de la de su gran amigo Eugenio Montejo. A Adriano lo encontraron arrecostado en la barra de un restaurante de Las Mercedes que quedaba al frente de su casa, con una copa ambarina que no recibió más sorbos. Al parecer, dormía plácidamente. Murió en su ley, dijeron algunos, pero a mí la noticia me llevó hasta una clase que nos impartía en la Escuela de Letras: había prometido un seminario sobre la lluvia como tópico literario y recitaba pasajes que iban desde el *Popol Vuh* hasta Juan Carlos Onetti. Dos horas de rocíos, temporales, aguaceros tropicales o tibia



Juan Sánchez Peláez

llovizna nos sumían en un estado de encantamiento. Su voz la tengo pegada al oído de la última vez que llamó a casa: lo hacía a media noche y buscaba a su hijo Andrés, gran amigo del mío, quien seguramente se había quedado a dormir. Su cadencia era ventosa: me estaba diciendo adiós y yo no caía en cuenta. Cada vez que la lluvia me sorprende en cualquier rincón, me digo ahora, Adriano se me aparece para guarecerse a mi lado.

Una década bastó para que estos cuatro escritores esenciales del siglo XX se fueran casi juntos: Garmendia en 2001, Sánchez Peláez en 2003, y Montejo y González León en 2008. Todos fueron cercanos, unos de otros. Todos Premios Nacionales de Literatura. Dos grandes narradores y dos grandes poetas. Algunas correspondencias: Adriano veía en Salvador al más importante novelista de la segunda mitad de centuria (entendiendo que en la primera reinaba Gallegos); Eugenio siempre tuvo a Juan como uno de sus grandes maestros; Eu-

genio y Adriano llevaban una relación fraterna; los lujos verbales de Juan sobrevivían en las prosas de Adriano y Salvador. Se pueden establecer muchos cruces, vitales y estéticos, entre estos cuatro jinetes. Pero también se puede establecer un complejo legado, un tejido de relaciones, entre estos autores y algo que, a falta de mejor nombre, podríamos llamar los referentes nacionales. La literatura de Eugenio, Salvador, Juan y Adriano jugó a fondo con los paisajes naturales, humanos o urbanos del país; jugó también con la historia, con la geografía, con la sustancia de las almas que lo habitan; jugó con la desgracia y la trascendencia; jugó con la relectura de los clásicos pero también se atrevió a romper con ellos. En síntesis, estuvieron todos consubstanciados con un país que conocían por los cuatro costados, quizás porque tuvieron una niñez provinciana, seguramente una educación muy sólida y, por último, una vida adulta entre Caracas y otras capitales del mundo. Entre la década de los

50 y los 90 hicieron su vida profesional, escribieron la mayoría de sus obras, recibieron todos los reconocimientos, pero qué vergüenza pensar que a la par del país que crecía en todos los sentidos, la década que los esperaba para despedirlos fue también la década de la invisibilización. Muerte física, sí, pero también muerte simbólica. No escaparon estos autores, que tanto dieron a los demás, a la constante que ha regido en estos años la relación entre intelectualidad y poder, y que puede resumirse en la especie de *apartheid* que el régimen ejerce sobre todo aquel creador que asuma posiciones públicas contrarias a los designios de los mandones. Literalmente, para la oficialidad en ejercicio, los intelectuales disidentes no existen: no se les invita nunca a nada, no se les publica, no se les premia, no se les menciona. Cuando Eugenio Montejo ganó en 2004 el Premio de Poesía Octavio Paz, no hubo un solo pronunciamiento oficial; tampoco cuando murió en 2008 la Cancillería venezolana, en la que ejerció funciones durante más de 20 años, se animó a publicar un solo obituario, a enviar a su entierro en Valencia una sola corona floral. Lo mismo con Salvador y Adriano, quienes también ejercieron funciones diplomáticas en los años 80: para la Casa Amarilla, sede del Ministerio de Relaciones Exteriores, sencillamente no existían. En 2003, a un Ministro de Cultura de cuyo nombre no quisiera acordarme, un periodista insidioso le preguntaba por qué no habían invitado a Rafael Cadenas o a Eugenio Montejo al Festival Mundial de Poesía que se celebraba en Caracas. La respuesta fue más o menos ésta: “No los invitamos porque sabíamos que no iban

a aceptar”. Las obras de Salvador no se han vuelto a publicar por las editoriales públicas, tampoco las de Adriano. Ni siquiera una novela como *País portátil*, que llegó a estar en el programa permanente de bachillerato, existe en los catálogos oficiales.

El tema de la violencia no ha estado ausente de la literatura venezolana. Y no puede estarlo porque desde los tiempos de la guerra de Independencia, e incluso antes, la violencia ha sido un sustrato de nuestra conformación republicana. Ha sido las más de las veces una violencia de raíz política y a veces social. Podríamos seguir ese hilo de sangre desde algunos Cronistas de Indias, pasando por estampas de la vida colonial, por viajeros europeos del siglo XIX (un siglo, por cierto, en el que sólo tuvimos 17 años de paz), hasta llegar al siglo XX, donde el referente se ha exployado de múltiples maneras: los narradores de las últimas décadas, por ejemplo, la derivan hacia literatura policial, novela negra, relatos de corte fantástico, relatos de extrañamiento, personajes insomnes, cuentos de la marginalidad social, entre tantas otras opciones. También la violencia la podríamos contabilizar en las 25.000 muertes que ocurrieron durante 2013 por hechos delictivos, dejando la estampa de una sociedad que se desangra. O también la podríamos rastrear en las dolorosas escenas que hoy inundan las redes sociales, que más allá de proclamas o discursos encubridores, sencillamente desnuda a un Estado armado hasta los dientes contra una sociedad desprovista de medios. Se hace difícil apartarse del diario goteo de víctimas, que merecería toda nuestra atención y propósitos, pero en esta oportu-

tunidad tampoco quisiera rastrear hilos de sangre en los textos contemporáneos como centrarme en los últimos años de Montejo, Garmendia, Sánchez Peláez o González León. ¿Cómo se puede caracterizar esa sutil forma de violencia en la que un cierto país te quiere apartar, anular, borrar? ¿Cómo definir ese acto que aspira a desaparecer tus textos? ¿Cómo describir esa voluntad oculta que te quiere reducir a nada, que te quiere sembrar en el centro del olvido? Tiendo a pensar, por ejemplo, que Montejo lo vivía con mucho pesar, con un sentimiento que se iba enraizando en su cuerpo hasta quebrarlo en un hospital de Valencia. Conocedor integral, como era, de la historia contemporánea de Venezuela, se le hacía difícil reconocer el país que lo despedía: su indiferencia, su despropósito, su indolencia. Caminaba por las calles ya no observando sus árboles de siempre sino como un peatón inseguro, con temor agazapado en cada esquina. Lo mismo podría decirse de Garmendia: al autor de la novela *Los pequeños seres*, que tanto deslumbró a la crítica en 1958, nunca se le hubiera ocurrido pensar que él terminaría siendo su propio personaje: un pequeño ser, huidizo, que caminaba encorvado por las aceras rotas de una ciudad que ya no reconocía. El caso de Sánchez Peláez, en cambio, reproducía un gesto voluntarioso, pues sencillamente se negó a salir de su casa, ya nunca más, confiando en que la Muerte se sentaría con él en la poltrona de siempre, hasta borrarle los *rasgos comunes*, quizás su título más deslumbrante. Ansioso de compañía, a Adriano le bastaba cruzar la calle e internarse en el bar de sus últimos años, para iniciar un contrapunto con fantasmas: su

labia prodigiosa ya sólo la escuchaban los muertos. Se ha dicho que en la tradición venezolana abundan los escritores de destino incierto: enfermos, dementes, presos, suicidas, insomnes, pero era de esperarse que en las postrimerías del siglo XX una cierta armonía, propia de los tiempos conquistados en equilibrios políticos y sociales, brindaran algo de sosiego. A esto aspirarían nuestros orfebres, y no a la negación de sus trayectorias y aportes, borrados bajo un ejercicio quirúrgico que escoge del pasado lo que le interesa y desecha el resto como bagazo. Si bien Alfonso Reyes recordaba que la literatura era hija de Hermes, la comunicación literaria siempre parte de un profundo sentimiento de orfandad, que acaso la obra, el tiempo labrado o el reconocimiento van disminuyendo. Pues esa orfandad, dibujando una especie de arco que va de comienzo a fin, volvió a aparecer al final de estas trayectorias: en el funeral de Montejo, apenas su viuda y su hijo cortejaban la urna; en el de Garmendia, apenas las sombras. Así despedía el país a dos de sus más importantes creadores.

Cierro con una estampa que me regresa al Café Boston de Los Palos Grandes. Estoy de nuevo con Eugenio, como cada jueves. Esta vez hemos dejado los cafés y pedido más bien dos cervezas muy frías. Recuerdo que en esas mismas mesas planeamos la edición de su libro *Papiros amorosos*, también la traducción de una *plaque* de poemas del portugués Antonio Ramos Rosa, también un cuaderno de anotaciones de uno de sus heterónimos: Sergio Sandoval. Han sido años gestando ideas, años de complicidad, años recibiendo el influjo del

maestro. No recuerdo cuándo fue nuestra última cita en el Boston, pero sí una conversación que tuvimos a su regreso de México, cuando acababa de recibir el Premio de Poesía Octavio Paz. Estamos hablando quizás de nuestras desgracias cuando, de pronto, Eugenio me pregunta: “¿Cuál crees tú que es la diferencia entre un escritor mexicano y uno venezolano?” Yo reaccionaba sorprendido, sin saber qué responderle. Hice silencio por unos segundos, antes de que el maestro

se anticipara: “La diferencia –me dijo– es que cuando un escritor mexicano camina, el país viene detrás”. Y ciertamente, lo pienso ahora, el escritor venezolano, el de ayer y el de hoy, camina a solas. Un sueño recurrente me vuelve a mostrar que otro podría ser el país cuando finalmente se digne a acompañar a sus mejores hijos, aquellos que día tras día, desvelados o absortos, se extravían entre las letras del *alfabeto del mundo*.

MESA REVUELTA

Viejas ideas en nuevos contextos: *Ervin Laszlo* y el paradigma akáshico

Por Juan Arnau



Si no viésemos a Dios, no veríamos ninguna cosa. Y aunque no es posible la visión directa de Dios, sí es posible verlo en el *espejo de las cosas*. Así participamos de Dios y así participamos de lo creado: ocasión singular de la condición humana. Estas ideas fueron expuestas por Malebranche a finales del siglo XVII en una obra que incendió las mentes preilustradas de Europa y marcaría al joven Berkeley. Malebranche, ocasionalista, sostenía además que para creer en la materia hacía falta un acto de fe. Hoy la situación se ha invertido. Pocos ciudadanos de a pie cuestionan la existencia de la materia y la mayoría de las corrientes dominantes de la ciencia pone en duda la existencia de un espíritu o conciencia inmaterial. En este estado de cosas, algunos científicos extravagantes (fuera del orden común) se han propuesto demostrar, mediante experimentos físicos y bioquímicos, la existencia de lo que podría llamarse una conciencia entrelazada y no local. La búsqueda de Dios, antaño en los templos o los desiertos, se ha desplazado a los laboratorios.

Uno de los portavoces de estos nuevos vagabundos de dharma científico es Ervin Laszlo, pianista y filósofo de la ciencia, fundador en 1947 del Global Evolution Research Group, un equipo interdisciplinar de investigación en el que participaron Francisco Varela y David Bohm (que pondría en manos de Laszlo parte de sus investigaciones antes de morir). Laszlo es además presidente del Club de Budapest y de la Universidad Giordano Bruno. Laszlo lleva un par de décadas dándole vueltas, en sus múltiples libros, a lo que ahora denomina el *paradigma akasha*. Una perspectiva

audaz, aunque no nueva, que supuestamente emerge de los descubrimientos de la física de vanguardia. Un concepto, el de *akasha*, “que integra y trasciende tanto los esquemas de las antiguas religiones como los de la ciencia moderna”. Un paradigma de la unidad “capaz de integrar valores como la armonía o la verdad”. Veamos en qué consiste esta propuesta y cuáles son sus aciertos y debilidades.

La habilidad o destreza para contar algo nunca ha sido la característica más sobresaliente de las matemáticas. Fundamentalmente porque se nos hurta el componente visual que va asociado a toda narración. La física del siglo XX ha ignorado el género narrativo (una necesidad tan literaria, tan humana) y las obras de Laszlo vienen a colmar ese vacío. El cuento científico puede ser también es una forma de conocimiento. Algunos exaltados objetarán que esto no es serio y que deberíamos conformarnos con la abstracción, una admonición ignorada por aquel que prefiere contemplar el mundo a predecir su comportamiento.

Todo el asunto del paradigma akáshico se plantea a partir de la idea del entrelazamiento cuántico. Una idea que se remonta a 1935, cuando los científicos Einstein, Podolsky y Rosen diseñaron el experimento mental que dio lugar a la paradoja que lleva su nombre. En 1982 Alain Aspect confirmó en su laboratorio lo que, con un papel y un lápiz, habían anunciado estos tres científicos cincuenta años antes. Los experimentos de Aspect mostraron que las partículas divididas cuyas mitades se proyectan a una distancia finita siguen estando conectadas a pesar de la distancia que las separa. Y que esa conexión es instantánea, lo

que a primera vista contradice un principio básico de la teoría de la relatividad: el límite de la velocidad de la luz para la propagación de cualquier partícula o señal. Es condición de las partículas, que llevan incorporadas sus experiencias pasadas como si fueran recuerdos, también se han descubierto en átomos, moléculas e incluso en sistemas vivos y, según Laszlo y sus seguidores, puede considerarse un principio general del cosmos. Es decir, la coherencia cósmica se debe a una “interacción no local” que lo permea todo y que puede demostrarse también en dimensiones macroscópicas.

Laszlo dedica la primera parte del libro a exponer los motivos que justifican la necesidad de un nuevo paradigma basado en la interacción no local y la coherencia sistémica. Mientras que en la segunda explora las nuevas perspectivas que ofrece el modelo akhásico. La idea de fondo es que todo lo que hay en el mundo, desde la minúscula partícula al poderoso sol, responde al “resto del mundo” como un todo (la vieja idea de que la estrella distante marca el destino del neonato). Es decir, que las partículas y los átomos no son meramente locales, no están limitados al lugar donde han sido detectados, sino que incorporan el todo y que, en general, todas las cosas del mundo son esencialmente “no locales”. La no localidad, hasta ahora restringida al mundo de los cuantos, se muestra ahora como una característica general del universo.

Para fundamentar sus argumentos, Laszlo explica algunas de las claves del mundo cuántico. Un mundo que se desborda desde lo más pequeño para incorporar, en su *modus vivendi*, a lo

más grande. Un mundo de una dualidad esencial y donde los entes se comportan unas veces como ondas y otras como corpúsculos (y en los que una propiedad desdibuja la otra). El estado cuántico se define mediante una función de onda en la que se encuentra codificada la superposición de todos los estados potenciales que un determinado cuanto puede ocupar. Es decir, la ecuación de Schrödinger no sólo encripta todo lo que este ente podría llegar a ser, sino también a todos los observadores del ente en cuestión (el aparato de medición se encuentra entrelazado con el objeto medido), de ahí que esta ecuación tenga la forma de una función de probabilidad (muy ocasionalista todo esto). Ese estado superpuesto del cuanto puede durar desde un milisegundo (en pión que se desintegra al dos fotones) a 10.000 años (la desintegración del átomo de uranio).

La paradoja EPR se formuló primero como experimento mental, término de origen alemán (*Gedankenexperiment*). Esta clase de experimentos se realizan primero en la mente de aquellos que los diseñan y posteriormente en la de aquellos que lo comprenden. Para ellos no se requiere de complicados aparatos, basta con lápiz y papel y una imaginación audaz para crear un escenario y unas circunstancias hipotéticas. Entre los más célebres figuran Aquiles y la tortuga inalcanzable, Buridán y su indeciso asno, el gato vivo y muerto de Schrödinger, el demonio de Maxwell o los gemelos viajeros de Einstein. Generalmente se considera que este tipo de experimentos no son *empíricos*, pero no deberíamos precipitarnos. Si analizamos cuidadosamente la naturaleza de lo empírico (perteneciente

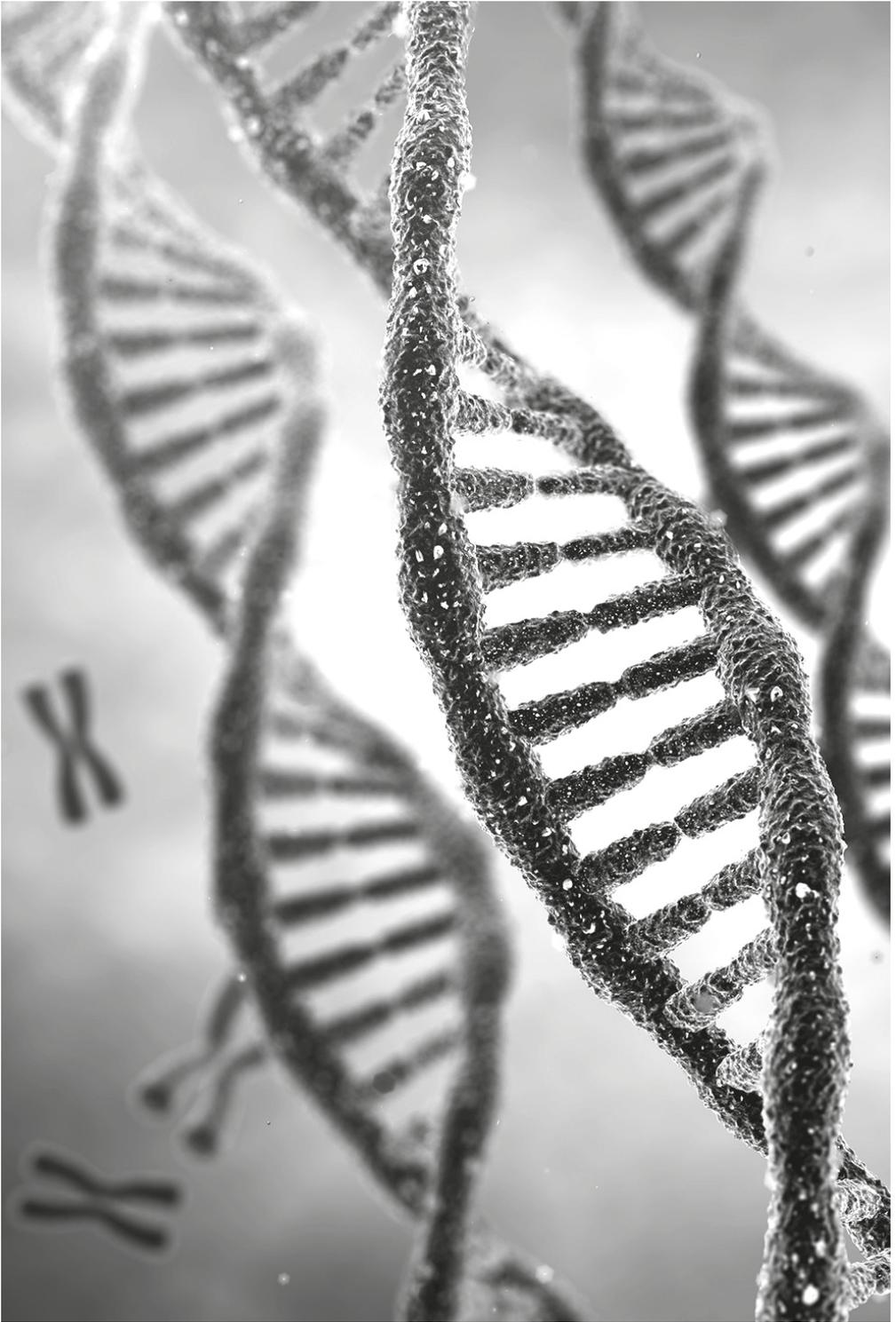
o relativo a la experiencia) comprendemos enseguida que puede ser más empírico lo que ocurre en la mente de un investigador que lo que ocurre en un laboratorio (en el cual la mente puede estar perfectamente ausente). En la historia de la física cuántica generalmente la mente va por delante y posteriormente sucede la *confirmación* empírica mediante instrumentos. Aunque lo que ya se cumplió en la mente no necesitara de dicha confirmación. Una situación que dice mucho de la naturaleza clarividente o reveladora de la mente (de ahí los profetas) y de las potencias de la imaginación (de ahí la locura).

Cuando se realizaron los experimentos de Aspect se comprobó que la medición de la partícula A ejerce un efecto inmediato en B. No se trata únicamente de que esa medición *revele* un estado, sino que lo produce. O dicho de otro modo, el estado de A depende estrechamente del estado de B. Esa correlación inesperadamente instantánea entre los cuantos descarta cualquier explicación en términos de una señal que se transmitiera de una a otra. Estas observaciones contradicen claramente las nociones del espacio y del tiempo clásicas (Newton) y el llamado realismo del estado local. Pero hay más. No se requiere que las partículas se originen en un mismo lugar, basta con que en algún momento hayan participado de un mismo estado cuántico. Pueden estar separadas en el tiempo miles de años o encontrarse a millones de kilómetros de distancia: su entrelazamiento no queda disuelto por estas divergencias.

La interacción no local puede observarse también a nivel macroscópico. Y

es aquí donde Laszlo ofrece los ejemplos más divertidos del libro, que denomina: anomalías del mundo viviente. En la teoría biológica dominante las interacciones son mecanicistas y determinantes, pero las observaciones recientes parecen confirmar que las interacciones moleculares en el organismo no determinan rigurosamente sus funciones. O, dicho de otro modo, el organismo no sigue patrones mecanicistas: la vida no es un mecano. Y en este punto, con relación al determinismo genético, Laszlo cita al biofísico ruso Lev Belousov, que sugirió la posibilidad de que los genes fueran esclavos que cumplieran las órdenes del resto del organismo. Esta falta de importancia de los genes explicaría que un organismo simple como la ameba tenga doscientas veces más ADN por célula que un ser humano. El desmerecimiento de los genes se complementa con la hipersensibilidad del organismo: el oído humano puede aprehender sonidos inferiores al nivel del ruido térmico o que un gato puede responder a un solo fotón. Consideraciones que llevan a la hipótesis de Fröhlich, según la cual los sistemas vivos podrían crear campos de diferentes frecuencias produciendo resonancias de largo alcance que afectarían a otros organismos. Laszlo compara esta hipersensibilidad con fenómenos físicos como la superconductividad, la superfluidez y los llamados condensados Bose-Einstein (altamente coherentes y en los que la información se transmite al instante).

Las pruebas de ese estado no local de lo vivo se manifestaron, al parecer, en las plantas. Cleve Backster, un especialista en detectores de mentiras de la CIA, colocó los electrodos de un polígrafo



Estructura del ADN

en la planta de su oficina y comprobó cómo la planta reaccionaba a sus propias emociones o experiencias. La planta se comportaba de manera empática y cuando el agente estuvo a punto de ser atropellado en una calle vecina, la planta registró altos niveles de estrés. Experimentos realizados por Ben Bending en la Universidad de California apoyan la idea de que las plantas pueden sentir las emociones humanas, lo que abriría la posibilidad de una conexión no local entre ambos organismos. Otras pruebas parecen confirmar una conexión no local persistente entre células extraídas de un organismo y el organismo propiamente dicho. Un experimento de este tipo se realizó mediante glóbulos blancos extraídos a ciertos individuos y colocados a diversas distancias. Al monitorizar los potenciales eléctricos de las células, se comprobó que las emociones experimentadas por los individuos tenían una correlación en tiempo, amplitud y duración con los potenciales eléctricos en los glóbulos alejados. Laszlo también nos habla de experimentos científicos, con resultados “estadísticamente significativos”, destinados a comprobar la eficacia de la oración en la curación de pacientes.

A un nivel cósmico también hay defensores de la no localidad. Según el físico Menas Kafatos todo en el cosmos es asombrosamente coherente y se halla entrelazado no localmente desde el principio, cuando en los primeros milisegundos tras el big-bang, se sintetizó toda la materia que puebla el espacio y el tiempo y las parejas partícula-antipartícula colisionaron y se aniquilaron, dejando un resto de materia que es lo que llamamos universo. No obstante, la tendencia ge-

neral en los nuevos modelos de sugiere que podrían coexistir un sinnúmero de universos multicíclicos. Según este modelo, periódicamente se producirían explosiones que tendrían lugar precisamente en aquellos lugares, las singularidades, donde no se cumplen las leyes de la física. Los agujeros negros serían la matriz creativa de nuevos universos. Y hay más, el agujero negro de un universo podría ser un agujero blanco (el *bang* que lo crea) de otro. El universo ha dejado de ser único y el paisaje que reúne toda esta diversidad de universos se denomina metaverso. El *bang* y el *crunch* de cada universo serían algo así como transiciones de fase del metaverso, producidas en ámbitos donde el espacio-tiempo se pliega hasta dimensiones cuánticas. El componente material del viejo universo se evapora en la singularidad y renace de ella en una explosión (conflicto en el origen) subsiguiente (*big bounces*). En cada transición la estructura del espacio-tiempo sufre un desgarramiento, de modo que cada universo producirá sus propias constantes “universales” y sus propias leyes físicas, pues cada una de ellas ha surgido de una singularidad irreductible (y sería contradictorio afirmar la homogeneidad de todas las singularidades). Algunos cosmólogos se han preguntado si en estas transiciones de fase se produce algún tipo de amnesia cósmica, es decir, si el nuevo universo recuerda las trazas del viejo. O dicho de otra forma, si la coherencia desarrollada en un universo podría transferirse al siguiente.

¿Cómo integra el paradigma akasha todos los indicios expuestos? La primera conclusión es que en todas las escalas, tanto a nivel cuántico, como biológico

o cósmico, se detecta una coherencia sorprendente. La no localidad, anómala en el paradigma dominante, se convierte en una característica general del universo en el paradigma akasha. Y se trata de un paradigma inspirado en la idea de campo, donde resuenan especulaciones de un antiguo texto indio. La *Chandogya-upanisad* concibe el espacio (*akasha*) como un poder diferenciador donde se manifiestan los entes y que constituye la semilla del mundo: “Del *akasha* surgen todos los seres y a él finalmente regresan, pues en verdad existe antes de ellos y en él encuentran su fin.”

LA FRICCIÓN DE LOS CUERPOS CELESTES

Los campos no son visibles pero producen efectos visibles (el *espejo de las cosas* del que hablaba Malebranche). Los campos clásicos (electromagnético, gravitatorio y nuclear) conectan los fenómenos, pero lo más relevante para lo que nos ocupa es que la propia estructura del espacio-tiempo se encuentra generada por campos. El espacio ya no es una variable independiente en las ecuaciones de campo, como tampoco lo es respecto a la materia, que pasa a considerarse una vibración del campo, es decir, una vibración del espacio. Desde esta perspectiva no hay vacío posible, en espacio es lo concurrido, un tejido fibroso, llamado vacío cuántico, con una alta densidad de energía, y las entidades pasan a considerarse filamentos vibratorios que se aparecen como partículas a los detectores. Esto es una forma de decir que la materia a nivel subatómico es un epifenómeno creado por las limitaciones de la instrumentación.

¿Pueden extenderse estas conclusiones al nivel macroscópico? Laszlo considera que sí. Y para ello formula la hipótesis de un “holocampo escalar”. No entraremos aquí en los detalles de su propuesta, basta con apuntar algunas de sus características más asombrosas. Se trata de un campo universal que transmite sus efectos a una velocidad supralumínica (mediante la resonancia de conjunción de fase de ondas escalares), la interacción no local está presente y activa en todos los puntos del espacio-tiempo, y conserva información de modo holográfico (la totalidad de la información está presente en todos los puntos).

¿Cómo se relaciona este hipotético campo con los campos conocidos? Tanto el campo electromagnético como el gravitatorio y el nuclear (interacción fuerte y débil) explican los fenómenos en ámbitos específicos, pero no dan cuenta de la relación que tienen unos campos con otros. Son, digamos, mundos aparte. El hipotético campo de Laszlo debería integrarlos a todos: el campo akáshico es el dominio oculto que acoge todos los campos. Un fundamento en sí mismo inobservable que produce fenómenos observables. Un orden implicado, por utilizar las palabras de Bohm, que explica los fenómenos que encontramos en el orden observado. Un fundamento que subyace a todas las cosas y que se transforma en todas las cosas.

Laszlo afirma que desde esta perspectiva el viejo problema mente-cuerpo se convierte en un seudoproblema. Carece de sentido plantear la relación entre un cerebro material y una conciencia inmaterial dado que ambas partes no se encuentran relacionadas causalmente

sino que son cosas categóricamente diferentes: aspectos diferentes de las cosas. La mente, como la materia, no es un elemento *en* el cosmos sino un *aspecto* del cosmos. Ambas son aspectos diferentes y complementarios de una misma realidad. Y no sólo en los seres humanos, en todas las cosas, desde los cuantos a los cristales. Es claro que este planteamiento (como quizá todos) no resuelve el problema, simplemente lo difiere. “Lo alza”, afirma Laszlo, convirtiendo la materia y la mente en manifestaciones del “espacio akáshico”.

Cualquiera que conozca un poco la historia de la física podrá reconocer sin ambages la importancia de los experimentos mentales. Quizá si se hubiera prestado un poco más de atención a los de Malebranche o Leibniz no hubieran sido necesarias tantas partidas presupuestarias para confirmar la existencia de un universo dinámico e interconectado no localmente. Sueños, presentimientos, meditaciones, intuiciones, experien-

cias estéticas y contemplativas, pequeñas epifanías y sincronizaciones ocurren con relativa frecuencia (seamos o no conscientes de ellas). El flujo de nuestra conciencia puede enriquecerse o degradarse con este tipo de experiencias, se enriquece con emociones y sensaciones que nos conectan a otras personas, a otros seres vivos y, en última instancia, con el todo. El libro de Laszlo culmina con un mensaje moral y otro epistémico (ambos entrelazados). El concepto clásico de cognición debe ser revisado: somos juez y parte en el destino del cosmos. El universo se sostiene entre todos y tanto sus tierras de dicha como sus tierras de penumbra no son independientes de nuestra actividad consciente. Todo esto es muy budista. No hay una naturaleza absurda, cruel o inexorable, no somos hijos pródigos del mundo, aislados y desconectados, está en nuestras manos incrementar la coherencia del mundo. Pertenencia, unidad y participación son aquí los conceptos clave.

BIBLIOGRAFÍA

- Ervin Laszlo. *El paradigma akáshico. (R)evolución en la vanguardia de la ciencia*. Editorial Kairós, Barcelona, 2014.

MESA REVUELTA

PADURA EN ESPAÑA

Por Ana Gallego Cuiñas

Pórtese bien y quizá le cuente la historia.

— R. Chandler: *El hombre que amaba a los perros*

En su momento entenderán por qué esta historia

—L. Padura: *El hombre que amaba a los perros*

La historia que les voy a contar tiene como protagonista al escritor Leonardo Padura y como tema el impacto de su novelística en el campo literario español. No se trata aquí de un trabajo de investigación rayano con las premisas teóricas de la conocida “estética de la recepción” sino más bien de la identificación de modos de lectura y procesos de mediación editorial vinculados con la figura y la obra del autor cubano. Y es que hoy día reconocemos sin ambages el fundamental papel que juega el mercado en la evaluación y divulgación de nuestras letras.

El agente literario y el editor son los primeros en valorar un texto como capital simbólico, cuya circulación y consumo se avienen a los bemoles globalizados de la economía ultraliberal. De esta manera, los dispositivos económicos que marcan la circulación de estos bienes culturales en la actualidad han reestructurado por completo el campo literario del hispanismo, lo que nos lleva a (re)pensar las relaciones entre “literatura y mercado”, que ya fueron abordadas con hondura y prolijidad en el caso del “boom” latinoamericano.

Sin embargo en los últimos años estas han tomado un cariz distinto, puesto que la sincronía entre el valor estético -el valor de uso ligado a lo experimental- y el valor económico -el valor de cambio ligado a las numerosas ventas- de los sesenta no se ha vuelto a repetir. O al menos a ese nivel de profusión, a excepción

de la obra de Leonardo Padura, que confirma la regla.

Al abrigo de esta fórmula, Pierre Bourdieu consignó, en su afamado libro *Las reglas del arte*, la “ley de inversión de la ganancia material” que venía a decir que a mayor capital económico, menor capital simbólico a corto plazo, y viceversa. Lo curioso es que el caso de Padura -como sucedió en el “boom” con García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes o Cortázar y en el “posboom” con Bolaño- contradice esta ley de la sociología literaria. Es incontestable tanto para los lectores expertos -y más exigentes- como para el “gran público” y los medios masivos, la calidad literaria y la importancia de la figura de Padura. Sus cuantiosas ventas y su “visibilidad” (véase Rancière) en la industria editorial, en los suplementos culturales de la prensa española y los múltiples premios que ha recibido son la muestra del elevado grado de “consenso” en torno a su producción narrativa. Este acomodo del cubano en lo que podría ser calificado como “populismo literario” de mercado redundando en la “legibilidad” de su obra, que es en rigor lo que atrapa a miles de lectores. Cada campo establece sus particulares mecanismos de consagración, y el español tradicionalmente -sobre todo desde el advenimiento de la democracia- lo ha hecho cimentándose en los premios y en el aval de los sellos editoriales, en contraposición a algunos campos latinoamericanos -pienso por ejemplo en Argentina-, que los sitúa en el ámbito universitario y en la “ilegibilidad” textual. Entonces es clara la atribución de “valor” literario a la narrativa del cubano en nuestras fronteras, amén de su ingreso en la prestigiosa edi-

torial Tusquets y su éxito en determinados concursos. En efecto, si recorremos el vasto conjunto de reseñas, entrevistas y artículos críticos que se han escrito en España en los últimos veinte años sobre Padura, podemos notar la ascendencia de su carrera pública como escritor cristalizada en evaluaciones muy positivas de sus novelas y en el reconocimiento de un lugar preponderante en las letras hispanas de finales del siglo XX. Pero ¿en qué términos se construye esta imagen? Es decir: ¿de qué modo se lee a Leonardo Padura en España? Dicho interrogante es el motor de este estudio, que propone identificar las principales ideas que se han articulado hasta la fecha acerca de su ficción, las cuales apuntan a dos lugares comunes que son especialmente significativos para el campo literario español: la estética neopolicial encarnada en el célebre personaje del Conde y el interés por la situación política de Cuba. Veamos de qué manera se conjugan ambas lecturas.

LA MARCA “PADURA”

La firma de un escritor ha devenido en una suerte de “marca”, un modo de reconocimiento de su obra y una forma de identificación de estilo: ¿qué denota entonces la marca “Leonardo Padura”? Aunque el autor rechace etiquetas y encasillamientos, su concepto de ficción está muy bien definido y funciona como un “todo” denso y orgánico de raigambre metaficcional con una estructura neopolicial donde sobresale el comisario Mario Conde, toda vez que tematiza la reciente historia de Cuba. Como ha señalado Ricardo Piglia, el distintivo de los “verdaderos escritores” es justamente esa “monotonía”, la fidelidad a un nú-

cleo temático y a un tono personal. Así, la repetición -a modo de variación musical- es una de las improntas de la narrativa de Padura que por esta causa también se ajusta a la venta capitalista que explota el lema del producto uní(vo)co, tan caro al consumidor actual que *fetichiza* series y sagas. Por otro lado, su arribo a la orilla peninsular coincide con el llamado “nuevo boom de la narrativa cubana” (véase Esteban) en la España de los noventa, que integra a figuras como Eliseo Alberto, Abilio Estévez, Zoé Valdés, Julio Travieso o Pedro Juan Gutiérrez, entre otros. Las razones que explican este esplendor -a decir de Ángel Esteban- son “el atractivo editorial y comercial de las experiencias de los cubanos, las posiciones políticas enconadas que aparecen frecuentemente en las obras”, el sistema político insular en desintegración, la diáspora consecuencia del exilio y la curiosidad por la cultura afrocubana. Matilde Sánchez coincide con esta apreciación cuando señala “la presencia temática de Cuba en los medios debido a lo que se conoce por período especial en la isla, y de algunas películas que fueron éxito de taquilla” en las postrimerías del siglo pasado, que desencadenó la promoción del “realismo sucio habanero, que a su vez era alimentado por el turismo sexual” (29). Corolario de lo descrito es el surgimiento de editoriales y revistas que se dedican con preferencia a difundir textos cubanos en nuestro país: *Renacimiento*, *Verbum*, *Pliegos*, *Colibrí*, *Revista Hispano Cubana*, *Encuentro de la Cultura Cubana*, *Casiopea*, etc. (Esteban 13-14). Y en este horizonte del “nuevo boom” podemos ubicar la narrativa de Leonardo Padura que también

representa la corrupción, conspiración (cfr. Pérez), violencia, contradicción, decepción y nostalgia que rezuma la sociedad cubana contemporánea y la ciudad de La Habana en particular, que a día de hoy sigue cautivando por sus particularidades ideológicas e idiosincrásicas al mercado español.

Padura empezó a publicar en La Habana y en México, pero pronto -en 1995- se daría a conocer en España a raíz del Premio Café Gijón, que vendría a suponer su incursión en el catálogo de la editorial Tusquets gracias a las recomendaciones que dos miembros del jurado, Cristina Fernández Cubas y Rosa Regás, habrían de hacer a Beatriz de Moura. De este modo, en 1997 se editará *Máscaras* en nuestro país, con la que un año más tarde gana el Premio Hammett, operación -y premio- que se repetirá en 1998 con *Paisaje de otoño*, los dos últimos libros de su conocida tetralogía *Las cuatro estaciones*. A partir de ese momento la internacionalización de la obra del cubano es un hecho: Tusquets es una editorial respetada, sinónimo de “independencia”, con sedes en México y Argentina, y con una “visibilidad” notable; lo que ha influido sin duda en la recepción y traducción a otras lenguas de la novelística del cubano. Además, el reciente “acuerdo de asociación” de Tusquets con Planeta -con la que ya se ligara antaño, de la misma forma que lo hizo con RBA- habría de permitirle multiplicar sus redes de distribución, y por ende, su impacto internacional. Este modo de comportamiento editorial se sucede desde los años noventa y cristaliza la penetración y el arraigo en las letras hispánicas de procesos y estructuras propias de una nueva

noción de mercado aparentemente más abierta, pero a la vez restrictiva y contradictoria. La edición en la actualidad está en manos de grandes conglomerados financieros en un porcentaje altísimo, lo que se traduce en una práctica oligopólica armada sobre la base de una mercadotecnia que afecta a la circulación del libro en ambas orillas regida, *grosso modo*, por variables económicas que inciden en la capacidad de venta y que ponen en tela de juicio la autonomía de la literatura. El desigual sistema de comercialización de libros que practican estos grandes grupos impone el surgimiento de guetos nacionales dispares que reproducen el sistema de relación transatlántica de los tiempos de la Colonia, ya que el núcleo irradiador y distribuidor del libro sigue siendo España, en detrimento de América Latina. La alternativa son las editoriales independientes, cuyo ámbito de actuación se reduce al espacio nacional, regional o local, que no beneficia en absoluto la “visibilidad”. Al albur de estas circunstancias, y como consecuencia de ellas, podemos afirmar que el modo en que se ha leído a Padura es efecto de la composición del mercado editorial hispano descrito. Porque no es baladí que sean sus novelas editadas por la española Tusquets las más conocidas, en menoscabo de sus ensayos y cuentos, publicados justamente en La Habana o en editoriales independientes, que apenas han recibido atención ni de la prensa ni de la academia.

Entonces habría que indagar en la forma en que Tusquets ha hecho “visible” y ha promocionado su novelística para (re)construir la presencia pública de Padura en España. Si reparamos en

elementos paratextuales como las contrapapas -sin firma y como género de mediación entre la casa editorial y el público- de sus novelas notamos la insistencia en dos cuestiones: la estética policial (junto a su protagonista Mario Conde), y los múltiples premios ganados. Esta operación editorial está destinada a fijar el reconocimiento de Padura como un escritor de valía literaria -recordemos que así funcionan los mecanismos de consagración españoles- y ampliar al mismo tiempo el mercado del público adepto al detective Conde. Esto es: apela por un lado al aval del lectorado experto -por el capital simbólico de los premios- y por otro al popular -por el policial-, lo que demuestra la inusual ambivalencia de la escritura de Padura. Y esta estrategia no es ajena al cubano, que reconoce la eficacia de la editorial para procurarle una ubicación de privilegio en el campo e instalar su nombre entre el “gran público”. Leemos en una entrevista que le hace Rodríguez Reyes:

“El mercado es un misterio que no voy a tratar de descifrar, pero que tampoco tiene sentido ni satanizar ni ponderar: digamos que es un mal necesario, diría que indispensable en la promoción y comercialización del autor contemporáneo. En mi caso, el hecho de poder publicar en una editorial importante en España, de tener editores en otras 19 lenguas, es una realidad que me satisface pero que no trato de explicarme.”

Y más adelante:

“Hoy en día, en todo el mundo, la visibilidad del artista es importantísima para la difusión de su trabajo y, en alguna medida,

incluso para la realización de ese trabajo, por motivos económicos... Pero la calidad de una literatura, de una obra, no se resuelve por la plataforma en que es lanzada, sino por sus propias capacidades. Además, las grandes editoriales, para mantener su presencia, muchas veces publican (incluso premian) obras bastante poco elaboradas, por decir lo más suave. Pero, en cualquier caso, la promoción que conlleva estar en un catálogo reconocido, es una ganancia que no se puede desdeñar...”

Observamos que Padura pondera la relevancia del mercado editorial en la “visibilidad” que tiene un autor y en la oportunidad que eso da para, como él mismo indica, poder “vivir de mi literatura y para mi literatura”, subrayando su “fidelidad a ese apoyo que es algo casi demodé”. E incluso advierte que ha podido presentarse a “grandes premios españoles” y con ello haberse hecho más famoso y rico, pero que ha preferido hacer su trabajo “con la mayor responsabilidad” y esfuerzo posibles en aras -inferimos- de mantener el “valor” narrativo que siempre ha procurado. Y en efecto cada novela publicada responde a un nuevo reto literario, inteligentemente sorteado cuyo valor sigue estando en alza.

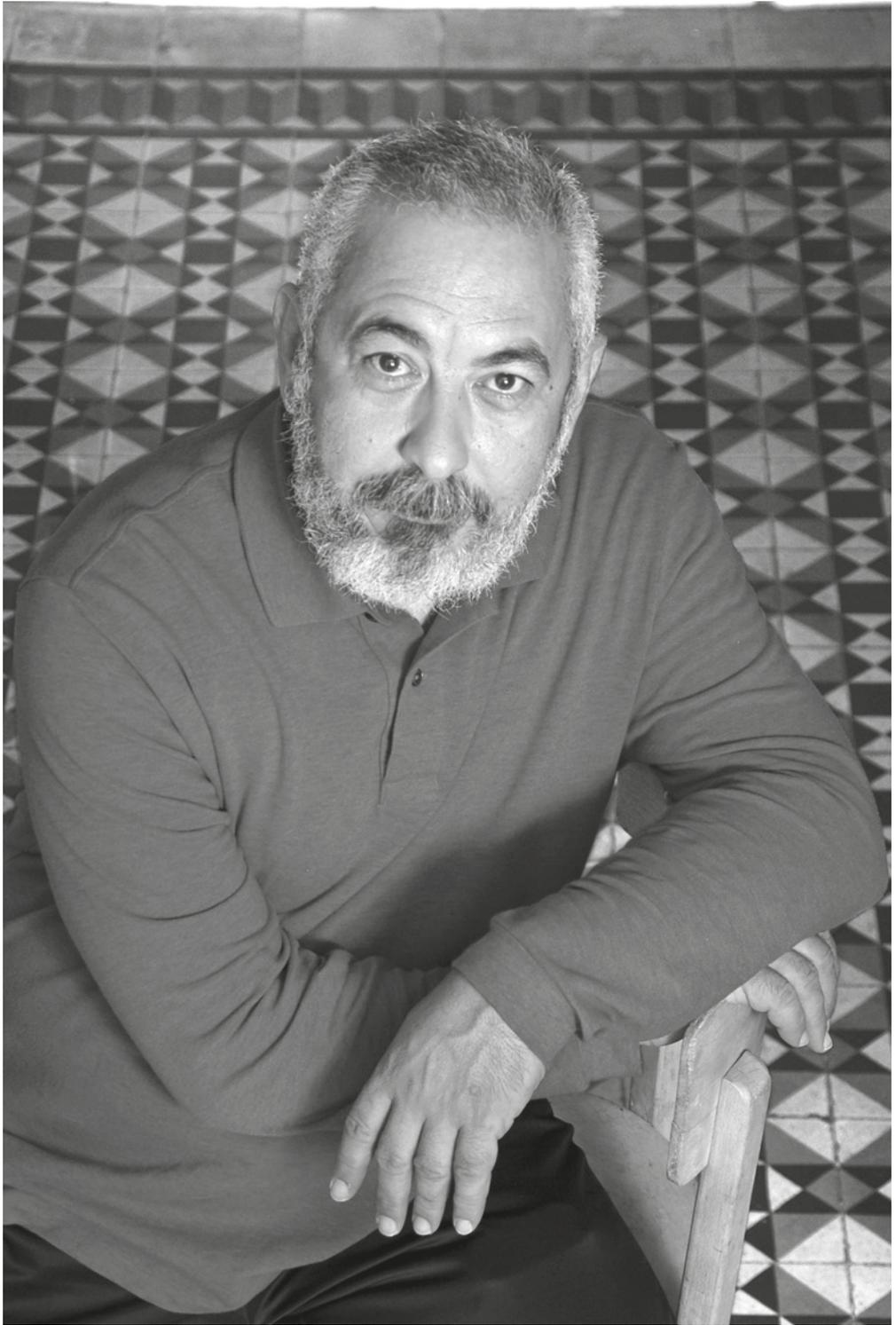
Este aserto lo confirman los circuitos de lectura por los que han transcurrido la mayoría de los juicios críticos sobre Padura, que simbolizan la doxa de un público no restringido, esto es: la prensa. Periódicos y suplementos culturales -principalmente *Babelia* y *El cultural*- le han dedicado una pléyade de páginas, nombrándolo uno de los escritores hispánicos más importantes del siglo XXI. Las iniciativas de valoración pública se

precipitaron a partir de la publicación de *El hombre que amaba a los perros* (2009), que sin duda es la novela decisiva en la recepción de Padura en España. Podemos pensar en las razones atrayentes de su temática universal (Trostki) y nacional (Ramón Mercader), pero también que en 2009 Padura es ya un nombre familiar y consolidado en el campo literario español a través de su célebre tetralogía, respaldada por el “éxito” de ventas y por algunas intervenciones suyas como columnista en *El país* que, aunque aisladas, implican “visibilidad” y reconocimiento de los mass media. Razón de ello dan Javier Goñi y Ricardo Senabre en sus enaltecedoras reseñas del libro, que redundan en su brío estilístico a la hora de manejar el género policial. No pretendo aquí agotar un inventario de las alabanzas que Padura ha sabido despertar en nuestra prensa literaria, ni exagerar la importancia de su presencia, sino subrayar que las reseñas de los suplementos culturales y los medios de comunicación españoles reproducen el rasgo de la “marca” Padura que pone en primer plano Tusquets: el valor de su escritura (neo)policial, género que tiene un “visible” marchamo comercial. Pero a la par, estas notas y reseñas se fijan en la radiografía moral de la problemática política cubana, en consonancia con el “nuevo boom” de la narrativa insular, que también tiene un público aunque no tan mayoritario, a la vista de la presentación comercial que hace Tusquets del autor en sus libros, enfocada sólo en el detective Mario Conde. Entonces: esta lectura “comprometida” del “nuevo boom” vendría a ser considerada -por la editorial, por la prensa y por la academia, como veremos- como subsidiaria del po-

licial en la recepción de Padura en España. Sirva de ejemplo la descripción que hace Yoani Sánchez del cubano para *El País*: “El nombre de este cubano universal se asocia con novelas policíacas [...] Su rareza radica fundamentalmente en haber podido sostener una visión crítica de su país, una descarnada descripción del ámbito nacional, sin perder por ello la posibilidad de ser reconocido por los sectores oficiales”.

LA ACADEMIA Y PADURA

La poética de la ficción de Leonardo Padura es muy atractiva y estimulante para los estudiosos de la literatura latinoamericana debido a su carácter autorreferencial y metaficcional que trenza la investigación de un crimen con la reflexión literaria. Además, no podemos olvidar que Mario Conde es un escritor frustrado y sus novelas se arman sobre intrincados modos de narración -en cajas chinas, círculos concéntricos, saltos cualitativos y manejos magistrales del punto de vista narrativo- y discusiones acerca del policial y figuras literarias que importan sobremanera a la academia universitaria. Sin embargo, a excepción de algunos textos editados en las revistas *Anales de la Literatura Hispanoamericana* o *Espejulo*, un ensayo de Francisca Noguerol del Instituto Cervantes, de Pío Serrano en *Revista Hispano Cubana*, y otros disseminados en diferentes publicaciones de Ángel Esteban, no encontramos en España la atención que ha suscitado, por ejemplo, en EE.UU o en Europa, donde se suceden las monografías y tesis que estudian su narrativa. La razón se debe, en mi opinión, a que en España el género policial se ha considerado hasta hace re-



Leonardo Padura © Itziar Gúzman

lativamente poco “menor” (de hecho, es el que compra el “gran público”), visión que cambió gracias a la labor inestimable -dentro del rubro hispanoamericano- de Noguero, Pellicer o Mattalá; lo que habría de augurar su mayor consideración en años venideros. Y es que los ensayos mencionados sitúan a Padura en el centro de un debate crucial en torno al género negro y su reconversión en el neopolicial mediante la búsqueda -primero jamesiana y luego borgiana- del manuscrito (véase Serrano, Martín Escribá, Pellicer y Noguero) que confirma y difunde un canon emergente en la literatura hispánica. Interesa pues el engranaje formal y no el desarrollo temático, Mario Conde mediante, que es lo que “engancha” al lectorado no experto. De otra parte, el neopolicial favorece las tramas de denuncia, corrupción, soborno, violencia, pesimismo y fracaso que (re)produce la situación política de buena parte de las sociedades de América Latina que también han vivido la represión que retrata con insistencia Padura. Aunque la crítica ideológica consustancial al género no ha sido objeto coagular de estas publicaciones sino, repito, las peculiaridades de su estructura narrativa. A esto hay que sumar que el Conde “antipolicía” encarna la crisis de nociones como “verdad” e “identidad”, tan caras a Borges y a las estéticas posmodernas. De ahí que esta sea la coordenada desde la que se ha leído la ficción detectivesca -los nuevos usos, desplazamientos y apropiaciones que hace del policial- del cubano en las universidades nacionales y anglosajonas, lo que evidencia a todas luces la ponderada posición que ostenta en la valoración que ejercen las investigaciones académicas.

No resulta tan extraño por consiguiente que se haya orillado el análisis de su obra ensayística, que sin embargo exhibe la lucidez del lector Padura y da “otras” claves para entender su poética de la ficción. Tan sólo *Cuadernos Hispanoamericanos* ha reparado en esta faceta, dando buen cobijo a tres ensayos suyos acerca de Carpentier, la ciudad literaria y su universo creativo. La escasez bibliográfica especializada en los ensayos de Padura se puede deber a que sus libros teóricos no se han publicado en territorio español y sólo han circulado en ediciones cubanas. Algo parecido ocurre con su narrativa breve, que no ha gozado en España de la suerte editorial de su novelística porque ha sido lanzada por editoriales independientes que carecen de “visibilidad”. Olalla Ediciones publicó en 1998 *La puerta de Alcalá y otras cacerías* con cuentos sobre anécdotas de cubanos que coinciden en España; y H Klickkowi (OnlyBook) en su colección “Mini-letras” sacó *Nueve noches con Amanda Luna* en 2006. Ambas han pasado desapercibidas tanto para la academia (y esto es más preocupante) como para la prensa cultural que suele marginar el género cuentístico por su carestía de lectores.

EL PERSONAJE PADURA

En la recepción de un autor hay que tener en cuenta el nuevo estatuto que esta categoría -autor- ha alcanzado en la actualidad: un personaje mediático convertido en artículo de consumo que “se vende” en salas de conferencias, talleres y medios de comunicación. Esto es consecuencia del renovado interés por el género autobiográfico y la vida de

los escritores, es decir, por todo aquello que tenga estructura de “verdad”, “documento” o “testimonio” vital, lo que deviene en un reclamo continuo de la figura del escritor y en un uso mayúsculo y saturado del material biográfico. En este horizonte la entrevista como género ha alcanzado una notoriedad irrefutable y es uno de los discursos dominantes hoy día, anclado en la inmediatez de la “palabra dicha” en directo -espontánea y auténtica- y en “su poder de brindar un “retrato fiel” (Arfuch 117) de personajes conocidos que tienen “visibilidad” y gozan de un “capital simbólico” atractivo para el público. Esta forma dialógica surge en la modernidad y está “indisolublemente ligada al afianzamiento del capitalismo, la lógica del mercado y la legitimación del espacio público” (Arfuch 118). El valor biográfico de la entrevista ha hecho de ella una práctica prevalente en los medios de comunicación y en las publicaciones académicas que se nutren de la contingencia y de la actualidad de ciertos escritores.

Padura ha editado tres libros de entrevistas sobre temas que le apasionan, el béisbol, la salsa y la cultura cubana: *Estrellas del béisbol. El alma en el terreno* (1989), *Los rostros de la salsa* (1997) y *La cultura y la Revolución cubana* (2002), este último en colaboración con John M. Kirk. Esto da un indicio de la predilección de Padura Fuentes por la “oralidad de la narración” y explica en parte la miríada de entrevistas que él como escritor ha concedido en medios de masas y revistas especializadas de España como *Cuadernos Hispanoamericanos* o *Quimera*. Al margen de que esta operación contribuya a la difusión de su

obra, lo que me importa es la forma en que Padura se ha construido como personaje mediático a través de este registro para comprobar si lo hace conforme al público español, es decir, a las dos cuestiones esgrimidas en su recepción dentro de nuestro espacio literario: el policial y el “nuevo boom” cubano. Obviamente, no podemos soslayar que sus respuestas vengan condicionadas por la posición institucional del entrevistador, que más o menos tiene prefigurado lo que va a preguntar, y delinea el rumbo del diálogo. Tal y como argumenta Leonar Arfuch esto supone un “desdoblamiento, entre los intereses del medio o soporte al cual se representa, y el interés “propio” y la representación que el entrevistador asume” (126) por un lado. Y por otro, en lo que atañe al entrevistado, un “deslizamiento de la *persona* al *personaje*, de decir, a la construcción ficcional que supone toda aparición pública, y por ende, a una lógica narrativa de las acciones” (145). Apoyándome entonces en este punto de vista, y partiendo de la base de que en el campo literario la entrevista tiene un valor añadido como clave para descifrar el universo del autor y como fuente biográfica, voy a definir brevemente las estrategias, sentidos e imagen que despliega el cubano. Así lo primero que se desprende de las respuestas a entrevistas que le han hecho los medios españoles a Leonardo Padura es la articulación de un lenguaje no conversacional ni coloquial, sino bien armado y con una prosodia exquisita. Asimismo llama la atención la escasez de alusiones al mito del origen del escritor y al modo diario en que ejerce este oficio; aunque sí habla con frecuencia de su biblioteca e influencias narrativas. Ahora:

hace hincapié en su formación literaria y periodística, en su inclinación por la novela negra -poco practicada en Cuba en sus inicios como novelista-; en ensayar nuevas formas narrativas que contemplan el juego metaficcional y los avatares editoriales de sus obras. De esto deducimos el interés de Padura por resaltar su esfuerzo y compromiso con la escritura, tal vez para “despejar” las dudas que pudiera generar en el lector experto la “legibilidad” de su obra y su éxito editorial. El segundo motivo que se repite en preguntas y respuestas también repercute en el otro rasgo que le caracteriza en el campo literario español: Cuba y el socialismo como utopía en el siglo XX. A este respecto, advertimos que Padura critica abiertamente “determinados aspectos de la realidad cubana” y reconoce que sus novelas no son cómodas para el castrismo:

“No me interesa que sean novelas de carácter político, no lo son. Pero sí tienen una visión social que por momentos puede llegar a ser desde desencantada hasta amarga. Pienso que a veces los críticos de Cuba prefieren optar por el silencio y no por el compromiso. Quizás ésa es la razón para que haya tan poca presencia crítica de mis novelas” (López 167).

Este enunciado entronca con otra aclaración que se reitera en las entrevistas: el afán de Padura por zafarse de una lectura de su obra exclusivamente “nacionalista”, reduccionista y cercada por lo cubano, como la que se ha prodigado en los *mass media* españoles. Verbigracia: “Si hubiera escrito unas novelas excesivamente apegadas al contexto cubano y a sus problemáticas no le hubiera

dado esa visión universal partiendo de lo típicamente cubano. Creo que mis novelas son muy cubanas pero a la vez tienen la capacidad de ser interesantes para los lectores de otras culturas” (López 166).

CONCLUSIÓN

La recepción de Padura obedece a los modos de lectura que se han impuesto en los últimos lustros en España. Por un lado, tenemos “el incuestionable liderazgo del neopolicial en la última narrativa en español” (Noguerol 101) como consecuencia de su auge en otras lenguas, el cual goza de la admiración académica (por la complejidad formal) y del favor del público (por la trama). De esto se deriva que la obra de Padura encuentre un eco de tamaño dimensión comercial, dada la naturaleza de su obra coincidente con el gusto literario hegemónico, y que a su vez la academia haya reparado en ella, aunque en menor grado. Por otra parte, tenemos que atender al “nuevo boom” de la narrativa cubana en España que explica la “otra” lectura que se hace de sus libros desde el desmoronamiento de la utopía socialista de la revolución. Esta visión, aunque secundaria y en otro costado (la prensa cultural), sigue en el fondo la estela de la épica del “boom” -el consabido “compromiso” y la función social de la literatura- que apuesta por novelas totales -cerradas, legibles, de estructuras complejas y con la preeminencia de un personaje central- y trata temas nacionales estableciendo vínculos “con lo universal”. A pesar de que la obra del cubano encierra otras lecturas igualmente “valiosas”, esa “épica”, incluso en su forma antitética, sigue siendo la preferente en la apreciación de la literatura

latinoamericana por parte de determinados sectores mediáticos. No es baladí que otro de los escritores del “posboom” que ha conseguido sincronizar calidad literaria y éxito de ventas sea Roberto Bolaño, autor “comprometido”, que incide también en su narrativa en el fracaso de esas utopías sociales que antaño trufaron las novelas de los Nobel del “boom”. El continente americano por tanto continúa valorándose por su grado de “compromiso” (anti)épico y esa es la imagen

que vende en España (y en otros países de lengua extranjera). Así sigue leyendo la doxa dominante española las novelas latinoamericanas, aunque haya surgido un nuevo episteme -desde el lectorado experto- que pone en tela de juicio la mirada nacional y ofrece la posibilidad enjundiosa de leer esta literatura desde otros enfoques. Y así termina esta historia, que como vemos sigue siendo la misma, repetida y gastada, que la de hace medio siglo. Ahora me entienden, ¿no?

BIBLIOGRAFÍA

- Arfuch, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Benítez Rojo, Antonio (1998). *La isla que se repite*. Barcelona: Casiopea.
- Bourdieu, Pierre (2002). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Cárcamo-Huechante, Luis E., Fernández Bravo, Álvaro y Laera, Alejandra (comps.) (2007): *El valor de la cultural: arte, literatura y mercado en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Carillo Martín, Francisco (2009). "Leonardo Padura: "Cada libro que he escrito es el libro más maduro". *Quimera*, no. 308-309, pp. 18-23.
- Chandler, Raymond (1980). *El hombre que amaba a los perros*. Barcelona: Bruguera.
- Escarpit, Robert (1968). *Sociología de la literatura*. Barcelona: Edima.
- Escobedo, María (2012). "Leonardo Padura. "Cuba ha saltado al vacío y aún no se sabe dónde aterrizamos"". *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 739, pp. 131-140.
- Esteban, Ángel (2006). *Literatura cubana. Entre el viejo y el mar*. Sevilla: Renacimiento.
- Fernández Bravo (2007), Álvaro. "Introducción: Elementos para una teoría del valor literario". Luis E. Cárcamo-Huechante, Álvaro Fernández Bravo y Alejandra Laera, (comps.) (2007): *El valor de la cultural: arte, literatura y mercado en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 7-22.
- González, Eduardo (2006). *Cuba and the Tempest: Literature and Cinema in the Time of Diaspora*. North Carolina: The University of North Carolina Press.
- Herrnstein Smith, Barbara (1991). *Contingencies of Value. Alternative Perspectives for Critical Theory*. Harvard: Harvard University Press.
- López, Magdalena (2007). "Vivir y escribir en Cuba. Desencanto y literatura. Entrevista a Leonardo Padura". *Iberoamericana*, no. 28, pp. 163-165.
- Martín Escribá, Alex y Javier Sánchez Zapatero (2007). "Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Gardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, no. 36, pp. 49-58.
- Noguero, Francisca. "Última narrativa hispanoamericana (de 1995 a nuestros días). *Cuatro paisajes*. Roma: Instituto Cervantes, pp. 87-116.
- Padura, Leonardo (2004). "Alejo Carpentier, el conversador y el novelista". *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 649-650, pp. 35-42.
- (2006). "La Habana literaria". *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 670, pp. 65-75.
- (2009). *El hombre que amaba a los perros*. Barcelona: Tusquets.
- (2012). "El soplo divino: crear un personaje". *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 739, pp. 9-17.
- Pellicer, Rosa (2007). "Críticos detectives y críticos asesinos. La busca del manuscrito en la novela policíaca hispanoamericana". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, no. 36, pp. 19-35.
- Pérez, Janet (2006). "*Secret Societies and Conspiracies in the Novel of Padura Fuentes*". *Monographic Review/Revista Monográfica*, no. 22, pp. 155-169.
- Rancière, Jacques (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Rodríguez Reyes, Jorge Luis (2012). "En Mantilla soy el hijo de Nardo Padura, afirma el escribo más leído en Cuba en los últimos años". En: <http://www.editorialplazamayor.com/files/perfiles.htm>.
- Rosi Song, H. (2010). "En torno al género negro: ¿La disolución de una conciencia ética o la recuperación de un nuevo compromiso político? *Revista Iberoamericana*, no. 231, pp. 459-475.
- Sánchez, Matilde (2007). "Un salto que nos deposita quién sabe adónde". Luis E. Cárcamo-Huechante, Álvaro Fernández Bravo y Alejandra Laera, (comps.) (2007): *El valor de la cultural: arte, literatura y mercado en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 23-34.
- Serrano, Pío E. (2001). "Leonardo Padura o el desencanto". *Revista Hispano Cubana*, no. 11, pp. 107-111.
- Smith, Verity (1998). "Leonardo Padura habla de sus libros". *Torre de papel*, no. 8, pp. 105-117.
- Uxo, Carlos (ed.) (2006). *The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes*. Manchester: Manchester Metropolitan University Press.
- Wilkinson, Stephen (2006). *Detective Fiction in Cuban Society and Culture*. Oxford & Berne: Peter Lang.

MESA REVUELTA

La poesía habitable de Antonio Del Toro

Por Juan Carlos Abril



Antonio Deltoro nació el 20 de mayo de 1947 en Ciudad de México, y hasta el momento ha publicado solo seis poemarios: *Algarabía inorgánica* (1979), *¿Hacia dónde es aquí?* (1984), *Los días descalzos* (1992), *Balanza de sombras* (1997)¹, *El quieto* (2008) y *Los árboles que poblarán el Ártico* (2012). Independientemente de otros libros de crítica, estudios filológicos, artículos, antologías, etcétera, a los que se dedica exclusivamente por vocación, eludiendo el academicismo, entrecomillamos «solo seis» porque en esta época de poetas y escritores grafómanos, es una rareza encontrar a un autor lento, tan cuidadoso en las entregas que da a la imprenta. El reconocimiento de la crítica y los lectores es unánime, y hoy en día Antonio Deltoro está considerado como uno de los poetas más importantes en lengua española, una voz indiscutible y personalísima dentro del panorama contemporáneo.

Desde su primer libro comienza a ser lento, ya que lo publica con 32 años, una edad ciertamente no juvenil. Como veremos, esta lentitud será una constante no solo en su poesía, sino que se convertirá en su filosofía, una forma de concebir el mundo y la vida. Además, algunos lapsos entre fechas incidirán más si cabe en este sentido, llegando esta lentitud a configurarse en quietud, parafraseando el título de 2008. Pero no quietismo, inmovilismo, ni ninguna zarandaja de tipo especulativo o místico. El tiempo que vive Antonio Deltoro, el que respiramos en su poesía, es una constante invitación: «Viviré estos años a bote pronto, / como siempre, / sin simbolismos / ni trascendencias» («A bote pronto», 2012: 88).

Toda una apuesta por la espontaneidad y la naturalidad.

Habría que precisar que Deltoro es hijo de españoles exiliados tras la Guerra Civil. El dato no es baladí, ya que acabará convirtiéndose en una suerte de lastre del que no se desprenderá, debido a una nostalgia vivida de modo sentimental a través de sus padres, y a su deseo de regresar a su país de origen, como en el emocionante «Agua enlodada» (2012: 43-44). Sus padres —y todo lo que ello significa, pues eran oriundos de Valencia, republicanos y comunistas, vencidos— estarán muy presentes en su poesía, como una cicatriz indeleble. «Bajo el cielo de marzo» (1999: 162-164), y «Departamento» (1999: 201), o «Caligrafías» (1999: 202), entre otros textos que podríamos citar, así lo atestiguan.

En este papel, hoy viernes, / escribo estas líneas con mi mano / y me parece que las traza la mano de mi padre: / no por su espíritu, por su caligrafía. / [...] / La caligrafía de mi madre, en cambio, se inclina / como un patinador de velocidad en el hielo / y surge de la mía como esos gestos / que en el rostro o en la mano de un niño / nos hacen vivir la juventud de sus abuelos. (1999: 202)

O «Retrato» (2008: 39-41), donde realiza una semblanza materna. Este influjo familiar se explicará también por la forma en que Deltoro interpreta, lee o vive la realidad en la que se desenvuelve: somos lo que somos pero también nos debemos a lo que nos rodea, nuestro pasado o, lo que es lo mismo, nuestra circunstancia orteguiana, que nos determina, y este ascendente será rastreable en muchas composiciones, directa o indirectamen-

te. Es más, este sentimiento o sensación de exilio se alargará más allá de ser biográficamente hijo de exiliados, convirtiéndose en una condición, una marca a través de la cual nos hablará del desarraigo del sujeto contemporáneo, ese que necesita identificarse, bucear en sus vínculos, como en «Cuídate de mí» (1999: 78), «Decoración de interiores» (Deltoro 1999: 79-80), «Forastero» (1999: 229), o «Exilio» (2012: 48-49), entre otros.

Los poemas de Antonio Deltoro evitan la moralina y simplemente cuentan un hecho, lo relatan de manera poética, como constatando una situación. Con altas dosis de distancia o extrañamiento brechtiano, se constituyen en fragmentos de la realidad. No hay, por el contrario, ninguna rebeldía ante el ser en su obra, antes bien, le distingue una serena aceptación del tiempo que le ha tocado vivir, de las cosas y animales que le acompañan, de la gente que le rodea. E incluso una conciencia exacta de sus propios límites. Por eso aparecen en repetidas ocasiones diferentes umbrales en su obra, desde el primero que nos llama la atención, el que viene determinado por los «Perros»:

Antes de las puertas / cuando el hombre acampaba / a la intemperie, / el ladrido de los perros / era el verdadero umbral. (1999: 152)

Así, el «Umbral» (1999: 195) se tematizará —apareciendo en varios textos— como tal en *Balanza de sombras*, anunciando en el final del poema, por cierto, esa lentitud que distinguirá el pensamiento poético de Antonio Deltoro a partir de los años noventa: «Saborea la variedad de densidades; / no comas,

no respire / agitado y de prisa / los manjares del aire.» (Ibíd.) Umbral no solo como lugar preciso que marca la separación entre un espacio y otro, una cosa y otra, sino como toma de decisiones, lo que se deja atrás: *tempus irreparabile fugit*, cruce cronotópico. «Adán se fue del paraíso, / cruzó el umbral del medio día» (ver «De mañana», 1999: 198-199), y sobre todo en «Los tímidos» (1999: 230-231), pues se asocia con la misma imagen, convirtiéndose en noción dentro de la lógica del propio poeta, con el sujeto del poema, en este caso ese lector que se pone en contacto de un modo u otro con el texto. Noé Cárdenas lo señaló acertadamente ya desde *¿Hacia dónde es aquí?*: «Tema recurrente de los poemas [...] es el de los límites o mejor, los acotamientos fronterizos y las resoluciones poéticas por medio de las cuales estos se trasponen o eliminan» (Cárdenas 1992: 2) Así, una persona tímida se convierte en umbral, erigiéndose como lugar de frontera, capaz de establecer lo que ha sido y lo que será en relación a sí misma. Se trata de una noción que alcanza pleno sentido y simbolismo si la enmarcamos, dinámicamente, en el discurso de la lentitud, de la quietud, de la reflexión pausada frente a la velocidad de la sociedad contemporánea, la aceleración de la historia característica del siglo XX y lo que va del XXI. No se trata de cruzar por cruzar, de dar un paso desde un punto de vista cuantitativo, sino de meditar profundamente lo que significa dar ese paso, lo que se pone en juego al cruzar el umbral. Para una persona lenta, un tímido, un quieto o casi quieto, dar un paso adelante se propone como una cuestión filosófica más que nada: «Ante las puer-

tas pierden su escaso aplomo, / ellos son la conciencia de los umbrales y las fronteras» (1999: 230). Conciencia extrema del lenguaje y la reflexión, «[e]l verdadero viaje de nuestro tiempo —un viaje de descubrimiento y no de confirmación de lo prestigioso— supone la incitación a la quietud.» (Molinet 2012: 64)

Lentitud frente a velocidad, quietud frente a movimiento. En una magnífica entrevista concedida a Francisco José Cruz, Antonio Deltoro declaró:

Estamos viviendo el cansancio y el agotamiento de una actitud de permanente juventud y de vindicación de lo nuevo; el culto a la juventud ha sido una característica de este siglo. Creo que en los años que vienen hace falta una poesía de tempo más lento. Una poesía de la lentitud no privilegiaría ningún instante sobre los otros [...] situaría el paraíso no al principio o al final de los tiempos, sino aquí, en este tiempo; no sólo en la creación, sino también en lo recreado, en lo saboreado, en lo vivido [...] Para ayudarnos a habitar este momento la poesía debe ser ella misma habitable. La época es fragmentaria, rápida, promiscua, ruidosa. La poesía puede aportar a la época continuidad, lentitud, intimidad, silencio. El poema puede ser un lugar: el poema que repetimos en la memoria, que llevamos en nuestro interior, nos ayuda a salvaguardarnos de la vorágine, del tumulto, de la promiscuidad. Esta intimidad lejos de cortar amarras con el mundo y el prójimo nos ayuda a establecer lazos más fraternales y profundos, silenciosos y musicales, menos ruidosos. Así el poema puede ser, recordando un fragmento de

Guillén: «*Tiempo en profundidad*» (En Cruz 1998: 66)

En efecto, esta descarga de decisiones y responsabilidades en la juventud, como bien sabemos, fue una característica del siglo XX (ver sobre todo el segundo volumen de Levi y Schmitt 1996). Hace falta un metabolismo distinto, menos rápido y apresurado, más pausado, para insertar el discurso poético en el mundo, ya que la lógica de la poesía no responde a la razón utilitaria ni al pragmatismo imperante. En algunos casos ni siquiera se reconoce en las teorías de la recepción. La poesía no sirve para nada, desde la lógica del capital, y es la vía de escape de este mundo ignominioso en el que vivimos, la válvula por la que recibimos oxígeno.

La lentitud, por tanto, como uno de los pilares básicos desde los que leer la poesía de Antonio Deltoro, nos muestra otra manera de acercarnos a la realidad, un lenguaje deconstruido desde la reflexión e íntimamente elaborado como poesía. ¿No deberíamos considerar, desde estos parámetros, esta forma de entender la poesía y el mundo como un modo de rebeldía, y en particular un discurso ideológico que contradice al sistema? Obviamente sí.

Porque a pesar de que existe una aceptación de lo que no volverá ya nunca y de que la reflexión sobre el pasado será constante, esta poesía marca su relación con el presente, su actualidad, como diciendo: la juventud no es lo más importante, los problemas no son lo más importante, a pesar de no ser joven o de tener problemas, lo que importa es la vida. A rasgos generales podría decirse que la poesía de Antonio Deltoro es

una indagación en el presente, lo cual como decimos no impide que el pasado aparezca, sobre todo cuando el pasado va siendo más extenso que el futuro... Aun así, el vitalismo que irradia esta poesía se plasma en el presente de manera nítida, ya que el canto a las cosas cotidianas («una cosa es simple y otra sencillo», precisará el propio Deltoro en Molinet 2012: 64), y la búsqueda de un ideal dentro del presente, la define. Razon utópica, el lenguaje siempre será el instrumento a través del cual se intente atrapar fenomenológicamente el mundo, como un binomio gestáltico: atrapar la materia a través de la idea. Continuando con la entrevista realizada por Cruz, Deltoro nos aclara lo siguiente:

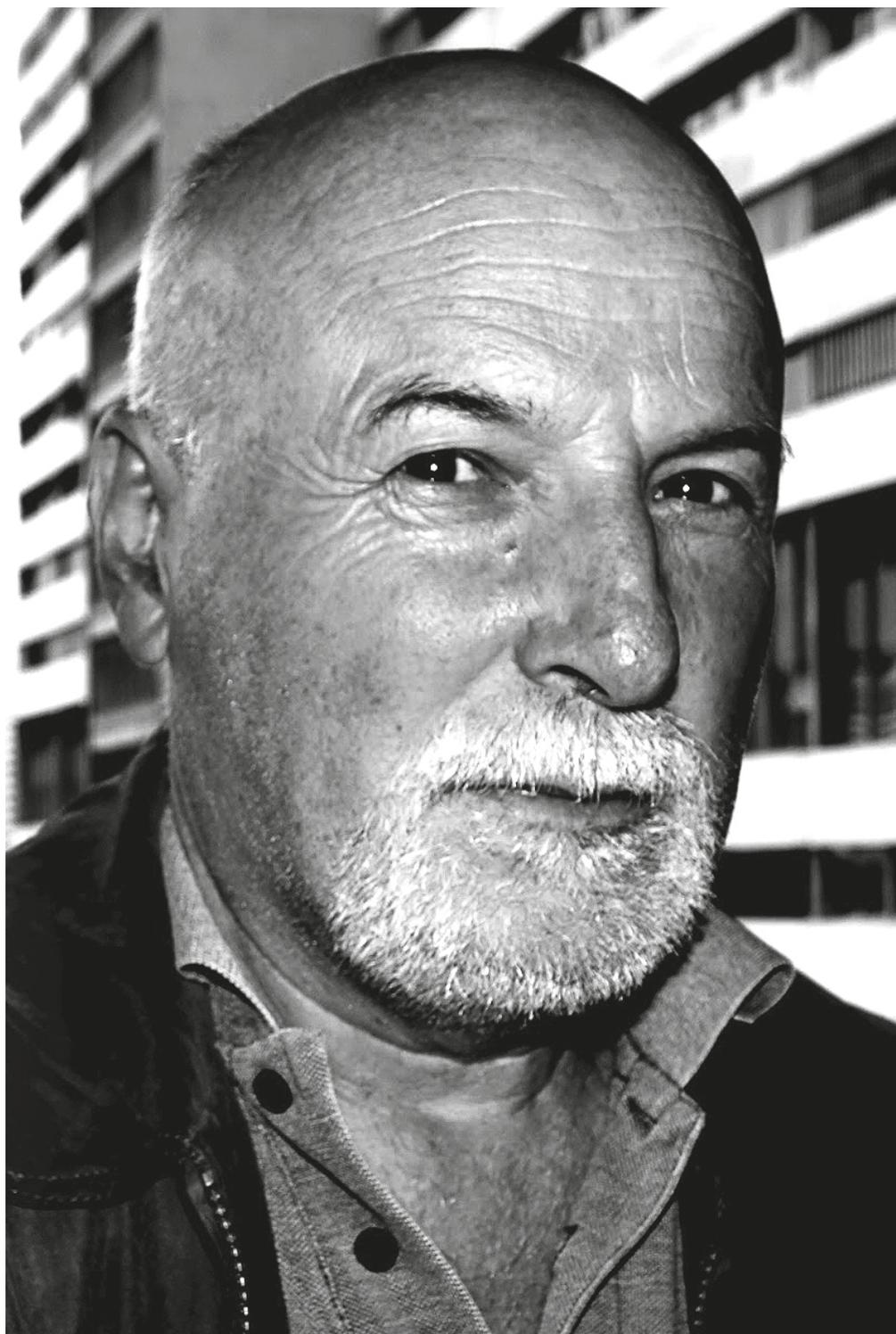
Creo que, efectivamente, toda mi vida he intentado hacer una poesía que en forma íntima y cada día en voz más baja acoja la maravilla del mundo [...] Mis versos me parecen, a veces, largos puentes entre la intimidad y la intemperie, por los que dialogan seres y cosas de ambas orillas y que, como todos los puentes, no pertenecen por entero a ninguno de los extremos. Con frecuencia pienso que se asemejan a un sueño recurrente: un río tropical ancho y caudaloso que penetra por mi ciudad inundando sus calles [...] creo que en este río, en donde se pierden los límites entre lo interior y lo exterior está la matriz de mis versos. Vivo en una ciudad edificada sobre un lago, en la que los ríos que nutrían a éste, todavía corren enterrados por sus calles y avenidas. En época de lluvias reviven y los oigo debajo de la cama, entre los sueños, entonces mis versos se ensanchan y se alargan contagiados por tanta abundancia y humedad; en época de secas se encogen, sobreviven

afónicos, sedientos, pero se hacen menos sustanciales y más esenciales: fluctúa entre el idioma del río y la jerga del arroyo. (En Cruz 1998: 56)

Cruz afirma en esta entrevista que los poemas de Deltoro son una «celebración» (Cruz 1998: 62). Así, en *El quieto*, en su última sección titulada «El zurdo», un largo poema en prosa de carácter autobiográfico, declarará, hablando de sí mismo en tercera persona, que:

Pertenece a un grupo de personas que les interesa el paso del no ser al ser, más que el paso del ser al no ser, pero no de la forma de un físico o un astrónomo, sino de la forma más pasmada y modesta de un entomólogo que dudara de la vida eterna y se enfrentara a ella, como se enfrenta un ateo a la nada: como un trapecista en el circo, sin redes teológicas. (2008: 91)

Vitalismo y entusiasmo. Fruto de esa conciencia con lo posible, con el aquí y el ahora y el disfrute de los alimentos terrenales, Deltoro funda un territorio lingüístico habitable, partidario de la felicidad, que ya señalara Conrado Tostado (1992: 6): «Lo que más me impresiona en los poemas de Antonio Deltoro es su felicidad», en continuo diálogo con el mundo exterior. Según Luigi Amara, «[l]a poesía de Antonio Deltoro es una forma de resistencia [...] Cada página de sus libros parece una toma de distancia, la búsqueda de un paréntesis habitable que suspenda los valores imperantes y nos reconcilie con las cosas sencillas, con la vida perdida de todos los días» (Amara 2009: 109). De ahí ese tono de celebración y sus múltiples referencias



Antonio Deltoro

a objetos y cosas, animales y personas, con las que establece una «Conversación» (2012: 22-23) que va más allá de lo explícito, ya que al saltar lingüísticamente a la poesía cobra una dimensión ética, última razón de nuestra existencia o, mejor dicho, coexistencia. Esta visión de la vida le llevará a aseverar también, hablando de sí mismo, que «le gusta vivir al margen, en el reducto del lector, en el beato sillón de Guillén, confiado a la intimidad de las bardas.» (2008: 88). De nuevo Jorge Guillén, y no es casual. Pero no himno sino oda que, en cualquier caso, se muestra moderada, sin altisonancias, porque se concebirá más bien como un canto a la cotidianidad, como una «sensación de fraternidad o correspondencia con los seres y las cosas» (Homero 1993: 6), la cual no impide buscar un sentido y una profundidad a través del lenguaje, aunque el resultado no sea del todo satisfactorio, como en los versos finales de «Totoltepec»: «no busques más / que no se encuentra» (2012: 35). Una profundidad dicha con palabras, ya que el poeta es «El guardián del silencio» y escribe una «Poesía de baja velocidad», como confesará nuestro autor en *Favores recibidos* (2012a: 13-16 y 17-25), un volumen de ensayos donde nos cuenta cuál es su genealogía literaria y sus preferencias como lector.

En mi poesía actual intento hablar en un tono íntimo del asombro; pretendo hacer una poesía de baja velocidad, cercana a la materia y a la observación [...] La poesía de baja velocidad que pretendo, capaz de ponerle la zancadilla al ritmo vertiginoso, desquiciado, pero dominante de la época, no quisiera que fuera una

poesía provinciana, amodorrada, pacata; sino una que poseyera una lentitud alerta, despierta, combativa; ni plañidera ni frívola. (2012a: 14-15)

Y este otro:

Frente a la historia reciente y su mal gusto, frente a la ancha y dura costra de vulgaridad o frente a la rapidez banal o insensata, una poesía vinculada con las capas más hondas, de surcos profundos, que atraviere la época y que se dirija a un tiempo más ancho (2012a: 19-20)

La lentitud se convierte en uno de los ejes de la poesía de Deltoro, sobre todo a partir de *Balanza de sombras*. Uno de los poemas más importantes de ese libro es «Lector», una radiografía de él mismo como lector, pero al mismo tiempo una invitación a compartir con sus posibles lectores su soledad, sus preocupaciones, su manera de entender el mundo:

LECTOR

Un yo que no es el del poeta en el poema me dice. / Un yo que no es el mío, repite estas palabras íntimas / y me lleva a un yo más silencioso y mejor / en versos pulidos en el tiempo por diferentes yoes. / En la angustia de una noche de insomnio, / en el nerviosismo de una cita de amor, / repito estos versos hasta ser estos versos, / los repito una y otra vez, / no como alguien que recorre una y otra vez un pasillo; / estos versos son infinitos, pero no afiebrados, / ni ajedrezados, ni laberínticos; / no imitan el piso de un pasillo, / ni al llegar a la sílaba final se asoman a otra

estancia; / son un vuelo por una soledad en calma; / estos versos se ensanchan, me ensanchan, / me llevan a una inmovilidad muy alta. (1999: 204)

Toda una declaración de principios desde la que leer y comprender su poética, ya que pensamos en el lector desde distintas perspectivas: de qué modo la poesía piensa en su lector, cómo el lector forma parte de la creación... No hay que olvidar al lector como parte fundamental de la relación con el autor, a través del espacio público que representa el texto. De qué manera el lector interpreta desde su propia experiencia y hace suyo el poema colaborando en la construcción del sentido. Pero también cómo el poeta piensa en sus futuros lectores, la imagen de un lector ideal como proyección de la propia conciencia del autor. Objetivación del yo, lector como heterónimo del autor, como decía Borges, por el que nuestro autor siente especial devoción, el poeta se define por las lecturas que ha desarrollado en su vida. Cómo pueblan otros autores al autor, que es, sobre todo, lector. En cualquier caso, al establecer un diálogo e identificarnos con el lector, «Deltoro no idealiza el paisaje: el mundo es indiferente, somos nosotros pero no de un modo natural sino a través de la conciencia y de la apertura estética quienes conferimos sentido al mundo al reconocernos semejantes y descubrir a los otros.» (Homero 1997: 5)

La poesía nos lleva «a una inmovilidad muy alta», esto es, en su grado máximo, la quietud. El poema «Los tímidos», como hemos señalado antes, exhibe un carácter o un temperamento entendido como una extensión de esa inmovilidad,

de ese pudor hacia el movimiento, que cristaliza en una reivindicación del silencio. Porque en *El quieto* adquirirá mayor dimensión, desde el primer poema:

UN ÁRBOL

Un árbol ancho, / donde no cante el pájaro, / ni las ardillas suban, / ni se esconda inquietud. / Un árbol que vaya ganando calma / como los otros altura y espesor.

Quiero plantar un árbol de silencio / y sentarme a esperar / a que sus frutos caigan. (2008: 9)

La relación y profundidad que se establece entre la lentitud y el silencio estará determinada por el lenguaje, ya que el poeta posee el lenguaje como ningún otro sujeto, oficio y artificio, su herramienta más decisiva. Si para Antonio Deltoro el poeta es el guardián del silencio, no olvidemos que para Martin Heidegger, en su *Carta sobre el Humanismo*, la poesía se concibe como ser-en-sí (o ser-ahí: el *dasein*) y el poeta se erige por tanto en el pastor del ser, aquel que es capaz de perder un día de fiesta en busca de una oveja descarriada; nosotros diríamos una palabra, un adjetivo, un poema... El lenguaje es la morada del ser (Heidegger 2001: 43) y la poesía es *lógos* por antonomasia, *lógos* elevado a la enésima potencia, «su esencia» al fin y al cabo.

A partir de aquí entendemos que el silencio cobra una particular extensión en el discurso poético, como en «Camino a la sierra 15» (2008: 10): «Vengo de mucho ruido, / de mucha estridencia y sirena», en «Bullicio» (2012: 71-72): «Qué

extraño estar escribiendo / en el eco de una palabra / en la estela de su sonido... [...] Qué extraño, en el silencio / estar escribiendo en el bullicio: / surfeando en la estela / de su sonido», o en tantos otros fragmentos que podríamos entresacar. El poeta «[t]eje una red de paciencia anticipadora [donde] el silencio es un animal que deja pistas» (2008: 85-86). No se trata, como dijimos, de un silencio místico, sino del silencio de herencia mallarmeana, moderno y, más concretamente, contemporáneo, heredero de la rebeldía de la palabra contra la razón utilitaria, la sociedad consumista y el arte industrial. Una poesía que sabe decir no:

El poema crea su soledad, su silencio. Esta zona de silencio, que está representada en la página por el blanco que rodea al poema, es el origen del rostro y de la voz del poeta, es su responsabilidad. Éste no debe rendirse a la superstición del resultado, de la prisa, de la cantidad de lo lleno, que es la superstición de nuestros días [...] El poeta debe ser fiel a su silencio y a su verbo, tener, como el pescador, la religión de la espera. El poeta, porque es el responsable de su voz, es el guardián del silencio. (En Cruz 1998: 66)

Cultivar y practicar el silencio es muy importante en el crecimiento de toda persona. El silencio medita sobre el lenguaje, y éste dice tanto como lo que no dice. Forma parte del lenguaje y marca las pausas de la comunicación, la reflexión que las configura en el poema... Nos referimos por tanto a un silencio creador, a la manifestación elocuente que genera, ya que el lenguaje se nutre de silencio.

Esta especie de «caza del no», como llaman los cazadores al espacio vacío, al tiempo de la espera, que desde mi punto de vista incluso en la poesía más abigarrada y barroca está representado por los espacios blancos que rodean el poema, es lo que en este momento quiero subrayar. Este silencio, si somos todavía capaces de él, no puede ser el de principios del siglo XX. El nuestro será un silencio que sea como un bajorrelieve en el ruido de la época, un corolario lento [...] (2012a: 25)

Lentitud, silencio y, como adelantamos, el otro eje en el que pivota esta poesía es la cotidianidad, el canto a las cosas habituales, que en tantas ocasiones no dependen de nosotros, nos rodean y nos acompañan en el día a día. Vibración guilleniana del ser. Canto material de la existencia. De ahí que desde sus inicios la poesía de Antonio Del Toro se funde en una *Algarabía inorgánica*, un poema heredero de la plenitud terrestre, mineral, y que anuncia algunos de los temas más destacados de su poesía, como la relación luz/sombra (Morábito 2001: 10), día/noche, y sus derivados e imbricaciones: sol, luna, astros, estrellas, oscuridad, niebla... «El gran sexo amarillo a todo calienta» (1999: 16), dirá del sol, uno de sus temas preferidos que descubrimos en poemas como «Joria» (1999: 227-228):

Si el sol estaba allí / en algún punto del otro hemisferio, / iluminando, / y la tierra era redonda / y por eso los vivos / pisaban un mismo suelo, / la noche era una simple sombra, / hija del sol, como las otra. (Ibíd.)

También es «Dos soles» (2008: 37), entre otros muchos. Interés científico pero sin apartarse de la sencillez: «En otro tiempo, su poesía se hubiera interpretado como una especie de animismo o antropomorfización de todas las cosas; pero en el nuestro cobra la dimensión de la necesidad de restituirle el calor y el interés de nuestra existencia a todo lo que fríamente parece alejarse de nosotros por el conocimiento científico, por el cual Antonio Deltoro siente también asombro y admiración; y también por la monotonía de la cotidianidad que todo lo va uniformando y generalizando. (García Bergua 2008: 52) El sol como astro principal del que depende la vida, que nos alumbra y rige, y esa especie de alucinación al mediodía por la realidad más clara, por la lucidez que nos depara y ciega. También podríamos citar en este sentido «Tajo de luz» (1999: 54), o «De mañana» (1999: 198-199). Pero hay muchísimas más referencias, imbricadas y trenzadas en distintos poemas donde los temas predominantes pueden ser otros, pero en los que aparece el aspecto lumínico como un elemento definidor y escanciador de algún sentido oculto, aparejado a un estado de ánimo, filtrado por una subjetividad que ahonda en el paisaje y se apropia de él. Paralela está la luna, su constante presencia, que solo posee luz prestada a través del sol, y por eso una sección de *El quieto* se titula «Luna diurna», con correspondiente poema homónimo (2008: 44), o «Luna» (2012: 19-20). Magníficos los fragmentos de «Cerillo» (1999: 218-219), donde se atrapa en la brevedad la perfección lumínica del instante que pretende irradiarse como una inmensidad; y también

la última serie de poemas de *Balanza de sombras*, la sección V, con el poema homónimo a la cabeza (1999: 253), impresionante, que no hay que dejar de citar aquí. Otras maneras de festejar esa vibración de la vida, ese ludismo de la existencia, es la relación de juegos que aparecen en «Papalotes» (1999: 69), «Trompo» (1999: 70), «Canicas» (1999: 71), «El globo» (1999: 72), «Yoyo» (1999: 73), «Balero» (1999: 74), sin olvidarnos de los poemas dedicados al fútbol: «Balón» (1999: 116), «Futbol» (1999: 130), «Porteros», (2012: 69-70), etcétera. La infancia es traída al presente pero no desde un sentido nostálgico o melancólico, sino como vindicación del juego, la diversión, los buenos momentos que el autor pasó embobado y absorto, disfrutando.

Lectura de la cotidianidad como de quien se siente un privilegiado por existir cada momento en la faz de la tierra, en un *carpe diem* continuado, alejado de la ligereza o la frivolidad. No como «una declaración de la brevedad de la vida, retórica y rimbombante, sino un *carpe diem* que deriva sus poderes de la contención y la modestia.» (Molinet 2013) De la sencillez de las cosas del día a día surge la plenitud del ser. La enumeración de animales, que forman parte fundamental de nuestra existencia, solo puede estar acorde con esa visión del mundo integradora. Quizá aludiendo a la etimología de «animal», como pequeñas ánimas que nos rodean, el mismo poeta asegura:

La superficie, el aire, el subsuelo, están habitados por seres que viven de otra manera que nosotros, pero que aunque no los percibamos viven con nosotros y nos ensanchan. ¿Qué serían nuestros

sueños y nuestra poesía, nuestra vigilia, nuestro lenguaje y nuestro cerebro, sin animales? Seríamos más pobres, no sólo en el aspecto alimenticio o en el económico, más pobres cerebralmente, menos que retrasados mentales o sentimentales: no seríamos hombres (En Cruz 1998: 61)

«El gallo» (1999: 149), «Gace-las» (1999: 150), «Perros» (1999: 152), «Gatos» (1999: 153), especialmente los gatos, que se repiten como tema en multitud de ocasiones, «Como amigos, los perros; como amantes, los gatos» (2008: 96), apareciendo en «El gato» (1999: 221), «Un soltero y un gato» (2008: 63-64), «Gatos», (2012: 21) o «A los gatos» (2012: 62-63), entre otras referencias animalescas: moscas, lagartijas, tigres, murciélagos, mariposas... Relación con animales, situaciones de vagabundeo solitario nocturno, en clave de monólogo, como en «El bote pateado» (1999: 67-68), u objetos como en «Pavimento» (1999: 145-147), aunque también «Taxonomías» (2012: 89-92) de las gentes, en una suerte de análisis que se expone sin enjuiciar, que presenta de manera objetiva una realidad en la que no podemos intervenir. «Nada parece serle ajeno, como si abarcara las voces incontables de cada reino», asegura Eduardo Hurtado (1993: 11), haciendo bueno el proverbio latino. La aventura de lo cotidiano se completaría con una singular panorámica de los días de la semana, martes, jueves, domingos... días cruzados y significaciones diversas, sábados que se vuelven lunes, lunes que son como viernes... cotidiano, sí, pero no exento de una experiencia real-maravillosa, desde y para una sensibilidad accesible. «Hay en

Deltoro un desasosiego que se pregunta por todo, que todo quiere incluirlo en un ahora sin cortes. Y hay también, de manera simultánea, un reposo que nace de darles a las cosas su lugar como objetos, sin dejar de asumir que, de entrada, puesto que existen desde sí mismas, empiezan por desafiarnos como un límite.» (Hurtado 2003: 191)

Trufado por lo onírico, el sesgo surrealista de los sueños y la vigilia, como un vitalismo subterráneo o corriente poliédrica, enriquecedora, insufla de energía y vida los textos. La poesía de Deltoro adquiere una dimensión alucinatoria en la que el presente se acerca al simultaneismo del que hablara Octavio Paz en *El arco y la lira*, en su lectura atenta a las vanguardias, en la estela de «la tradición de la ruptura», y que en Deltoro ha ido acercándose más cada vez hacia la reflexión y la meditación. «Mientras dormimos oscuros o por el sueño habitados / hay ojos abiertos a la luz más allá de los mares» (de «Giros», 2008: 33) Como contrapunto formal, los versos de Antonio Deltoro han ido adelgazándose, tal y como ha señalado acertadamente Hernán Bravo Varela (2013: 167): «los grandes bloques estróficos de antaño se reducen a archipiélagos de sentido, en controlada deriva por la página». O sea que desde los versículos largos característicos de los primeros libros, torrenciales y ritmados a partir de largas cláusulas, escanciados al milímetro, se pasa a los versos más cortos, encabalgados y pausados de los últimos poemarios. La evolución formal de esta poesía, en cualquier caso, se encontraría al margen de sus excelentes incursiones en el poema en prosa, que merecerían capítulo aparte.

Varios temas se nos quedan en el tintero pero debemos concluir, no sin antes hacer un pequeño repaso por el lenguaje poético de Antonio Deltoro, último asunto a destacar dentro de esta enumeración de los aspectos que nos parecen más destacados e interesantes de su obra. Muy en consonancia con la evolución de sus metros y estructuras formales, dijimos que en la poesía del Deltoro confluyen espontaneidad y naturalidad. Lenguaje de lo cotidiano que no se espanta por las asonancias en un poema, ni las rechaza, con encuentros fonéticos o semánticos inesperados, podríamos deducir fácilmente que responde a una elaboración de esos temas que nos preocupan a diario, y que en el poema se plasman de manera anti-retórica, incluso informal, o anti-formal, alejándose conscientemente de las fórmulas barrocas y hueras, de las exquisiteces formalistas, y del academicismo métrico. Esa necesidad de decir las cosas, como hemos visto, está rodeada de grandes núcleos de silencio, que precisamente remarcan lo dicho o escrito. El discurso poético adquiere así una dimensión performativa, en continua realización de lo que se expone, conectándose y concretándose lo que se enuncia con su actuación, es decir, nos referimos a la creación de efectos de sentido en el seno de los actos de habla, que esbozara Austin. Las referencias metapoéticas de Deltoro ahondan en la dimensión cognitiva del lenguaje, ya que sus textos se asientan en esa misma reflexión lingüística, habitan la conciencia no desde el que es poeta,

sino desde el que hace poesía, poniendo en evidencia a un sujeto contemporáneo que prefiere el hacer al ser. De hecho, hablar de la quietud o del silencio, ¿no es hablar de la poesía? Christian Peña ha afirmado que «[l]levo ya varios años oyendo a Antonio, llevo años aprendiendo de cada uno de sus silencios, comprendiendo que, como él señala, el poeta es el guardián del silencio» (Peña 2013: 17). Desde luego, con el silencio se hace poesía. «Está buscando [...] lo que las piernas / no le van a dar / en movimiento» (de «Sentado», 2008: 61). Se trata de una conciencia lingüística que no elude en ocasiones problemas como el expuesto en el poema «Nombres»:

Algún día diremos / «hasta el lunes» / y no viviremos para entonces. / Si yo te llamo «Pedro» / y tú te llamas «Pedro, / tú respondes. / Si yo te llamo «Lunes», / el tiempo no me oye. (2008: 48)

Poco más nos queda por decir, al menos por ahora. Fabio Morábito indicaba que «[l]a voz del poeta, sin perder ese sentido de algarabía terrestre que aviva su curiosidad hacia puntos tan distintos del ajetreo humano, se ha tornado más opaca y más anónima, como más sumergida en el caldo común de las vicisitudes de todos.» (1992: 48) Sin duda que la indagación lingüística en la perplejidad vital y en el asombro que transmiten los poemas de Antonio Deltoro, se convierte en una forma de compañía que acaba por quedarse entre nosotros. Como un amigo. Pero sobre todo un maestro. Su voz se vuelve imprescindible y habitable.

¹ En 1999 publicó su Poesía reunida (1979-1997) con el conjunto de la obra que había dado a la imprenta hasta entonces, es decir Algarabía inorgánica (1979), ¿Hacia dónde es aquí? (1984), Los días descalzos (1992), y Balanza de sombras (1997). Seguimos esta edición para las citas. En este sentido, siempre que cite algún fragmento sin constatar el nombre, es porque pertenece a Antonio Deltoro. El resto de citas irán convenientemente explicitadas.

BIBLIOGRAFÍA

- Amara, Luigí (2009). «El tiempo chino de Antonio Deltoro», *Letras Libres*, 131, Ciudad de México: noviembre, pp. 109-110, ed. digital <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/el-tiempo-chino-de-antonio-deltoro>
- Bravo Varela, Hernán (2013). «Cambio climático», *Crítica. Revista cultural de la Universidad de Puebla*, 153, Puebla: Universidad, marzo-abril, pp. 165-167; ed. digital <http://revistacritica.com/vigilia/los-arboles-que-poblaran-el-artico-de-antonio-deltoro>
- Cárdenas, Noé (1992). «Antonio Deltoro: el asombro de todos los días», *Novedades. El Semanario*, Ciudad de México: 4 de octubre, p. 2.
- Cruz, Francisco José (1998). «Algunas preguntas a Antonio Deltoro. Entrevista», en Deltoro 1998, pp. 49-67; ed. digital <http://franciscojosecruz.blogspot.com.es/2012/02/algunas-preguntas-antonio-deltoro.html>
- Deltoro, Antonio (1998). *Poemas en una balanza*, selec. y entrevista de Francisco José Cruz, Carmona: Ayuntamiento, col. Palimpsesto.
- (1999). *Poesía reunida (1979-1997)*, Ciudad de México: UNAM, col. Poemas y Ensayos. Incluye «A manera de epílogo»: «Algunas preguntas a Antonio Deltoro. Entrevista de Francisco José Cruz».
- (2001). *Constance de l'étonnement/Constancia del asombro*, Traducción de Émile y Nicole Martel, Selección de Eduardo Hurtado, Prólogo de Fabio Morábito, Québec-Ciudad de México: Écrits des Forges-UNAM-Aldus.
- (2008). *El quieto*, Sevilla: Sibilina.
- (2012). *Los árboles que poblarán el Ártico*, Madrid: Visor, col. Palabra de Honor. También en 2012 se publicó la edición mexicana: Ciudad de México: ERA-UNAM. Premio Iberoamericano de Poesía Carlos Pellicer 2013.
- (2012a). *Favores recibidos*, Ciudad de México: FCE, col. Lengua y Estudios Literarios.
- Espinasa, José María (2013). «Retrato del poeta mientras lee», *Este País*, 270, Ciudad de México: octubre, pp. 30-31; ed. digital <http://www.estepais.com/site/?p=48097>
- García Bergua, Alicia (2008). «Antonio Deltoro: viaje al fondo de la materia», *Inmersiones*, Ciudad de México: UNAM, col. Textos de Difusión Cultural, pp. 52-60.
- Heidegger, Martin (1976). *Carta sobre el Humanismo*, Versión de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid: Alianza, 1ª reimpr., 2001.
- Homero, José (1993). «El viaje inmóvil de Antonio Deltoro», *Novedades. El Semanario*, Ciudad de México: 14 de febrero, pp. 5-6.
- (1997). «Al encuentro de los otros», *Novedades. El Semanario*, Ciudad de México: 20 de abril, p. 5.
- Hurtado, Eduardo (1993). «Las cosas esenciales», *La Jornada Semanal*, Ciudad de México: domingo 9 de mayo, pp. 11-13.
- (2003). «A cada cosa sus sueños (Antonio Deltoro)», *Este decir y no decir (Ensayos sobre poesía)*, Ciudad de México: Aldus, pp. 190-200; luego aparecido en *La Otra. Revista de poesía, artes visuales y otras letras*, 14, año 4, Ciudad de México-Sinaloa: La Otra Ediciones-Universidad Autónoma, enero-marzo, pp. 71-75; ed. digital <http://www.issuu.com/mexking/docs/la-otra-14>
- Levi, Giovanni y Schmitt, Jean-Claude, dirs. (1996). *Historia de los jóvenes. I. De la Antigüedad a la Edad Moderna, e Historia de los jóvenes. II. Edad contemporánea*, Madrid: Taurus.
- Molinet, Pablo (2012). «Conciencia del suelo», *La Otra. Revista de poesía, artes visuales y otras letras*, 14, año 4, Ciudad de México-Sinaloa: La Otra Ediciones-Universidad Autónoma, enero-marzo, pp. 59-65; ed. digital <http://www.issuu.com/mexking/docs/la-otra-14>
- (2013). «Los árboles que poblarán el Ártico», Fundación. Revista en línea, 6, Ciudad de México: Fundación para las Letras Mexicanas, junio-julio, ed. digital <http://www.flm.mx/index.php/becarios-2/poesa/720-f6-pablo-molinet-los-arboles-que-poblaran-el-artico-de-antonio-deltoro>
- Morábito, Fabio (1986). «Antonio Deltoro: saber ser en otras partes», *La Orquesta*, 3, Ciudad de México: septiembre-octubre, pp. 44-46; después aparecido en *Textual*, 10, Ciudad de México, febrero: 1990, pp. 53-56.
- (1992). «Los días descalzos», *Vuelta*, 193, Ciudad de México: diciembre, pp. 47-49.
- (2001). «Prólogo», en Deltoro 2001, pp. 6-15; después aparecido parcialmente en *La Otra. Revista de poesía, artes visuales y otras letras*, 14, año 4, Ciudad de México-Sinaloa: La Otra Ediciones-Universidad Autónoma, enero-marzo, pp. 67-69; ed. digital <http://www.issuu.com/mexking/docs/la-otra-14>
- Peña, Christian (2013). «Los árboles que pueblan Cheliábinsk», *Revista Casa del Tiempo*, 68, vol. VI, época IV, Ciudad de México: UAM, junio, pp. 14-17; ed. digital http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/68_viiun_2013/casa_del_tiempo_eIV_num_68_14_17.pdf
- Tostado, Conrado (1992). «Con la yema de los dedos», *Novedades. El Semanario*, Ciudad de México: 22 de noviembre, p. 6.

Entrevista a Marta Sanz

Por Carmen de Eusebio

Marta Sanz (Madrid), es doctora en Filología. Ha publicado las novelas *El frío*, *Lenguas muertas*, *Los mejores tiempos* (Premio Ojo Crítico 2001), *Animales domésticos*, *Susana y los viejos* (finalista del Nadal en 2006), *La lección de anatomía*; *Black, Black, Black* (Anagrama), *Un buen detective no se casa jamás* (Anagrama) y *Daniela Astor y la caja negra* (Anagrama, 2013). Es autora de tres poemarios: *Perra mentirosa*, *Hardcore* y *Vintage*. En 2007, publicó *Metalingüísticos y sentimentales, antología de poesía española contemporánea*, y recibió el Premio Mario Vargas Llosa NH de Relatos.

CARMEN DE EUSEBIO - Recientemente ha publicado su última novela, *Daniela Astor y la caja negra*, una visión poliédrica de la reciente historia de nuestro país. ¿Ha sido el punto de vista el método estructurador de esta obra?

MARTA SANZ - Me cuesta mucho encontrar un procedimiento para estructurar una novela que no sea el punto de vista. En el caso de *Daniela Astor y la caja negra*, el punto de vista es el de una narradora protagonista, Catalina, en dos momentos diferentes de su existencia: los doce y los cincuenta años. Esa distancia temporal logra que Catalina sea en realidad dos personajes diferentes, tan diferentes que la culpa respecto a los acontecimientos vividos en la pre-adolescencia funciona como desencadenante de la narración.

Esas miradas casi contradictorias se solapan en una voz que podríamos comparar con Bette Davis cantando, disfrazada de niña, en *¿Qué fue de Baby Jane?* Porque Catalina es a la vez lo que fue y lo que es hoy, y cuenta lo vivido en primera persona y también a través de sus máscaras: desde esa máscara de sus juegos que es Daniela Astor, una ficticia actriz del destape, hasta la máscara del falso documental sobre esas actrices y sobre las imágenes del cuerpo femenino en el cine y del televisión del periodo. Ese imaginario es la sustancia básica de las cajas negras. En ellas, Catalina tamiza y refleja muchas miradas, como en una de esas bolas de espejitos que había en las discotecas durante esos años, y ahí quizá es donde la historia adquiere esa visión poliédrica a



la que aludes en la pregunta: los hombres miran a las mujeres, las cuentan y esa mirada acaba formando parte de nosotras que aspiramos a emular estereotipos tan destructivos como el de las mujeres fatales o el de esos juguetes rotos en los que se acabaron convirtiendo muchas de las musas de la transición. En este contexto adquiere sentido el poema de Adrienne Rich que sirve de pórtico a *Daniela Astor*, así como la circunstancia de que en el libro el padre de Daniela sea el dueño de las palabras, el sujeto admirable, mientras que Sonia le produce a su hija vergüenza ajena. Hasta el sano deseo de aprender de la madre le produce vergüenza ajena a la hija; de ahí, la culpa de Catalina al volver la vista atrás. Por otra parte, yo quería hacer un experimento: quería comprobar cómo la realidad se transforma no solo por ser mirada desde ángulos diferentes por distintos personajes, sino también por narrarse a través de un soporte genérico o de otro. La realidad que relata Catalina no se ilumina de la misma manera a través del molde genérico de la novela de aprendizaje que a través del molde del falso documental. La intrahistoria se recoge en el primero y la historia, como contexto en el que cada personaje se construye como texto, en el segundo.

C.E - En su libro nos cuenta la historia de dos niñas: Catalina y Angélica, que viven en un mundo de fantasía alimentado de la actualidad rosa del período de la Transición española. Contada en primera persona y en formato de documental, resulta en forma y en estilo lejos de cualquier molde “académico” preestablecido. ¿Cómo y por qué eligió esta forma de narrar?

M.S - Hay una metáfora sobre el crecimiento y la metamorfosis que subyace en la escritura de *Daniela Astor y la caja negra*: una metáfora en la que se identifican la biología y la historia. La adolescencia de las Catalinas de este país, su despertar sexual, la dolorosa capacidad para empezar a meterse en la piel de los otros, para conversar, entender y desencastillarse, coincide con el momento en el que España ingresa en la mayoría de edad después de la infantilización forzada que supusieron los cuarenta años de tutelaje represivo por parte de la dictadura franquista. Catalina y la España de la Transición se parecen en la inquietud, en el miedo, en las ilusiones. Se parecen hasta en la vergüenza y en la risa tonta. Además de esta metáfora, para mí en este libro un tema fundamental es cómo se relaciona la realidad con sus representaciones. Este asunto se sugería de un modo sutil en *La*

lección de anatomía, pero es en este libro donde llega a su cristalización literaria radical. Somos los que somos por un discurso que nos viene impuesto desde otra parte. Un discurso que a menudo parece intrascendente y que nos acaba empapando: las misses universo, las azafatas del Un, dos, tres, la imagen de la mujer ensangrentada y con las ropa hecha jirones del fantaterror español. Esta relación entre lo real y su imaginario afecta también a la forma que tenemos de aproximarnos al aborto: la representación del aborto en el cine y la literatura es siempre bestial, traumática, sucia. La perspectiva de género está clara, pero también una perspectiva cultural en el que incluso los productos de la cultura ínfima, de la cultura con minúscula, de la cultura de usar y tirar, dejan su huella impresa en nuestro ADN individual y colectivo. Creo que esa aproximación a la cultura choca de plano con la visión del fenómeno cultural exclusivamente asociado al ocio, al espectáculo, al consumo y al entretenimiento. Yo obviamente –y en esta novela queda claro– le doy mucha importancia a esas manifestaciones culturales, pero a la vez reivindico otras, vinculadas con el concepto de educación, que aspiran a inquietarnos y a intervenir en el espacio de lo real. Las que proyectan el desasosiego del emisor en el desasosiego del receptor. Y para dar cuenta de esas oposiciones, de esos contrastes, de esa doble perspectiva histórica y biográfica, de esa acepción de la cultura y de esa conexión entre las películas, los libros, y la vida de la gente no encontré mejor soporte narrativo que el contrapunto entre el intimismo de un relato de fin de la infancia y el tono historicista del falso documental.

C.E - Su novela habla de un pasado no muy lejano de la historia de nuestro país. Sin embargo, parece que en la actualidad nos encontramos en el mismo punto cuando se habla de derechos. ¿Es otro modo de mirar las consecuencias de una crisis que no solo es económica?

M.S - Cuando estaba escribiendo el libro, yo no pensaba ni en una novela de la memoria ni en una novela de la crisis. No pensaba en ninguna de esas etiquetas que están a punto de convertirse en recurso del merchandising literario: como la cara del Che en las camisetas. Sin embargo, una vez escrito, me he dado cuenta de que probablemente es las dos cosas. La excusa de la crisis ha servido para amputar derechos alcanzados gracias a luchas mantenidas durante mucho, mucho tiempo. La crisis se instrumentaliza para intervenir en la moral pública y retrotraernos cuarenta años. Eso hace que mucha gente salga a la calle y se manifieste, pero por otro lado vuelven a formar parte del debate de los medios de comunicación asuntos que ya estaban superados y que se filtran perversamente en la conciencia de las generaciones más jóvenes: la falsa identidad entre la maternidad y el hecho de ser mujer; la creencia de que el sexo tiene como único objetivo la procreación; la absurda convicción de que todo lo natural es humano; la confusión de la biología con la teología; la demonización del feminismo; y la prevalencia de un vago concepto de vida frente a otro bien concreto de vida digna. Es como si un gusanillo de ranciedad nos reconcomiera el cerebro otra vez. Yo que soy más marxista que webberiana, no creo tanto que la ética protestante engendre el espíritu del capitalismo, sino que más bien creo que el

capitalismo en su modalidad eufemística neoliberal cambia nuestra moral cotidiana, nuestras emociones y maneras de sentir, y está en el sustrato de un concepto de cultura que reduce a los lectores a la categoría de clientes de un supermercado. La crisis afecta a todo y viene de muy lejos: en el año 2003 escribí una novela que se llamaba *Animales domésticos* donde ya se hablaba de la precarización de las clases medias y de una generación de hijos que iba a vivir mucho peor que sus padres. Mis personajes se veían obligados a buscar espacios heroicos, fantasías de realización personal, para no sentir el peso de su alienación y de su desdicha en el mejor de los mundos posibles. Así que, como me parece que la economía y sus crisis marcan la pauta de nuestra sensibilidad, de nuestra manera de entender el amor, la amistad, el odio, la piedad o cualquiera de los llamados grandes temas de la literatura, algunos relatos intimistas, algunas narraciones sentimentales –no sentimentales- o eróticas, me parece que tienen una dimensión política mucho más marcada que ciertos relatos políticos convencionales que buscan la fibra sensible y la gratificación de los lectores a partir de la repetición de propuestas retóricas reconocibles. Ahí también reside uno de los conflictos para mí más interesantes de la escritura en la actualidad: el que enfrenta la dificultad, la oscuridad o el elitismo expresivo con la necesidad de llegar a un público amplio modificando la conciencia colectiva y transformando la realidad.

C.E - El punto de vista es una de las claves de esta novela, como hablamos al principio. Dependiendo desde donde se mire se puede contar una u otra his-

toria. No hubiese sido la misma historia si la hubiese contado alguno de los protagonistas del documental o Inés, mujer con estudios y que está un paso más allá que Sonia. ¿Lo biográfico es solo un aspecto de la Historia, con mayúscula? ¿El narrador es necesariamente parcial en su visión?

M.S - Para ser verosímil me parece que el narrador ha de ser necesariamente parcial. Sobre todo si como escritor decides escribir tu novela a través de una primera persona que actúa como protagonista o como testigo de la narración. Si no, nos queda la opción de la omnisciencia que es deshonesto cuando es encubridora y crea una fantasía de neutralidad: a mí las voces omniscientes que me gustan son esas voces decimonónicas que se permitían la injerencia de autor y que ponían de manifiesto la labilidad de la frontera entre la tercera y la primera persona del singular. El prejuicio literario de encontrar una distancia legitimadora respecto a lo narrado a través del recurso de la tercera persona sirve para articular ciertos relatos. Pero no todos. Yo procuro no ser sectaria a la hora de descalificar o ensalzar procedimientos narrativos porque creo que cada historia ha de buscar su propio lenguaje y en esa búsqueda la primera persona, la segunda o la tercera, la desnudez expresiva o el barroquismo amanerado pueden erigirse en opciones válidas. Todo depende de lo que se quiera contar y de tomar conciencia respecto al hecho de que las formas del arte, el estilo, son proyecciones ideológicas que a su vez alimentan la ideología. Por eso creo que los autores deberían atreverse a decir yo cuando están hablando de ellos mismos: es un ejercicio de honestidad y

de inteligencia que no tiene por qué incurrir en el narcisismo en la medida en que las lecciones de anatomía se acaban convirtiendo en lecciones de geografía e historia, y la oposición entre lo individual y lo colectivo resulta espuria. En el yo está el nosotros. Dudo de que se puedan separar lo biográfico y lo histórico, el relato de lo biográfico y el relato de lo histórico. Ni en la vivencia de la realidad ni en la manera de tratar de transmitir, a partir de las narraciones, esa vivencia. En La lección de anatomía, que es una novela muy relacionada con *Daniela Astor* y que Anagrama rescata este mes de mayo en una nueva versión, corregida y ampliada, se reflejan estos planteamientos sobre la literatura autobiográfica. Por otra parte, es evidente que *Daniela Astor y la caja negra* no contaría lo mismo si la visión de Inés llevara las riendas de la historia: es probable que la mirada de Inés nos hubiera llevado a una novela donde se indagase sobre el filo que separa la piedad de la solidaridad a través de su relación con Sonia. Una novela sobre el significado de los privilegios: Inés hubiera reflexionado sobre en qué sentido o respecto a qué individuos ella es una persona privilegiada. Habría sido interesante, pero sin duda hubiera sido otra novela.

C.E - La tan mencionada crisis parece que ha despertado el interés por hacer revisión a la Transición española y con ella descubrimos que quedaron muchos asuntos sin resolver. Asuntos no resueltos como la condición de la mujer en la sociedad y sus derechos. ¿Cree que estos derechos no calaron suficientemente en la sociedad, más allá de las leyes?

M.S - Creo que el gran metarrelato his-

tórico y periodístico de la transición española, la apología y el martirologio, el sacrificio y la inteligencia de personajes mediáticos, que hicieron posible con su esfuerzo singular el advenimiento de la democracia a nuestro país tendría que ser corregido y matizado por un montón de novelas que rebajasen el carácter espectacular de ese momento histórico y que, sobre todo, visibilizaran a todas las personas anónimas que a lo largo del tiempo, a lo largo de una peligrosa lucha clandestina que duró décadas, hicieron posible la instauración de un sistema democrático. Aunque no el derrocamiento del franquismo. Esa es otra de las novelas que nos quedan por escribir. También me parece que, si la transición hubiera sido de otra manera, ahora no correríamos el riesgo de padecer leyes tan brutales y antidemocráticas como la ley de seguridad ciudadana propuesta por el ministro Fernández.

C.E - Las mujeres que hemos vivido la Transición y hemos luchado y seguimos luchando contra esa tradición de madres y abuelas, nos quedamos con la boca abierta cuando oímos a ministras, representantes de empresas y aristócratas eludir sus responsabilidades amparadas en la confianza que han depositado en sus maridos o confesando que respecto de los asuntos de dinero y disposición del mismo, ellas no tomaban decisiones. ¿Qué piensa al respecto?

M.S - Yo en mi vida cotidiana imposto fórmulas aristocráticas y delego en mi marido todo tipo de responsabilidades materiales y de intendencia. Desentenderse de lo que queda en el banco y de la cantidad de dinero que hay que pagar

por el agua, la luz, el gas, la hipoteca, la cuota de autónomos y todo lo demás, es una liberación. Está bien que las mujeres nos emancipemos de padres, tutores, maestros y novios, o de madres, tutoras, maestras y novias que en ocasiones perpetúan los valores machistas más que los propios hombres, pero lo más importante es emanciparse del patrón –que no por casualidad casi siempre es un señor-, del dueño de todo esto, de ese amo al que cantaba Gamoneda en su «Blues del amo»: ese amo que nos pone una luz amarilla encima de la cabeza y al que reconocemos al mirarnos la cara en el espejo. Sin embargo, yo no cometo delitos fiscales ni corrupciones, por lo que tal vez este asunto de la “irresponsabilidad” de las infantas, las ministras o las marquesas está más relacionado con una cuestión de clase que de género.

C.E - Las mujeres seguimos ocupando un segundo lugar, por ser generosa, con respecto al hombre en todas las actividades profesionales. ¿Qué opina respecto al lugar que ocupa la mujer en la creación literaria actual? ¿Qué paso no damos para salir de ese lugar ancestral de responsabilidad maternal por el cual renunciamos a tantas cosas?

M.S - Creo que las escritoras que ahora tenemos entre cuarenta y cincuenta años hemos vivido un espejismo. Cuando comenzamos a escribir experimentamos la fantasía de ser miembros de una comunidad igualitaria y nos empeñamos en escribir libros donde, más que tratar de dar forma a un punto de vista y a una voz poco exploradas, procurábamos practicar el oficio de la escritura igual que lo habían hecho los escritores: transitamos

por géneros de larga tradición masculina, impostamos voces, creamos escenarios, viajamos en el tiempo. Y todo eso, que está muy bien, nos llevó a renegar de la palabra feminismo y a huir de cualquier catalogación que se llevase a cabo desde una perspectiva de género. Fue una equivocación que nos alejó de un colectivo de lectoras conscientes de que la brecha de la desigualdad entre los hombres y las mujeres seguía abierta y sangrando. Los estudios de Laura Freixas sobre la presencia de las mujeres en las instituciones culturales, en los premios no comerciales – los comerciales rentabilizaron la feminidad como marca- y sobre el papel de las mujeres como objetos o sujetos de la crítica cultural son reveladores. Yo personalmente escribo desde la conciencia de lo que soy: soy mujer, soy española, pertenezco a una clase media cada vez más empobrecida, no vivo de las rentas ni tengo dinero de familia, no soy aventurera ni políglota, tengo estudios superiores, tengo pareja desde hace treinta años... Todo eso forma parte del lenguaje con el que cuento las historias que decido contar: el único lenguaje posible para contar esas historias que visibilizan asuntos que quizá para un escritor hombre no tendrían interés al no formar parte de ese conjunto de cosas del que se escribe porque no se entiende o porque se entiende demasiado bien. O porque duele. Desconfío de las obras escritas desde una grandilocuente vocación de universalidad: creo que la universalidad es un efecto que se logra a posteriori y también creo que la universalidad la tienes casi garantizada si eres un escritor de éxito en los Estados Unidos.



Marta Sanz © Miguel Lizana

C.E - ¿Qué ocurre cuando la ficción deja visible la realidad, como algo que está más allá del texto?

M.S - Me gustaría creer que, cuando eso sucede y los textos sirven para visibilizar las realidades estropeadas, éstas se transforman. Pero no soy tan ingenua. Sin embargo, creo que los libros importantes sí pueden transformar poco a poco la conciencia colectiva, la subjetividad de una comunidad. Del mismo modo que creo que ni siquiera los productos de la cultura insignificante son intrascendentes y tengo la convicción de que hay muchas obras que solo sirven para subrayar el discurso dominante cantando el pío, pío que yo no he sido; de la misma manera, pienso que hay otros textos que modifican la visión del mundo sacando a la luz los elementos de esa ideología invisible que siempre se identifica con el poder y que ya no percibimos como tal ideología. Esos son los textos que a mí me interesan: los que operan como lupa sobre la realidad, los que como los ojos del lobo

disfrazado de abuelita de Caperucita nos ayudan a ver mejor. Lo que me parece fundamental, después de los debates posmodernos en torno a la crítica de los metarrelatos y la permeabilidad del lenguaje al poder, es que recuperamos la idea de que existe un más allá del lenguaje, que no todo es lenguaje y que, precisamente como escritores, no podemos esgrimir el lenguaje como coartada para no hablar de nada más.

C.E - Usted tiene múltiples registros en la escritura: ¿Con qué género o géneros se siente más cómoda? Y ¿cuál le exige más?

M.S - Yo cuando escribo nunca me siento cómoda. Ni satisfecha. Tengo miedo y me siento vulnerable. Es verdad que al escribir se pasan buenos y malos ratos, pero para mí la escritura es, por un lado, un acto de responsabilidad y, por otro, una pulsión. Si no escribo me siento mal porque es mi forma de comunicarme con los otros, de expresarme en la comu-

nidad a la que pertenezco. Pero cuando estoy escribiendo me atenazan todo tipo de temores, porque tengo una visión muy poco naif de la cultura. Incluso las escrituras aparentemente más naturales suponen un forzamiento, una contractura, un esguince. Como dice Robert Pinget, tomar la pluma es ya “empingorarse” en una actitud. Tal vez mi incomodidad también se justifica por esa relación con un lector que convierte la lectura en un acto de intrepidez. Exijo y me exigen. Incluso cuando utilizo el humor. Estas sensaciones probablemente son mucho más intensas cuando escribo novela, porque las novelas requieren un compromiso largo con el proyecto, muchas horas, mucho trabajo, años de vida. Y da miedo equivocarse. Además me parece que nuestros libros son una de nuestras máscaras y nuestras máscaras forman parte de la piel: pensar eso da vértigo y me hace recordar la frase de Vonnegut de que hay que tener mucho cuidado con lo que no uno parece porque uno acaba siendo lo que parece ser. Y los libros forman parte de esa apariencia que es existencia y meollo. Es posible que, para mí, escribir poesía sea más gratificante. En cuanto al ensayo, acabo de publicar en Periférica “No tan incendiario”, una recopilación de textos que reflexiona sobre la política como ficción y la ficción como política, y creo que me pasa lo mismo que cuando escribo novela.

C.E - En su forma de narrar hay una característica que la distingue: La narración comienza de un modo lento y, en un momento determinado, un poco más allá de la mitad de la narración, todo empieza a acelerarse, sin pausas. ¿Qué importancia

tiene la estructura y el tiempo en sus novelas?

M.S - Tal vez en mis novelas el tiempo es la atmósfera. La construcción de un espacio con relieves en la que el lector se interroga no por lo que va a pasar sino por lo que está pasando en ese preciso instante. Esa manera de trabajar con el tiempo y el espacio necesita un lector detective, demorado, un lector sin prisa que tenga ganas de profundizar en lo que queda por debajo del lenguaje. Frente a la épica de lo trepidante y lo vertiginoso, para mí lo entretenido y lo enriquecedor es el paladeo de la lentitud. Me interesa la intriga, no tanto el suspense. Me interesa la palabra y la faceta sumergida de la escritura, la percepción del presente y el compromiso de los lectores con el hecho de estar leyendo. En gerundio. Estar donde se está, sin querer pasar inmediatamente a otro sitio, con una actitud reflexiva, asumiendo la responsabilidad del acto de leer, de protagonizar el acto de lectura y los otros actos que van tramando nuestra existencia. Estar hoy, aquí. Ni ayer ni mañana. Esa actitud entraña una posición política y literaria. No me interesan la freudiana pulsión de muerte ni la compulsión por acabar una novela para ratificar que el mayordomo es el asesino y pasar a otra cosa. Me gustan los escenarios de Chabrol y, en *Un buen detective no se casa jamás* quise llevar estas ideas al extremo para mostrar que el misterio no es siempre parafernalia y que el ritmo de las narraciones es un modo del significado de los textos. Creo que existen otras opciones frente a la lógica narrativa del discurso televisivo. Y que esa manera de contar y de mirar la realidad, característica de la mejor literatura, constituye una

forma de posicionamiento ideológico hoy muy necesaria.

C.E - Con respecto al género negro, en que también ha incursionado, nos encontramos con un personaje, Zarco, que es un detective fuera de las reglas generales que marcan la personalidad de un detective en el género negro clásico. Él no observa nada, no indaga nada ni nada le resulta sospechoso. Es un personaje obsesionado con su ex mujer y sus problemas. ¿Quiere decir que le interesa más la subjetividad y las emociones que la lógica del crimen?

M.S - Esa podría ser una interpretación de la conducta del personaje, pero no de lo que me parece que quiere proponer la novela. Cuando me pongo a escribir una novela de género negro, lo hago movida por un doble impulso: el que me hace amar y al mismo tiempo odiar este tipo de novelas. Creo que a base de repeticiones, a base de reproducir un discurso predecible y confortable para el lector, el género negro se ha desactivado como instrumento de denuncia política. Porque yo parto de una concepción de novela política en la que, además de visibilizar las zonas sórdidas y oscuras de la realidad, es necesario simultáneamente llevar a cabo una propuesta retórica inquietante para el receptor: algo que le remueva por lo que cuenta y por cómo está siendo contando, algo que no le hable de lo que ya sabe y le tranquilice respecto a su posición ética y estética en el mundo, sino al revés, un texto que le saque de sus casillas. Con *Black, black, black* yo pretendía poner en práctica esa idea y por esa razón Zarco es un investigador atípico, la mujer un fatal un efebo daltónico de diecinueve

años y la trama, convencionalmente policiaca en el arranque, queda interrumpida por el largo diario de enfermedad de una de las vecinas de la comunidad en la que se comenten los crímenes. El género negro me parece el paradigma de un sistema económico violento que se traduce en formas narrativas violentas. Pero no violentas en el sentido de que se hable de sangre, muertos y pistolas, sino en el sentido de que se violenta a un lector al que le gusta ser violentado, engañado, dominado, seducido. Un lector al que le gusta caer en la trampa a la vez que se siente bueno por leer materiales que aparentemente pretenden denunciar las corrupciones del sistema.

C.E - Cuando se ha encontrado un hallazgo de personajes tan atractivos como el detective Zarco y su ex mujer Paula, un personaje enigmático, al lector le gustaría seguir sabiendo más cosas sobre ellos. ¿Tiene previsto continuar con ellos?

M.S. - Me gustaría darle monográficamente la voz a Paula en una tercera entrega. En *Black, black, black* las riendas del relato las llevaban Zarco y Paula con la interpolación del diario de Luz Arranz. En *Un buen detective no se casa jamás* hablan Ilse Frankel –en la parte que se titula Scrabble- y Zarco con una voz impregnada por los reproches de Pepito Grillo de esa Paula que él construye y tiene encerrada dentro de su cabeza. Pero la Paula de verdad no aparece, así que me gustaría darle una oportunidad al pragmatismo, al resentimiento y a la conciencia social de esta inspectora de Hacienda. Sin embargo, Paula y Zarco no saldrán de su cajón hasta que yo esté convencida de que volverlos a sacar no es una impostura. Fue-

gos artificiales. No quiero que sean un postizo en una historia que les es ajena. Ellos tienen que ser parte sustancial del relato, indisolubles del relato. No quiero quemarlos ni tampoco quiero que los lectores “empaticen” con ellos, los esperen o puedan prever sus aventuras. No quiero que su capacidad de impacto quede reducida a música de ascensor: que el sonido de golpe del black, black, black mute en la palabra anestésica del bla, bla, bla...

C.E - Una cosa que siempre busca el lector es conocer el taller del artista: ¿Cómo es su taller, dónde y cuándo escribe? ¿Tiene algún ritual o manía a la hora de ponerse a escribir?

M.S - Como no soy una escritora bohemía ni creo en el templo de la literatura, no tengo manías ni rituales. No escribo con túnica ni con casco de obra. Lo único que llevo a rajatabla es la disciplina indispensable para escribir novelas. Respetar un horario. Así que trabajo de diez a dos y de cinco a nueve. Más o menos. Soy laboralmente diurna. Nunca pude dedicar las noches o las madrugadas a la lectura ni al estudio. Mi escritorio está en el salón de mi casa. Escribo rodeada de libros y de fotografías de familiares y de estrellas de cine que me envía el escritor Oscar Esquivias. Mi mesa se sitúa enfrente de tres grandes ventanas que dan a una ruidosísima calle del barrio de Malasaña. A veces tengo la sensación de que mis vecinos de enfrente me han invadido el salón. El ruido no me molesta, lo incorporo: a veces me sirve y a veces lo anulo. Me encanta que ese ruido me manche los textos porque ni quiero ensimismarme ni hacer de mi lugar de trabajo una torre de

marfil. Soy consciente de que mi proceso escritura se contamina -¡menos mal!- con esas cosas y de que cada día soy más dispersa por culpa de las nuevas tecnologías que también interfieren en mi trabajo. En cualquier caso, todo esto solo sería aplicable a esos periodos de mi vida en los que de verdad he podido dedicarme a escribir: ahora no puedo. Tengo que dar clases para ganarme la vida y la escritura forma parte de un territorio marginal de mi cotidianidad. También en el mundo de la literatura la clase media tiende a desaparecer y casi todos los escritores que conozco pagan sus facturas vendiendo libros, defendiendo a defraudadores, poniendo copas, redactando entradas de un diccionario o haciendo encuestas.

C.E - Sé que es conoedora y lectora de la literatura actual española. ¿De qué autores es seguidora incondicional?

M.S - Isaac Rosa, Luisgé Martín, Fernando Royuela, José Ovejero, Esther García Llovet, Blanca Riestra, Pilar Adón, Marcos Giralt, Ricardo Menéndez Salmón, Silva, Salem, Bartlett y Luján, Rafael Reig, Javier Maqua, Cristina Fallarás, Belén Gopegui, Óscar Esquivias, Luis Magrinyà, Andrés Barba, Elvira Navarro, Sergio del Molino, Almudena Grandes, Julián Rodríguez, Manuel Vilas, Javier Azpeitia, Rafael Chirbes, Berta Vías Mahou, Sara Mesa, Juan Vilá, Lourdes Ortiz, Carlos Castán, Laura Freixas, Carlos Zanón... En general de todas esas personas que me interesaron por su escritura, con las que a veces discrepo y cuyo trabajo admiro mucho y que, por esa razón, procuré convertir en mis amigos lo antes que pude.

BIBLIOTECA

[01] **El arte de la intemperividad**

[02] **El único libro**

(La poesía de Manuel Neila)

[03] **El desdoblamiento
de Sławomir Mrożek**

[04] **La mediocridad del mal**

[05] **Crónica feliz de
letraheridos**

[06] **Eterno nunca conocerás
el rostro invisible:
de alias Pessoa a Iberia**

[07] **El precursor aislado**

[01] Fernando Castro Flórez

[02] Álvaro Valverde

[03] Julio Serrano

[04] Eduardo Moga

[05] Juan Ángel Juristo

[06] Julio César Galán

[07] Isabel de Armas

[01]

Por Fernando Castro Flórez

Enrique Vila-Matas:
Kassel no invita a la lógica
Ed. Seix-Barral
Barcelona, 2014.

El arte de la intempestividad

En el principio fue el *mcguffin* o la retórica pregunta de ¿a quién le importa? como si todo pudiera responderse con la rareza de aquello que tanta intriga produce no es otra cosa que un aparato para cazar leones en Alemania. Hacia allí, concretamente hasta Kassel, un mítico lugar del arte contemporáneo articulado tras la sombra y ceniza expandida por la “burocracia” de los campos de concentración, cuando la barbarie, en palabras de Adorno, parecía la única salida posible para la poesía, se desplazó Vila-Matas, convocado para cumplir el papel teatral o, mejor, performativo de “writer in residence”. Todo comienza con una rara llamada telefónica, uno de esos pre-textos a los que nos tiene acostumbrado este escritor que se divierte con lo portátil, lo des-

concertante en el seno de lo familiar (aquello que Freud calificó como “inhóspito”) o con esa herencia de Bartleby que algo tiene que ver con las cartas que no llegaron nunca a su destino. Cuando lo más razonable habría sido colgar el teléfono para evitar que el delirio encontrara un cauce favorable, Vila-Matas decidió seguir el juego que, nada más y nada menos, le prometía conocer “el misterio del universo”. Las primeras páginas de *Kassel no invita a la lógica* son, en todos los sentidos, un excepcional divertimento que llega casi a convertirse en una comedia de enredo. Una tal María Boston transmite la invitación de la comisaria Carolyn Christov-Bakargiev y su asistente Chus Martínez que quieren contar con la presencia de un escritor al que tienen ca-

talogado como un “excéntrico” que, además, está fascinado desde su juventud por esa imponente cita que cada cinco años se plantea en Documenta de Kassel. “Dada – escribe Vila-Matas- mi inveterada costumbre de escribir crónicas cada vez que me invitan a un lugar extraño para que haga allí algo raro (con el tiempo me he dado cuenta de que en realidad todos los lugares me parecen extraños), tuve la impresión de estar viviendo una vez más el comienzo de un viaje que podía acabar convirtiéndose en un relato escrito en el que, como era habitual, mezclaría perplejidad y vida suspendida para describir el mundo como un lugar absurdo al que se llegaba mediante una invitación muy extravagante”. Acaso lo que arranca sea propiamente una búsqueda de la vanguardia artística y cultural, cuando ese término de origen militar está más que nada de capa caída. De hecho, la primera frase del libro marca con toda claridad la condición paradójica de aquellos que pretendan estar planteando nuevos itinerarios y procesos estéticos: “Cuanto más de vanguardia es un autor, menos puede permitirse caer bajo este calificativo”. Tras la inflexión irónica del postmodernismo, con aquella conciencia descarada de que los Grandes Relatos estaban absolutamente deslegitimados, no parece que un artista pueda reclamar su condición vanguardista si no es de forma paródica o patética.

La situación en la que Vila-Matas queda “colocado” de antemano es también una paradoja: está encantado con esa llamada que le incorpora al proyecto de Documenta pero, por otro lado, no está nada contento con el lugar que se le asigna. Resulta que tenía que instalarse durante cuatro días en el restaurante chino Dschingis Khan, ubicado al sur del parque de Karlsau, y ese

lugar comienza a aparecer en su imaginación obsesiva como una suerte de “patíbulo”. Así, la intención original implica un comportamiento *insumiso* o sencillamente un dejarse llevar para luego adoptar la actitud del “merodeador”. La perplejidad junto a la más sana de las curiosidades van a guiar a este escritor que se ha caracterizado, desde hace años, por realizar significativas tentativas para por abrir su escritura hacia otras artes distintas de la literatura. Bastaría recordar su aproximación a Sophie Calle o el diálogo reciente con Dominique González-Foerster en torno al proyecto *Hotel Splendid* instalado en el Palacio de Cristal del Retiro Madrileño y producido por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En cierto sentido, la principal intención *teórica* y beligerante de *Kassel no invita a la lógica* es desmontar el prejuicio deplorabile de que el arte contemporáneo es una tomadura de pelo. Vila-Matas desprecia lo que llama “inquina enfermiza” de ciertos escritores con respecto a las vanguardias actuales, sabedor de que esas “risotadas” literarias no tienen como fondo otra cosa que la ignorancia superlativa y, con bastante frecuencia, el resentimiento de mentalidades obcecadamente castizas.

Vila-Matas se lleva a Documenta dos libros, *Viaje a la Alcarria* de Camilo José Cela, como si estuviera pensando en el encuentro de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección (una fricción del paisanaje hispano más descarnado como “guía de viaje” a la Meca de la sofisticación artística contemporánea) y *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán* de Rüdiger Safranski, donde destaca unos pasajes en los que retoma las meditaciones nietzscheanas sobre la necesidad de vivir sin ilusión sin por ello dejar de

estar apasionado por la vida. Sospechaba que el recorrido por lo contemporáneo, que en términos de Nietzsche (reciclado por Agamben) no es otra cosa que lo intempestivo, requería de una mezcla de un entusiasmo especial, sobre todo cuando supo que la Documenta a la que había sido invitado era inabarcable, no solo por la cantidad de obras instaladas en Kassel sino porque también había proyectos en Kabul, Alejandría, El Cairo y Banff. El escritor al que quieren forzar a ser “provisionalmente” un *comensal* en un restaurante chino se va a encontrar, desde la llamada sorprendente de María Bostón, con una serie de mujeres (Alka, Pim Durán, Chus Martínez o Carolyn Christov-Bardakiev) que aparentemente tiene la misión de “acogerle” pero que da la impresión de que más que nada le dejaron *tirado*. A pesar de la extrañeza general o precisamente gracias a ella, Vila-Matas va a encontrar en el desplazamiento por el arte contemporáneo un inesperado “instante de armonía”, una corriente de aire (materializada por la obra *El impulso invisible* de Ryan Gander) que transmite optimismo y, lo más importante, el atisbo de un “instante estético”. Incluso atenuará el sentimiento de melancolía, esa angustia nocturna que le atenaza, como si sublimara su situación agarrándose a una declaración de Chus Martínez: “el arte hace, y ahí te las compongas”.

En este libro que es, al mismo tiempo, una novela, un cuaderno de viajes, una crónica y un ensayo sobre el impulso y el deslumbramiento de la literatura en contacto con otros márgenes artísticos, Vila-Matas decanta su peculiar poética como un deseo de “ir mucho más lejos, a descubrir nuestro propio mundo”. Con una prosa meditativa y, al mismo tiempo, divertida, recuer-

da una frase, valga la paradoja, de un autor que ha olvidado que dice que “el hueco que la obra genial deja cuando quema lo que nos rodea será siempre un buen lugar para encender la luz propia”. Ahora si encontramos una cierta “lógica” en la obsesión del escritor por la intervención de Tino Sehgal titulada *This Variation*, un espacio oscuro al que acudirá día tras día, en el que sentirá como le rozán sutilmente el hombro o incluso le transportan sorpresivamente o bailan en el seno de la invisibilidad. Vila-Matas se encuentra en especial sintonía con el lema de Sehgal: “Cuando el arte pasa como la vida”. En un momento de auténtica *fascinación* el escritor confiesa que, aunque no hay propiamente una especial innovación en el planteamiento de ese artista, le atrapa la sensación de que se trata de un arte que no versa sobre otro asunto, esto es, no puede resolverse como algo discursivo sino que se revela como lo que denomina *arte en sí*. Desde *Aire de París*, el ready-made duchampiano que consiste en una simple ampolla que además se rompió y hubo que rehacer en el Nueva York que estaba planificando la estrategia para convertirse en capital del arte moderno, hasta lo que Yves Michaud llama la “vaporización estética actual”, se impone una suerte de “ventolera” que hace que los naufragios artísticos sean frecuentes. La comisaria general de la Documenta 13 consideraba la confusión como algo verdaderamente maravilloso y Vila-Matas sabe apreciar el arte del olvido o la completa desmemoria, especialmente cuando el “aire liberador” le ha puesto, valga la rima estúpida, de buen humor.

El vendaval de la historia empuja al Ángelus Novus que, según la famosa consideración benjaminiana, vuelve la cabeza hacia el pasado y comprueba que las ruinas

crecen hasta tocar el cielo. Vila-Matas tiene que claro que al mirar hacia atrás solamente se percibe la nada y, para sortear la lógica amargura, decide entregarse con frenética curiosidad a un viaje hacia delante. El optimismo anómalo de *Kassel no invita a la lógica* tiene como telón de fondo un mundo que se va a pique, es la reacción sublimatoria frente a una atmósfera de fatalidad. Vila-Matas sale de Barcelona el día de “una gran manifestación patriótica”, marcha hacia el centro de Europa cuando la crisis económica está en su momento más dramático y, en un evento artístico descomunal, sentirá, entre otras cosas, como se expande todavía el “aroma” nazi desde una vitrina del Fridericianum en la que habían dispuesto una toalla con las iniciales de Adolf Hitler y un perfume que Lee Miller había encontrado en la casa de Munich que aquel sádico compartía con Eva Braun. Entre la catástrofe histórica y el acontecimiento pátético, Vila-Matas traza una línea de fuga en la que, en primer lugar, tiene que escapar de la misión preformativa que le han asignado, consciente de que en el restaurante chino no podrá hacer otra cosa que el ridículo. La tarea que se impone es la divagar y derivar entre obras que le parecen extraordinarias, ya sea dos moscas tse-tsé colocadas en el centro de un vidrio por Pratchaya Phinthong o la música de Pavel Hass, deportado en Theresienstadt y asesinado en Auschwitz, que Susan Philipsz dispone en un andén de la estación de trenes de Kassel en una elaboración del duelo tensada en la estela del Holocausto, el jardín en forma de colina de Song Dong o el imponente ruido de los bombardeos de la ciudad alemana recordados por Janes Cardiff y George Bures Miller en medio del bosque, hasta el punto de animarse a pasar la noche en vela en *Untilled*,

la instalación o mejor el estercolero para la producción de humus de Pierre Huyghe en los márgenes embarrados del Karlsaue por donde merodeaba un galgo con una pata pintada de rosa.

La Documenta del 2012 titulada “Collapse and Recovery” tenía, indudablemente y casi como una tradición incuestionada, un aroma duchampiano, con aquella mezcla de metaironía y óptica de precisión que producía más que nada una “anestesia del gusto”, el lugar ideal, tal y como apunta Vila-Matas, para las “conjeturas intelectuales, los discursos teóricos, la elegancia de algunas especulaciones”. Para un amante de la Teoría no hay mejor sitio al que acudir, especialmente cuando se comprende que una de las pasiones radicales del arte de nuestro tiempo es la filósfica, algo que dinamiza al escritor que esperaba encontrar en Kassel “el secreto del arte contemporáneo, o quizás una iniciación a la poesía de un álgebra desconocida”. En buena medida Vila-Matas quería instalarse en una cabaña para pensar, teniendo como modelo aquel refugio noruego en el que Wittgenstein trató de encontrar su voz lógica y, como sabemos, desgarrada por culpa del dramático problema de la identidad. Más que una novela sobre el arte contemporáneo, en esa zona que han atravesado por ejemplo Don DeLillo en *Punto Omega*, Paul Auster en *Leviatán*, Michel Houellebecq en *El mapa y el territorio* o Miguel Ángel Hernández en *Intento de escapada*, Vila-Matas plantea sutilmente una indagación sobre el sentido fronterizo de la escritura, lejos de ese derrotismo “literario” que marca la regresión cultural de tanto escritores hispanos. Desde la soledad kafkiana de la escritura, con la convicción de que lo correcto sería largarse e ir decididamente hacia la nada, traza una

hermosa poética o, por lo menos, transmite la inesperada confianza en un retorno de una poesía que podría transformar nuestra vida. Vila-Matas señala que no se escribe para entretener, “aunque la literatura sea de las cosas más entretenidas que hay, ni se escribe para eso que llaman “contar historias”, aunque la literatura está llena de relatos geniales. No. Se escribe para *atar* al lector, para adueñarse de él, para seducirlo, para subyugarlo, para entrar en el espíritu de otro y quedarse allí, para conmocionarlo, para conquistarlo...”. Y, sin ningún género de dudas, la peripecia ilógica en Kassel, convertido en una rematerialización del *Locus Solus* de Roussel, aquel dominio de rarezas y maravillas escrito por alguien que consideraba que el mejor lugar para viajar es el cuarto propio, Enrique Vila-Matas, merecedor del título de “filósofo de la escuela de Tlön”, aprendió en Documenta el ar-

te de *quedarse aparte*, desplegando lo que Foucault denominó “pensamiento del afuera”. En un lúcido ensayo titulado “Chet Baker piensa en su arte”, Vila-Matas sintetiza su fascinación por el arte: “Nos han instruido mucho acerca del mundo, pero en realidad no han sabido explicarnos nada. Porque no hay explicación. Es una buena razón para dedicarse al arte, mostrar el absoluto misterio de las cosas”. La condición enigmática de la obra arte que, en algunas ocasiones funciona como un sismógrafo que capta las catástrofes del presente, nos compromete a iniciar una aventura o, mejor, un paseo en el que falta la lógica pero resplandece lo inquietante, el deseo curioso de encontrar algo que nos anime. La escritura del merodeador detectó algo que podía intempestivamente llevarle a “preferir hacer” algo que a la postre es una confidencia para nadie.

El único libro

(La poesía de Manuel Neila)

Manuel Neila (Hervás, 1950) fue uno de tantos extremeños que, como ahora, tienen que marcharse de su tierra para abrirse camino en la vida, por eso su infancia y juventud transcurrió en Asturias, donde estudió Filología Románica (en la Universidad de Oviedo).

Como poeta, su primer libro se tituló *Clamor de lo incesante* (1978). Poco después fue incluido por el crítico José Luis García Martín (extremeño en Asturias también, editor de esa ópera prima) en la singular antología *Las voces y los ecos* (1980). Más tarde vinieron: *Pasos perdidos* (1980), *Estancias* (1986), *El transeúnte* (1990), *Una mirada* (1996) y *Cantos de frontera* (2000), que, como nos informa Neila, “permanecían inéditos, total o parcialmente,

hasta que vieron la luz en *Huésped de la vida* (Gijón, Llibros del Pexe), su poesía reunida entre 1980 y 2005”.

Otros libros suyos son: *El silencio roto* (1998), *Las palabras y los días* (2000), la edición bilingüe de *Cantos de frontera* (2003), cuya versión francesa corre a cargo de Michelle Serre, *Puntos de vista* (ensayos, artículos y notas publicados en 2003 en la colección *Ensayo Literario* de la Editora Regional) y el volumen de aforismos *Pensamientos de intemperie*, publicado también por la editorial Renacimiento en 2012. Ha traducido a Montaigne (*Páginas escogidas*), Baudelaire (*Las flores del mal* y *El spleen de París*), Nerval y Haroldo de Campos, entre otros. También ha editado a Nietzsche (aforismos), Machado (del que

recopiló sentencias y donaires), José García Vela (*Hogares humildes*, su obra poética) y Lezama Lima (una antología del poeta cubano precedida de un prólogo esclarecedor). No debemos omitir su condición de estudioso y crítico literario, labor que desarrolla, en los últimos tiempos, para las revistas *Clarín*, *Turia*, *Quimera* y *Cuadernos Hispanoamericanos*.

Ahora aparece con el número 67 de la acreditada colección a rayas (en feliz idea de Marie-Christine del Castillo) de la sevillana Renacimiento, *El camino original [Antología poética, 1980-2012]* con prólogo de Luis Alberto de Cuenca.

Los poemas que lo integran pertenecen a los libros que se mencionaron antes; total o parcialmente incorporados. Además, se muestran en la antología varias composiciones del libro de poemas en prosa *El sol que sigue* (2005), incluido también en *Huésped de la vida*; las “menos prescindibles o, en todo caso, más representativas”, precisa Neila.

Se adelantan poemas de *Al norte del futuro*, “una suerte de obra poética abierta, compuesta de proverbios y cantares; además de otra serie de poemas inéditos, recogida en la sección postrera de *El camino original*, que formaran parte de un libro venidero”, explica el autor en la “Nota bibliográfica” que aparece al final del volumen.

El florilegio sigue en la lista a *El viaje de la luz*, del alicantino Antonio Moreno, y precede a *Montaña al sudoeste*, de Antonio Cabrera, lo que da una idea, al menos para el lector avisado, de la importancia de que la poesía de Neila pase a formar parte de esa suerte de canon de la poesía contemporánea en español (tanto española como hispanoamericana) que la colección *Antologías* -gobernada por el poeta y editor

Abelardo Linares- representa. Equidistante de la «antología personal» y la «poesía reunida», por voluntad del poeta, *El camino original* agrupa, sí, un puñado de poemas escritos en poco más de tres décadas. Los que el autor ha decidido que merecen ser salvados.

Aunque, como se ha dicho, García Martín incluyó a Neila en su antología *Las voces y los ecos* (que vino a demostrar que no era *novísimo* todo lo que lucía ni *venecianismo* cuanto campeaba), el de Hervás ha sido un poeta, digamos, sin grupo o generación, uno de tantos que caminan en solitario sin atender otra ley que la de su propia poética y la de su necesidad de decir. Mejor.

Porque Neila tiene voz propia, no ha requerido de pamemas para abrirse paso, poco a poco, en el panorama patrio. Por eso, a los lectores atentos de este país, a la inmensa minoría, no le ha pasado desapercibida su obra, que con esta antología, todo hay que decirlo, se abre un hueco mayor y le da una visibilidad que hasta ahora no había tenido, más que nada porque las meritorias y aun benéficas editoriales en las que ha publicado (Júcar, Llibros del Pexe...) carecían de ese plus de publicidad que tienen tres o cuatro en nuestro patio de vecinos lírico.

“Poeta cauteloso”, leemos en la solapa del libro (exigente, diría uno), sin prisas, yendo a lo que importa, también lo es “casi secreto”, como leemos allí, por más que esto sea común a la inmensa mayoría de vates que por aquí pululamos. Nada nuevo. Para nuevos, sus versos, virtud de la poesía cuando de verdad lo es. Digamos cuanto antes que los poemas de Neila pertenecen a la estirpe de los que buscan en la palabra esencialidad y, por paradójico que

parezca, silencio, la música callada de la que tanto se ha hablado por estos lares. Y eso no puede compaginarse con la fabricación de libros al buen tuntún y la sobreexposición pública a la que aspiran numerosos poetas. Luis Alberto de Cuenca, con la sutileza que le caracteriza, indica en su breve pero enjundioso prólogo que “Manuel Neila recuerda a Juan Ramón Jiménez en lo que se refiere a la obsesión, compartida por ambos, de ofrecer a la posteridad un libro único que los reúna a todos y que de fe de su visión poética del mundo. En el caso de Neila, *El camino original* es ese libro”.

Esa voluntad de “libro único” se manifiesta, según creo, en detalles tan significativos como el de poner delante de los respectivos títulos de las obras que lo componen un número romano que señala que son partes de un todo. Si bien encontramos en los primeros libros un gusto por la palabra que a veces induce a cierto preciosismo, la poesía de Neila se caracteriza, ya se dijo, por su fundamento, donde la palabra justa y el vocabulario esencial lo es todo. No hay rebuscamiento o barroco en estos versos que aspiran a nombrar, ante todo, las “pequeñas cosas” (un tema reiterado). “Ese hombre celebra las pequeñas cosas”, escribe en un verso. La luz (siempre presente), un paisaje, un recuerdo, tal o cual escena, eso que nos asalta a cada paso en medio de la vida cotidiana suele ser la materia de la que está hecha esta lírica que participa acaso más de lo celebratorio que de lo elegiaco, por más que la melancolía, otra forma de la poesía, según Stevens, sea indeleble marca de la casa. Junto a la soledad, otro tema insoslayable.

Poesía del pensamiento, de preguntas, en la mejor tradición española de lo meditativo que tan bien definió Valente.

Con su vertiente fenomenológica, eso sí, porque la mirada, la visión, aquí lo es todo. Su tono tiende al clasicismo, poco importa que este sea occidental (Grecia, Roma), castellano (los poetas del Siglo de Oro) o de Oriente. Lo experimental, esa coherencia vanguardista que tanto gusta a algunos lectores, brilla aquí por su inexistencia. Y uno lo agradece.

¿Sus autores de cabecera? Los deja caer por las citas del libro. Antonio Machado, por ejemplo, JRJ, Rilke, Eugénio de Andrade, Novalis y, por añadidura, los románticos alemanes e ingleses, y los poetas orientales y, cómo no, Borges (no mencionado, pero también ahí, en “Epitafio”: “He sido muchas cosas, / como todos los hombres, / y la noche, y la muerte, y las estrellas.”)

Por el tono discursivo que a veces adopta su poesía, propio de esa poesía de la meditación a que me he referido antes, por su cercanía a la naturaleza y al paseo, poemas como los que componen “Una mirada” me recuerdan a Claudio Rodríguez. Y ya que lo menciono, la voluntad de claridad es otra constante. En la línea, pongamos por caso, de un Eloy Sánchez Rosillo, compañero de antología y de promoción (en *Las voces y los ecos*); una claridad que poco (o nada) tiene que ver con la simpleza, con lo anecdótico, eso que tanto se llevó en temporadas pasadas. Y que conste que aquí experiencia no falta. Al revés.

También abunda la concisión, marca de la poesía, es cierto, pero que en algunos autores se agudiza. La economía verbal le conduce al uso del poema breve o muy breve (haikus y tankas) y es fácil intuir que comulga con otra de sus pasiones: el aforismo, esa afilada manera de decir más con menos. Poesía del “yo” que, sin em-

bargo, usa con frecuencia el “tú” cernudiano, el del que habla consigo mismo a debida distancia. Poesía del viaje, de alguien que se considera un “transeúnte”: “He sido el transeúnte...” Por eso, “Cantos de frontera”. Viajes a distintas partes del mundo (Grecia, Inglaterra, India, Alemania...) y de regreso a un lugar muy especial: su tierra de nacimiento: Hervás, Ambroz, Valdeamor, Pinajarro... La infancia, otra de los asuntos reiterados en el libro, donde esos lugares de la memoria aparecen nombrados y evocados largamente. “No eres el pasado que regresa; / eres, sí, lo real que permanece.” Poesía de la delicadeza, como esos poemas breves dedicados al pintor Ramón Gaya. Se podría decir que los versos de Neila son a la poesía lo que la acuarela a la pintura, por parafrasear a María Antonia Ortega. Pura transparencia: fragilidad. Tal la vida. Esa “ausente” que él retrata a la perfección en uno de los mejores poemas del conjunto.

Al leer la parte final, la de los inéditos, comprobamos que el camino de Neila, el “original” (mencionado en un poema de

igual título y aun en otro anterior de idéntico rótulo: “Sabemos de donde viene / el camino original. / Y enseguida adivinamos / a donde irá a parar”), sigue “a la intemperie”, cada vez más esencial y delgado, sustentado en versos cortos y poemas breves, aforismos casi. Con excepciones, los dos “Autorretratos”, por ejemplo. Cercano a la emoción, que no puede separarse en poesía del pensamiento tal y como Unamuno dejó dicho; así, en el poema que dedica a su hermano Félix, muerto a traición y prematuramente.

A estas alturas de mi vida, como lector, sólo exijo en un libro verdad. Que sea de verdad y que se note su pequeña verdad, no queremos otra. La de alguien que nos da “la medida de un hombre” (o de una mujer, si fuera el caso), por decirlo con Vinyoli. Y eso es lo que uno ha encontrado en los versos de Manuel Neila. Basta y sobra; más, si como sucede, esa humilde verdad se transmite de una manera tan poética, en el mejor y más pleno sentido.

[03]

Por Julio Serrano

Sławomir Mrożek:
Baltasar (Una autobiografía)
EL Acantilado
Madrid, 2014.
248 páginas

El desdoblamiento de Sławomir Mrożek

Cuando con algo más de setenta años, Mrożek comenzó a escribir su autobiografía, él ya era otro. Podemos decir por tanto que más bien se trata de una biografía, la que escribe Baltasar, nombre con el que firma el autor esta obra extraordinaria: *Baltasar (Una autobiografía)*, en la que se narra la vida de Sławomir Mrożek (Borzecin, Polonia, 1930 –Niza, 2013), un escritor polaco de singularidad indiscutible que fallece en el año 2002 y en 2013.

Que Mrożek, siendo uno, fuera también otro u otros, no es algo que pueda sorprender a nadie. En la medida en la que, cuando las circunstancias sociales o personales cambian bruscamente o cuando uno habla o escribe en otras lenguas, nacen de uno, otros, y el yo se desdobra o se

hace plural: es algo habitual. Por supuesto que esto le había ocurrido a un hombre como Mrożek, que nace en una Polonia que en pocos años se va a ver sacudida por la guerra, la ocupación, la miseria y el horror. Mrożek, con tan sólo nueve años, asiste a la “caída de un mundo y la llegada de otro en apenas un par de meses” y padece la represión soviética hasta que, a los treinta y tres años, se marcha lejos, para vivir otros treinta y tres años en varios continentes, hablar y escribir en otras lenguas como el francés y el español y regresar, ya en 1966, a una patria cambiada y a un presente escindido entre lo que ve y lo que recuerda.

Pero cuando me refería a que Mrożek era otro, hablaba de una otredad distinta. En el año 2002 sufrió un ictus cerebral que

le dejó como secuela una afasia, es decir, perdió la capacidad de usar el lenguaje y con ello desapareció de él no sólo su capacidad para expresarse en las distintas lenguas extranjeras que hablaba, sino que era incapaz de expresar una sola frase con sentido en su lengua materna. Podía leer pero sin comprender aquello que leía y un teléfono o un ordenador le resultaban aparatos enigmáticos. Su estructura cerebral había cambiado, el escritor que había sido perdió el lenguaje y se dio un nombre nuevo: Baltasar.

Baltasar es el hombre, "imperfecto", que nace de él cuando el lenguaje deja de asistirle y es el que intenta recuperar su capacidad para verter el pensamiento en el código que supone el lenguaje. Recuperar el lenguaje y la memoria suponen para Baltasar reencontrarse con el que fue, aunque, al final del libro reconoce una fractura: "a partir de ahora, nadie puede elogiarme ni censurarme por lo que escribí antes de la afasia, porque aquel hombre ya no existe". Esta autobiografía es el gran desafío del hombre que quiere recuperar una identidad que sólo la memoria puede darle, pero la escisión ya se ha producido y no puede sino preguntarse a qué podemos llamar yo cuando se desmorona la construcción que uno ha hecho de sí mismo.

¿Qué vincula a Baltasar y a Mrožek? Quizá sean los hechos mismos, la línea biográfica, aunque la mirada sobre ellos sea necesariamente distinta, debido al paso del tiempo y a algo que se sitúa entre él y las palabras: el desafío de la conquista de un lenguaje que habiendo estado, dejó de estar. Lo que quizá ya no comparten sea el motor de la escritura que cumple, para uno y para otro, objetivos y finalidades distintas. Hablaré por tanto de ellos como personas

distintas, me referiré a Mrožek como el afamado dramaturgo y narrador de cuentos y a Baltasar como al autor de esta biografía (o autobiografía) singular.

Mrožek, que comienza sus andanzas como periodista y como dibujante satírico, tiene una obra desdoblada en dos facetas, la de dramaturgo y la de narrador de cuentos. En la editorial Acantilado se han publicado muchos de sus libros de cuentos, lo que se agradece, ya que hasta hace no tanto en España era un absoluto desconocido. Uno de los primeros en descubrir su obra aquí fue Quim Monzó y sus esfuerzos por darlo a conocer han dado sus frutos. Los cuentos son soberbios. Como piruetas narrativas, llenos de imaginación y agilidad, suponen un oasis de sensatez algo disparatada. En ellos la ironía, aguda y crítica, trata de desvelar la verdad que se oculta bajo el mundo de las apariencias. Por ejemplo, su repulsa hacia la perversión del lenguaje en el comunismo en particular y en los regímenes totalitarios por extensión, propicia la creación de innumerables cuentos en los que el lenguaje llega a confundir hasta a aquel que lo manipula, evidenciando los disfraces del lenguaje mismo.

El gran tema de sus obras podríamos decir que es el comportamiento humano: la hipocresía «Querido, aunque desconocido, destinatario. O más bien: querido por desconocido», la vanidad, la perversión moral del individuo bajo los totalitarismos ("Con todos mis respetos deseo denunciar que mi vecino se está quedando ciego de un modo antiestatal"), la curiosidad, la fe, la mentira, la necedad o la codicia ("Decidí vender mi alma al diablo. El alma es lo más valioso que tiene el hombre, de modo que esperaba hacer un negocio colosal"). La variedad de temas es amplísima, desde un cuento en

el que narra una adaptación cinematográfica de la *Crítica de la razón pura*, a otro en el que aparece una compañía de teatro con nueve Hamlets porque hacerlo con uno sería “favorecer a un individuo”, o un inconformista que en busca de aquello que no le produzca el tedio del acomodo duerme en el armario, o un mundo en el que ante la escasez de relaciones interhumanas hay hijos híbridos de setas y Nóbel (entiéndase un progenitor seta y otro premio Nóbel) o un hombre que no tiene cara, “sino morro”. Son sátiras que vienen muy bien para ahuyentar la estupidez, para hacer caer los disfraces y las trampas de las ideologías y hasta del pensamiento mismo.

Se ha incluido muchas veces a Mrožek en la literatura del absurdo, a pesar de la escasa identificación que sentía él con este término, en su opinión reduccionista. Quizá se podría matizar que lo absurdo en Mrožek es lo aparente, lo que subyace en cambio es el pensamiento lógico, pero un pensamiento lógico que desconfiaba en última instancia de sí mismo. Sus cuentos podrían definirse como filosóficos o metafóricos, porque partiendo de conceptos abstractos, son formulados en una suerte de fábulas sin moraleja. En el cuento todo apunta a que nos espera al final una resolución o moraleja explicativa y, en la mayor parte de las ocasiones, desemboca más bien en el campo abierto del enigma, o con su protagonista poniendo fin a la deriva del lenguaje en la barra de un bar.

Mrožek incluye en sus cuentos la percepción de límites del lenguaje, es decir, acepta lo irresoluble y en lugar de cerrar el pensamiento discursivo en una concreción, vira hacia el absurdo, el humor o lo irreverente. Convierte el enigma último en risa, porque su temperamento no es oscuro, no es ni-

hilista, más bien es el hombre que intenta pensar y, ante la percepción de sus propios límites, ríe.

En su pensamiento no asoma la vanidad ni la autocomplacencia con sus propias ideas, sus cuentos dicen sin mostrar, exploran y se burlan de los demás y de sí mismo, como si la estupidez humana no le resultara ajena y se hubiese visto, él también, atrapado muchas veces en trampas ideológicas. En 1987 escribió contestando a una encuesta: “A la edad de veinte años estaba dispuesto a aceptar cualquier propuesta ideológica sin mirarle los dientes, con tal de que fuese lo bastante revolucionaria. (...)Dentro de todo, tuve suerte de no haber nacido alemán en el año, pongamos por caso, 1913, porque me habría hecho nazi”. Es consciente de la vulnerabilidad de eso que llamamos yo, tan condicionado y maleado por las circunstancias. Trató de autoconvencerse, sin mucho éxito, de la ideología comunista y militó en el POUP, el Partido Obrero Unificado Polaco, hasta 1959. Mientras vivió en Polonia, antes de marcharse al extranjero en 1963, practicó lo que tantos otros: una cierta hipocresía y una doble moral que, por otra parte, le asqueaba. Él mismo cuenta cómo percibió “una cierta mejoría cuando llegó la República Socialista, pero solo por ser un polaco *de izquierdas*, porque todos los demás seguían privados de sus derechos. De modo que pronto aprendí a practicar una doble moral: una moral sumisa respecto al Estado que detestaba y una moral privada”. La manipulación del lenguaje, de la moral y de las ideas de las que él mismo fue víctima por sus circunstancias, son una reflexión a la que vuelve una y otra vez en los cuentos y en las obras de teatro, desde la humildad del que se sabe vulnerable a los

cambios que producen en uno las circunstancias adversas y tratando de hallar quién es él desbrozando su pensamiento de trampas, decantándolo en cuentos breves, desnudos de mentira.

Tras el escritor satírico y mordaz asoma subrepticamente el niño fantasioso e idealista que fue, porque hay algo infantil (en el mejor sentido de esta palabra) en Mrožek, quizá por su vibrante curiosidad ante cualquier anomalía o divertimento que la vida pueda ofrecer o tal vez por su disposición a buscar la risa, algo que hereda —la risa, el júbilo, la curiosidad— de la madre y de su padre, tal vez, la resistencia a abandonar algunas virtudes de la infancia. De su padre, del que se sintió desde la adolescencia profundamente distanciado, dice en la autobiografía que tenía “una simplicidad y

un infantilismo de los que no era consciente en absoluto. (...)Hablaban de cualquier cosa, y si había bebido, lo hacía sin límite. Andando el tiempo alcanzó la perfección en este proceder. En el ocaso de su vida, todo le parecía un cuento de hadas narrado por unos gnomos benévolos”. Sospecho que, pese a la agudeza de su ironía y a su mirada clara sobre la dura realidad que le tocó vivir, heredó del padre un tímido eco de esta mirada, lo que, en pequeñas proporciones, es un don, un bálsamo. Una suerte de freno que le protegía de ahondar en el sinsentido al que se asoman algunos de sus cuentos. Parece querer decirnos que, cuando uno llega a ciertos límites, o se tira por el precipicio o frena, da media vuelta y se toma una cerveza. Aparece, antes que el nihilista, el pendenciero o el hombre de buen humor.

[04]

Por Eduardo Moga

Rosa Sala Rose y Plàcid García-Planas:
El marqués y la esvástica.
César González-Ruano y los judíos
en el París ocupado
Anagrama
Barcelona, 2014.
501 páginas

La mediocridad del mal

Uno de los misterios de la literatura española contemporánea, equiparable al de la desaparición de Agatha Christie en diciembre de 1926, y, como este, aún sin resolver, es la detención de César González-Ruano, el célebre periodista y poeta (aunque, como poeta, bastante menos famoso, para su frustración), en el París ocupado por los nazis, el 10 de junio de 1942. Cuando la Gestapo lo apresó, llevaba encima una fortuna en aquellos tiempos de penuria: doce mil dólares y un diamante de nueve quilates –«desmontado, aunque su ligero aro de platino estaba en casa», precisa Ruano en sus memorias, *Mi medio siglo se confiesa a medias*–, además de un pasaporte de una república americana, con todos los sellos y formalidades, pero con el nombre de

su titular en blanco: según dice el propio Ruano, había de entregarlo a alguien que quería huir, camuflado, de París, con lo que parece insinuar que ayudaba a las víctimas de la persecución nazi. Los alemanes lo encerraron en la cárcel de Cherche-Midi, y allí permaneció 78 días, en los cuales escribió el que quizá sea su mejor poemario, *Balada de Cherche-Midi*, cuyo título y tono recuerdan a los de otra obra compuesta en la cárcel, la *Balada de la cárcel de Reading*, de Oscar Wilde. Por fin, tras varios interrogatorios y la briosa intervención del embajador español en París, José Félix de Lequerica, y de su jefe de policía en la legación, el siniestro Pedro Urraca –encargado de capturar a las autoridades republicanas en el exilio, entre cuyas víctimas se cuentan Lluís

Companys y Josep Tarradellas–, Ruano fue liberado. Curiosamente, y pese a tratarse de un escritor prolífico y un hombre locuaz, más aún, facundo, que firmó unas dilatadísimas memorias, un minucioso diario, varios libros sobre su experiencia carcelaria e infinidad de artículos sobre los personajes y el París que había conocido en los años de la Segunda Guerra Mundial, nunca reveló el motivo de su detención, ni tampoco el de su liberación, lo que habría sido una forma inversa de hacerlo. Por el contrario, cultivaba el misterio, daba pistas contradictorias, insinuaba a veces, pero no explicaba nunca; abonaba su leyenda, en realidad, esa que Corpus Barga le había espoleado a construirse, esa que sería, siempre, el andamiaje de su figura literaria. Y se murió, en 1965, sin haber aclarado nunca el enigma. No obstante, desde el principio también, circularon voces autorizadas –de amigos suyos en París, de diplomáticos que sabían de sus actividades, de personas cercanas a él– que relacionaban el incidente, no con la humanitaria tarea de ayudar a los fugitivos de los nazis, como el propio Ruano había dado a entender, con su acostumbrado gusto por la simulación y el trampantojo, sino con exactamente la contraria: embaucar a judíos y a otros perseguidos por los alemanes, asegurándoles que les proporcionaría documentos para llegar a la frontera española y medios para cruzarla, a cambio de su dinero y sus bienes: joyas, obras de arte, incluso casas. Lo terrible de aquel engaño no era tanto la falsedad en sí –con serlo mucho, por beneficiarse de la desesperación de gente aterrorizada por la amenaza nazi–, sino un hecho que la agravaba hasta convertirla en una atrocidad: los judíos eran asesinados en la frontera de Andorra por *pasadores* que querían despojarlos de

sus últimas pertenencias, o por desalmados que sabían de aquellos convoyes indefensos, o bien eran capturados por los mismos alemanes y enviados a campos de concentración. Pese a los rumores que circulaban sobre la participación de Ruano en este tráfico infame, y que él no desmentía, y hasta alimentaba sutilmente, para que se creyera el ingenioso ardid de un heredero de la picaresca, nunca hubo un testimonio directo que lo confirmase o, por el contrario, lo descartara definitivamente.

Hasta que, en 2002, se publicó *Los senderos de la libertad (Europa 1936-1945)*, la autobiografía del sindicalista y resistente en Francia Eduardo Pons Prades –marido de Antonina Rodrigo, una destacada estudiosa de Salvador Dalí y Federico García Lorca–, que daba cuenta del caso de un judío llamado Rosenthal, que había sobrevivido a uno de esos asaltos planeados en la frontera andorrana y que, con otro resistente español, Manuel Huet, había vuelto a París para identificar al sedicente funcionario de la embajada española que los había embarcado, a él y a su familia, en aquel viaje mortal. Según consigna Pons Prades, ese supuesto «agregado cultural» –así se presentaba él– no era otro que César González-Ruano, un hombre que atendía por «don Antonio», «de unos 35/40 años (...), alto, esbelto, con un bigotito fino, bien trajeado, algo amanerado y cuyo francés tenía un marcado acento extranjero». El relato de Eduardo Pons Prades constituye el germen de *El marqués y la esvástica. César González-Ruano y los judíos en el París ocupado*, con el que Rosa Sala Rose y Plàcid García-Planas se proponen desvelar el permanente misterio del papel de Ruano en aquel escenario horrendo, y es importante subrayar este origen, porque ninguna de las

anteriores investigaciones del caso, algunas muy meritorias, como la novelesca *París: suite 1940*, de José Carlos Llop, publicado en 2007, o el ensayo *Noche y niebla en el París ocupado. Vidas cruzadas de César González-Ruano, Pedro Urraca, Albert Modiano y André Gabison. Traficantes, espías y mercado negro*, de Fernando Castillo, aparecido en 2012, habían tenido en cuenta el testimonio de Pons Prades.

Dos cosas deben decirse de entrada de *El marqués y la esvástica*: el trabajo es rigurosísimo –hilado, razonado, documentado–, además de bien escrito, pero el resultado es decepcionante, porque no logra aportar una prueba definitiva de la participación, o no, de Ruano en las actividades descritas. Esa prueba definitiva seguramente espera, cubierta de polvo, en los archivos del *Service Historique de l'Armée de Terre*, en Vincennes, en que se conservan los expedientes instruidos por la Gestapo en Francia, y a los que a Sala Rose y García-Planas no se les ha permitido acceder, como a ningún otro investigador europeo: esos papeles comprometedores –cuántos franceses, y no pocos insignes, se revelarían colaboradores de los ocupantes– están mejor custodiados que el oro de Fort Knox. No obstante este fracaso esencial, que los propios autores reconocen («Más de tres años de investigación, más de veinte archivos [consultados] en ocho países, y no hemos podido demostrar las acusaciones que Eduardo Pons Prades lanzó contra César González-Ruano: que estaba implicado en matanzas de judíos en Andorra»; p. 440), el libro es útil por muchos motivos, el primero y más importante, porque cuenta «al mundo cómo era Ruano», es decir, quién era, de verdad, la persona que se escondía tras el personaje, el ser humano que había detrás la más-

cara del escritor y la brillantez del estilo, un propósito que resulta explícito en las últimas páginas del libro, pero que se manifiesta ya con claridad en las primeras, cuando los investigadores asisten al acto de entrega del XXXVI Premio César González-Ruano de Periodismo –que ha dejado de llamarse así en 2014, el mismo año de la publicación de *El marqués y la esvástica*– y, tras encomiar la calidad de su prosa, descubren un artículo de Ruano, de 17 de noviembre de 1935, en el que hace un elogio entusiasta de la ley aprobada por Hitler que prohibía el matrimonio, e incluso el contacto carnal, entre judíos y alemanes puros: «Son [esas normas] –escribe Ruano– evidentes leyes de protección de la sangre y del honor nacionales (...). La tierra del Tercer Reich es la primera que, con un acento liberador y espiritual frente al sórdido materialismo de la economía marxista y el negocio judío, se alza contra la antieuropa».

Rosa Sala Rose y Plàcid García-Planas no practican, pues, el ensayismo aséptico, ni son meros fedatarios de la historia, sino que desarrollan una investigación con una intención moral: se implican éticamente, toman partido, aunque con ello corran el riesgo de comprometer la objetividad de su estudio. No obstante, estando claro su objetivo y los medios a los que recurren para alcanzarlo, no hay engaño, ni, a la vista de la extensión y pulcritud de su trabajo, puede calificarse de panfleto o de libelo. Y no creo equivocarme si supongo que esa implicación suya, su censura moral, es también la de la inmensa mayoría de lectores; desde luego, es la mía. En *El marqués y la esvástica*, Sala Rose y García-Planas despojan a Ruano de la imagen que él mismo se forjó, y que difundió sin tasa en sus multitudinarios escritos, consolidada por la admi-

ración y el elogio que le dispensaron discípulos tan notables como Manuel Alcántara o Francisco Umbral. Para todos, la brillantez del escritor, que es indudable, disimulaba, o se hacía perdonar, las debilidades del hombre. Pero el análisis que hacen Sala Rose y García-Planas en su ensayo lo presenta como un compendio de podredumbres. Fue un antisemita vitalicio, aunque, fiel a su costumbre de adaptarse a las circunstancias que mejor le convinieran, matizó su rechazo de los judíos cuando ya habían declinado las doctrinas que abogaban por su exterminio. Defendió al fascismo con un libro repugnante, *Spagna*, escrito al alimón con Alejandro MacKinlay –un millonario con pretensiones literarias que era, sobre todo, su mecenas– y publicado en Roma en 1937, en el que se leían cosas como esta: «El triunfo del Frente Popular en España supondría la pérdida de la independencia para nuestra nación, el retorno a las catacumbas de los cristianos y la prostitución obligada de las mujeres (...). Bien saben todos cómo la primera medida de estos españoles asesinos de España a sueldo de las Logias y las Internacionales ha sido incautarse de la propiedad privada y del patrimonio nacional: sacar fuera del país la reserva de oro del Banco de España, vender en Francia y otras naciones las obras de arte de nuestros museos y saquear, una por una, todas las casas particulares». Aunque, destinado en Roma, se guardará, con prudencia admirable, de volver a España al estallar la Guerra Civil (que lo pilló pasando unos días en la Costa Azul con la bailarina de flamenco Raquel Meller). Fue también un periodista venal: cuando las circunstancias lo exigieron, que fue con frecuencia, puso su pluma al servicio de quienes mejor pagaran, entre los que destacaron los mismos nazis

que lo detuvieron: Ruano ya había contribuido a la propaganda alemana en Madrid, antes de la Segunda Guerra Mundial, y lo siguió haciendo durante el conflicto, a lo que sumó, según Sala Rose y García-Planas, tareas de espionaje de la mismísima familia real española, por la que tanta devoción decía sentir y a la que tanto había adulado, con el fin de conseguir el título nobiliario ansiado durante toda su vida –uno de verdad, no ese marquesado de Cagigal que era solo una superchería suya–. De hecho, los investigadores afirman que esa fue una de las razones por las que los nazis lo liberaron: para disponer de un informante con fácil acceso a las interioridades de la casa real española (en las que Ruano ya era un experto: al parecer, le proporcionaba mujeres a Alfonso XIII, para aligerarlo de la melancolía de estar lejos de España), aunque añaden otra, quizá de menor importancia política, pero más práctica e inmediata: la delación de sus compañeros de cautiverio, que, entre otros quebrantamientos de la disciplina impuesta por los alemanes, habían establecido un ingenioso sistema para comunicarse con el exterior, del que el propio Ruano, cuando estaba preso, se había beneficiado. Por este motivo, según han descubierto Sala Rose y García-Planas, se juzgó a Ruano en Francia, en ausencia, después de la Guerra Mundial, acusado de «inteligencia con el enemigo». Al día siguiente de la rendición de Alemania, un antiguo compañero suyo de celda, un sastre armenio, lo denunció por haber revelado a los alemanes aquel sistema de correo y otras menudencias que ayudaban a sobrevivir a los encarcelados, y Ruano, *parfaitement dé-génére et dépravé*, según la sentencia, fue condenado a veinte años de trabajos forzados y a la confiscación de todos sus bie-

nes presentes y futuros, y declarado en estado de indignidad nacional, aunque nunca cumpliera la condena, porque ya había vuelto a España y, con una fugacísima excepción, jamás volvió a pisar Francia. Los investigadores han exhumado el expediente que documenta la causa y la condena (*Cour de Justice de la Seine*, referencia Z/6/430, dossier 4289), y este es uno de los hallazgos más relevantes del libro. En realidad, según Sala Rose y García-Planas, los alemanes habían descubierto que Ruano no ayudaba a los judíos, sino que los estafaba; que no era, en consecuencia, un traidor, sino un sinvergüenza. En general, la labor de expurgación de los archivos franceses, alemanes e italianos rinde frutos valiosos, que dan una imagen completamente distinta de la que Ruano siempre proyectó, y que ahora se exponen por primera vez. Los informes de la PolPol, la policía secreta de Mussolini, por ejemplo, son devastadores, y esto es lo que escribe en 1942 un funcionario de la embajada alemana en París, que supo de sus tejemanejes, en una carta conservada en el *Politisches Archiv* de Berlín: «Ruano es un aventurero dañino que en Berlín se hacía pasar por marqués, fue subvencionado a lo grande por el Ministerio de Propaganda y se marchó de Berlín a la estampida dejando atrás grandes deudas. Ahora vive aquí con un gran tren de vida, al parecer de trapicheos en el *marché-noir*, de proxenetismo y del tráfico de salvoconductos. He avisado al Servicio de Seguridad (SD)» (p. 323). Los autores de *El marqués y la esvástica*, sin embargo, no investigan otra de las acusaciones formuladas por Eduardo Pons Prades en *Los senderos de la libertad*: que Ruano se había prestado a satisfacer los apetitos sexuales de uno de sus

captores en Cherche-Midi, un musculoso oficial de las SS, y que así había hecho méritos también para salir de la cárcel. Según confesó Ruano en 1964 a Camilo José Cela y al propio Pons Prades, que trabajaba entonces en la editorial Alfaguara, «tenéis que comprenderme... era una cuestión de vida o muerte». La razón por la que este dato no es objeto de estudio quizá tenga que ver con el hecho de que Pons Prades, sobre ser un historiador responsable, también escribió *El mensaje de otros mundos*, el relato de su abducción en el Pirineo por los extraterrestres.

El marqués y la esvástica, en cualquier caso, constituye un ejemplo de investigación perseverante y puntillosa, y de aldabonazo moral, que, aunque no haya alcanzado su objetivo último, ha avanzado sobremedida en el desvelamiento de una personalidad tan turbia y escurridiza como la de César González-Ruano. Para Sala Rose y García-Planas, Ruano no era un ejemplo de la banalidad del mal —no era Eichmann, desde luego—, ni un idealista que abraza, por su causa, la crueldad, ni un malvado radical, el «villano absoluto» imaginado por Kant, que obtiene placer del quebrantamiento total de los preceptos morales, sino un ejemplo de «la mediocridad del mal (...), el de las maldades pequeñas, a menudo graves, que cometes sabiendo perfectamente que estás haciendo el mal, pero sin encontrar la suficiente fortaleza moral ni dignidad para enfrentarte a ello» (p. 441). A la exposición de este mal mezquino, oportunista, de señorito y golfo, de vividor con pocos escrúpulos, se ha dedicado, con valentía y mérito, aunque sin éxito total, *El marqués y la esvástica*.

Crónica feliz de letraheridos

Quién se haya sentido conmovido por libros como *Los peces de la amargura*, una de las más terribles y hermosas narraciones escritas sobre escenarios vascos, una galería inolvidable de personajes y situaciones que significa en parte la particular visión del escritor sobre la violencia etarra, o a trilogía dedicada al territorio de Antíbula, formadas por *Los ojos vacíos*, *Bami sin sombra*, que se inspira en la obra de von Chamisso, *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, y *La gran Marivián*, no puede dejar de reconocerse de nuevo en esta nueva novela de Fernando Aramburu que fue galardonada este mes de febrero con el Premio Biblioteca Breve.

Fernando Aramburu, desde aquella primera novela, *Fuegos con limón*, 1996, es

uno de nuestros escritores más originales y mejor dotados. También uno de los más ambiciosos, y no hay más que fijarse en el panorama que despliega en la trilogía de Antíbula para darse cuenta de que el autor ha recorrido todos los movimientos ideológicos del siglo XX, católicos, protestantes, comunistas, libertarios, hasta llegar a la democracia liberal, para ofrecernos una metáfora inquietante de nuestro tiempo. Así, en *Marivián*, por ejemplo, la actriz que reside en Antíbula, país marcado por el colectivismo, cuya imagen es utilizada por el Partido para sustituir a la antigua Virgen María. Su muerte, en accidente de tráfico, se convierte en todo un funeral de Estado que aprovechan los católicos para denigrar a la nueva santa. De esos conflictos entre los religiosos

y los colectivistas saldrá, gracias a un periodista, la verdadera vida de la Marivián.

Justifico esta sinopsis porque creo que es clara respecto al modo en que se despliegan ciertas características que inciden en toda su obra. Antes afirmé su originalidad y ello le viene, desde luego, de su pertenencia temprana a CLOC de Arte y Desarte, un grupo de artistas del País Vasco y Navarra que llegaron a fundar una revista y cuyo ideario, de clara ascendencia surrealista, mezclaba con feliz connivencia la poesía con el gesto contracultural, todo el imbuido de un especial sentido del humor. Pero este sentido del humor se le afinó con el contacto con otras tradiciones culturales: Fernando Aramburu reside desde 1985 en Alemania, donde se dedicó dar clases de lengua española, y en su literatura se percibe sobremanera la influencia de la cultura de ese país, y no tanto por lo que su obra le deba sino por el resultado de haber tenido que confrontar dos modos muy distintos de entender la cultura. En *Marivián*, por ejemplo, no hay recurrencia alguna a la farsa, algo perteneciente a nuestra tradición, y si bien Aramburu no obvia esa tradición, pasa por ella pero no la asume, tampoco lo hace con otra tentación muy alemana, la alegoría. En esta novela el humor se cuele entre dos tradiciones y no se decanta por ninguna de ellas. Las sobrevuela.

Pero para realizar esto hay que poseer cierto sentido del poder en los propios recursos narrativos y creo que Fernando Aramburu los tiene con creces. Lo que sucede es que su obra se ha ido escorando desde una ironía de tono muy sutil a un humor muy inquietante. Así, la observación con la que comienza *Ávidas pretensiones*: “A fin de preservar su vida y la integridad de sus modestos bienes, el autor ha tenido

la cautela de asignar nombres ficticios a los actores de la presente crónica. Lo mismo y por la misma razón ha hecho con algunos lugares que pudieran resultar fácilmente reconocibles. El resto es todo verdad”.

El tono resulta hasta serio aun a sabiendas de que la novela se presenta como un juego, incluso un juego divertido. Pero ello actúa en el lector, aquí hablo de recursos narrativos, como aquellos mcguffins que empleaba Hitchcock, es decir, una inicial distracción que luego no aparecía más en la película pero que era la obligada puerta de entrada a la historia que se contaba, así el atraco de la protagonista de *Psicosis*, acción que no atañe en nada al desarrollo posterior de la trama si no es la motivación inconsciente de que optara por quedarse en aquella casa al lado de la carretera donde encuentra la muerte. Es, también, el guiño irónico a esas advertencias de que hacían gala ciertas películas de los años cincuenta y sesenta de que aquello que se contaba estaba basado en hechos reales.

Lo que se narra en la novela sería una golosina para un imaginario de farsa como el que poseemos en nuestra tradición literaria: veintitantos poetas nada menos se reúnen en torno a las Terceras jornadas poéticas de Morilla del Pinar. Durante tres días, en el Convento de las Espinosas, se recitarán poemas, se criticarán los mismos y, sobre toda esa superestructura, como diría un marxista de primera hornada, se producirá todo un entramado de intereses inconfesables, deseos insatisfechos e incluso razonables, dadas las circunstancias, como para que la mordacidad más aguda, la sátira más reconfortante y la farsa más loca y delirante se den la mano en complicidad obvia. Pues bien, ni la sátira, algo a lo que estamos cada vez más acostumbrados gracias

a la espléndida tradición anglosajona, ni la farsa, tan española, ya lo recalcamos antes, ni mucho menos el esperpento, tiene lugar aquí, o por lo menos, de manera predominante. Y el tema da para ello ya que la cosa de los letraheridos es historia recurrente en la tradición literaria europea desde el siglo XIX, cuando aparece la bohemia. Pero, pongamos por caso, la diferencia entre el modo que Valle Inclán trata el tema en *Luces de Bohemia*, donde en Max Estrella el letraherido por excelencia, la farsa delirante y la poesía más intensa se aúnan en una jornadas donde la muerte ilumina al final un destino asombrosamente despreciado, y cómo se resuelve en *Ávidas pretensiones* donde ese destino sencillamente ya no tiene lugar porque el peculiar sentido del humor de Aramburu, bastante inquietante, ya dije, pasa por una especie de agnosticismo, por no decir ateísmo, ante cualquier atisbo de trascendencia, siquiera sea existencial. Nada, pues, aquí de lugar para la redención, tampoco para el escarnio, sí para una mirada que, antisolemne, sólo se dedica a retratar la condición humana. Para ello le hubiese servido cualquier reunión, incluso una de astrofísicos o de teólogos, pero resulta que Aramburu se fijó, con cierta gracia y tino, en el Grupo 47, que en la posguerra alemana, dos veces al año, reunió a escritores jóvenes y críticos alrededor de unas jornadas en las que se leían obras y luego se analizaban, otorgando finalmente un premio a aquellas que se consideraban mejores. Por allí pasaron Günter Grass, Uwe Johnson, Heinrich Böll, Paul Celan, Sigfried Lem, Marcel Reich Renicki, Hans Magnus Enzensberger, Martin Walser, entre

otros, hasta que los aliados prohibieron las reuniones por considerarlas llenas de espíritu nihilista, y tengo para mí que la transposición que Aramburu hizo en su imaginación, suponiendo que la cosa hubiese tenido lugar en España y el forzado contraste entre los resultados, es la clave para entender toda esta cuestión de los letraheridos.

La fauna que describe es tan veraz que incluso resulta descarnada en su objetividad: el poeta que parafrasea a otros colegas suyos, más célebres, el que alardea de su amistad con los políticos de turno, el rapsoda ciego, ay, Homero, que se hace acompañar por su particular lazarillo, una alumna, y, por supuesto, los letraheridos más terribles de todos, por equivocados, los que creen que la literatura es la carrera literaria.

Todo ello descrito por un narrador un poco gamberro que, por no creer ni siquiera da valor a su propia novela. Planteamiento, Nudo, Desenlace... la narración se estructura en tres partes que siguen la norma del drama clásico pero con un resultado un tanto canalla. En medio, claro, ese narrador que se dedica más al sexo que a la poesía, que describe las luchas entre los "realitas" y los "metafas", que se pone solemne para luego desquitarse con una actitud socarrona, diría un tanto desalmada.

Puro ejercicio de libertad... literaria, esta novela no debe leerse en clave, aunque bien pudiera ser que el lector avisado atisbe gestos, actitudes, de algunos letraheridos en personas reales, mejor, en poetas reales. Lo advirtió el autor: uno no malgasta dos años de su vida en ajustar cuentas.

[06]

Por Julio César Galán

Jerónimo Pizarro:

Alias Pessoa

Ed. Pre-textos

Valencia, 2013.

Fernando Pessoa:

Iberia. Introducción a un imperialismo futuro

Ed. Pre-textos

Valencia, 2013.

Eterno nunca conocerás el rostro invisible: de alias Pessoa a Iberia

La duda sobre la existencia literaria de Fernando Pessoa a partir de lo fragmentario y sobre su análisis (“Editar a Pessoa es comenzar a interpretarlo”) pasan a ser un interrogante más sobre este autor: ¿es posible dejar una obra como la suya y ajustarse, desde la edición y únicamente, a la fragmentación de la misma, a partir de su intimidad? es decir ¿publicarla tal como la dejó, siguiendo el orden del desorden del famoso baúl? Nunca lo sabremos...Dentro del contexto crítico actual, *Alias Pessoa* de Jerónimo Pizarro ha sido cuestionado por la amplitud del número de inéditos, por la confusión de lo literario con lo no literario y la consiguiente reducción de este ensayo, en parte y sin más, a la mezcla de una carta comercial con un poema o por conte-

ner filosofías superfluas. Sin embargo, este estudio resulta muy necesario dentro de la ecdótica y la interpretación textual en que se confunde el gusto o los juicios de valor sin demostración con crítica, o tendencia y epigonalidad poética con tradición, ya sea poética o ensayística. A través de una lectura atenta y respetuosa se llega a la aspiración del ensayista: “*conjuguar el estudio de lo “ya conocido” con la edición de lo que todavía sigue (para citar un libro de 1990) “por conocer” y también reflexionar sobre lo siguiente: la existencia como obra del Libro del desasosiego o sobre las reuniones de escritos como Iberia. Introducción a un imperialismo futuro, cuestiones que nos conducen a la problemática de la identidad textual y autoral”*”.

Quizás, *el posible lunar de este ensayo se encuentre en que la transición entre el análisis de esas ediciones, reediciones, sobrediciones y desediciones del ortónimo y sus compañeros junto con las relaciones* entre Pessoa y otros escritores como A. Machado o J.L.Borges, entre otros, además de los apéndices sobre los semiheterónimos Antonio Mora o el Barón de Teive. Y digo puede... pues para mí su presencia rebaja la densidad analítica de otras partes y aporta otro punto de vista más provechoso. Así, si colgamos algunos calificativos a este ensayo, casi novelístico como ha dicho Luis Antonio de Villena, tendríamos que agarrarnos a *sustancioso, preciso y significativo* para entender la edición de la obra de F. Pessoa y con ello su manera de concebir la literatura, él que era en sí toda una comunidad literaria.

Desde el inicio J. Pizarro se refiere a la cuestión de la fragmentariedad en la obra peoana como extrema, honda y casi definitiva. Este carácter fragmentario produce un efecto: cierta infidelidad de los editores en las diversas ediciones de la obra de Pessoa, un ejemplo lo tenemos en *Cartas de amor*. Y su consecuencia: la arqueología del texto ya sea como suplantación o como posibilidad. Más su fenómeno: la cuestión de la autoría y sus fronteras que posteriormente M. Foucault, entre otros, tratará en "Qué es un autor". Está claro que esa manera de apilar los textos proyecta lindes entre semi-heterónimos, heterónimos, seudónimos y el ortónimo, dando lugar a un no-autor, a un anónimo textual, a un autor formado por todos y por nadie. Un ejemplo de ese campo es el *Libro del desasosiego* y su sucesivo cambio de identidad: Pessoa-Guedes-Soares y asimismo, habría que preguntarse en relación con este libro (fragmentos): ¿existe la

introducción de algunos textos que no pertenecen al mismo? O aún más: ¿en otra serie de obras conjeturadas? Por eso, se exponen las lindes Reis/Campos o por eso, surgen textualidades que no poseen una autoría clara, pues el nombre no las identifica. Todas estas acciones son una vía para borrar al autor, en esa reconstrucción de la obra de F. Pessoa y para ello se establece, por ejemplo, una gradación en las atribuciones nominales: "Clearly Campos, Clearly Non-Campos y Maybe Campos". Y es que la cuestión de la atribución identidad-texto resulta cara en el autor lisboeta tras el ejercicio de ese *espólio*.

Después de tratar el asunto del bilingüismo peoano (plurilingüismo mejor dicho) y su relación con *El libro del desasosiego*, además de referirse a la gran cantidad de inéditos, J. Pizarro vuelve al baúl y a su exhumación para precisar cuestiones como "evitar la superstición del Pessoa "de sobra conocido" y los juicios de valor anticipado sobre su obra". En este derribo de tópicos sobre su creación nos apunta que la producción, por ejemplo, de Reis o Campos no está totalmente en estos autores sino que esas fronteras de autoría deben mostrar también una necesaria desconfianza a las diversas catalogaciones y a las migraciones de textos de un libro a otro. Autoría y pertenencia, dos cuestiones que se rompen como la tríada de Foucault: autor, obra, libro. Está claro para Jerónimo Pizarro que Pessoa no será totalmente conocido y que esa capacidad de rebrotar en múltiples interpretaciones es una característica de los clásicos.

Además de estas desposesiones para volver a poseerse desde la heteronimia, se alude brevemente a otro desapego, el lingüístico, ya que Pessoa escribió en francés,

inglés y portugués. Desde aquí se vuelve al *Libro del desasosiego* y posteriormente se ahonda de manera transparente, sencilla y amena en ese ciclo de editar, reeditar, sobreeditar y deseditar, con la sugerencia de una interpretación crítica de textos interesada principalmente por la reconstrucción “colectiva de los textos, para llegar a las diferentes confusiones gráficas y a ese proyecto peoano de las No-Erratas”.

Cierra este ensayo una galería de autores que también han participado en distintas otredades y que poseen alguna relación con el mundo de Peoana: ya sea Antonio Machado con sus complementarios o Borges y su sensibilidad -al igual que la del autor portugués- hacia a ese distanciamiento de Coleridge en su *Kubla Khan*, ya sea Marinetti y su negación: Álvaro de Campos con el sensacionismo o el poeta persa Omar Khayyan a partir de la interesante cuestión de la traducción y las versiones. ¿Todo ello no es el resultado de la imposibilidad de soñar con un texto definitivo? Esta imposibilidad se resuelve en unos apéndices sobre los semi-heterónimos Antonio Mora o el Barón de Teive más una serie de cuestiones de tipo nacional, entre las cuales se encuentra esa “Fábula para N[acciones] J[óvenes]”, y que cierran *Alias Pessoa*: un ensayo certero, completo y que incita a la relectura.

Este último tema de la identidad geográfica enlaza con otro ensayo: *Iberia. Introducción a un imperialismo futuro*. Asimismo con el asunto de la fragmentariedad, la reunión de proyectos (calificados de “borradores”), además de ese posible sueño pesoano de un libro como este. Está claro que la cuestión resulta, desde el punto de vista ideológico, significativa, así como actual, este último aspecto confirmado por la lectura del propio libro: “la siempre can-

dente cuestión peninsular” y de algunas reseñas como la de Álvaro Valverde o Miguel Ángel Lama, que confirman la necesidad de un ensayo cercado por la nota filológica de Jerónimo Pizarro y los sabrosos epílogos de Humberto Brito y Javier Pérez López. El primero nos traza la trayectoria de algunos de estos textos sobre España, Cataluña, Portugal e Iberia. Mientras que los segundos intensifican y completan la introducción, la traducción y las notas de Antonio Sáez Delgado a través de la exposición de asuntos como la concepción de nación natural y cultural, el problema de Iberia o la visión de Cataluña desde su independencia. En medio se encuentran trozos de un discurso cuyo enlace lo tenemos en una pregunta que reúne las demás preguntas: “¿Qué viabilidad tiene el intento de aproximación a los dos países?”.

Comencemos por los poemas que sirven de pórtico y por unos versos que muestran algunos detalles de la visión de Pessoa: “Para cuándo la nueva tarea,/Oh madre Iberia, para cuándo”. Esa espera se articula de manera plural en un haz reflexivo que va desde el “proyecto sebastianista de la fundación del Quinto Imperio” hasta la concepción dualista “saudade/quijotismo”. Entre esos dos puntos analíticos se encuentran una serie de cuestiones que se transmiten en décadas posteriores como la realización de una revista bilingüe en español y portugués (el caso de *Espaço/Espacio escrito* fue un hecho) o la relación con escritores españoles, ya sea Gómez de la Serna o Adriano del Valle. Lo que está totalmente claro es el peso del asunto tanto en el pensamiento de Pessoa como en la vía comunicativa del fragmento (este medio también se emparenta con el descomunal *Libro del desasosiego*). Entre los contenidos de esos

pedazos se establece un diálogo permanente del mismo modo que ocurre en toda su obra, desde el plano formal o desde su segmentación retórica. Ocurre lo mismo con el interés por España, presencia que surge por raíz dialógica con el país vecino. Pero todo remite al punto de siempre, al ser o no ser de Pessoa: el asunto de la identidad, como bien dice Sáez Delgado, en su introducción a *Iberia*, es “un libro sobre la identidad” colectiva, sobre el rostro de esa colectividad llamada nación (¿soñada?). Así, el autor portugués completa ese recorrido de lo individual a lo social.

Esas partes de un todo no se encallan tan solo en el tema nacional o posiblemente nacional, la finalidad de una alianza ibérica reside en algo más que unos límites geográficos, se encuadra dentro de la creación de una literatura, de una manera de pensar

(una federación de almas necesita un nuevo espacio). Y más arriba de todas estas cuestiones, más allá -si se podía ir más allá-, Pessoa establece el deseo de fusión de todas las civilizaciones pasadas mediante su resumen, con el fin de solidificar lo impercedero de sus creadores (si alguna vez se pensó el no-lugar de forma descomunal, ese instante se dio en el autor de los heterónimos). El atrevimiento fue un borrador que solo admitió el ámbito del sueño. Y en esa ensoñación, resulta magistral el parecido que establece Humberto Brito entre los heterónimos y las naciones separatistas como Cataluña o Irlanda. ¿Estamos ante ese imperialismo futuro de los poetas? En realidad, ¿la nación no es esa realidad espiritual llamada Fernando Pessoa, una nación independiente: “un alma que escribe”?

[07]

Por Isabel de Armas

Joseph Pérez:
Cisneros, el cardenal de España
Ed. Taurus
Madrid, 2014.

El precursor aislado

Desde el principio, Joseph Pérez quiere dejar claro que su trabajo no es, ni pretende ser, una nueva biografía de Cisneros. Considera que la que publicó García Oro hace dos décadas, más varios trabajos posteriores del mismo autor y de otros investigadores, suponen una completísima aportación. Además, piensa que, más que la vida de Cisneros, interesa su obra y el papel que desempeñó en la historia de Castilla, o el que pudo desempeñar de haber tenido tiempo para ello. Aquí es donde el profesor Pérez se propone ahondar.

Para hablarnos del gran cardenal y el gran estadista que fue fray Francisco Jiménez de Cisneros, el autor divide este libro en cuatro partes fundamentales: La primera muestra una semblanza del persona-

je; la segunda está dedicada al hombre de estado; la tercera, al defensor de la fe y, la cuarta, finalmente, a Cisneros ante la historia. En su trabajo, el historiador apunta dos fechas claves en la historia de España: 1497 y 1517. En 1497 muere el príncipe don Juan, heredero de los Reyes Católicos. En 1517 llega a España el rey don Carlos de Gante, que poco después será más conocido como Carlos V. Entre estas dos fechas transcurren años de grandes cambios irreversibles, en los que el cardenal de España va a tener un muy destacado protagonismo. “Esta es –afirma Pérez– la hora de Cisneros”. Época de tránsito y tiempos de poder y gloria en los que fray Francisco es reconocido con los siguientes nombramientos: confesor de la reina Isabel, en 1492;

arzobispo de Toledo, en 1495; inquisidor general para Castilla y cardenal, en 1507. Y dos veces ocupa la regencia del reino, en 1506 y en 1516. Ni que decir tiene que, durante más de veinte años es el hombre fuerte de su tiempo, que llegó a ser todo o casi todo, como iremos viendo: místico, visionario, reformador, mecenas, humanista, hombre de Estado, militar, economista... Sin embargo, para el profesor Pérez, su personaje es, sobre todo, más allá de todas las pompas, un precursor, se adelanta a su tiempo. Pero, “desgraciadamente para España –añade-, su hora llegó tarde”.

De sus años jóvenes, en los inicios de su ya imparable ascenso, el hispanista francés de origen español destaca el claro nepotismo de su protagonista. “Cisneros siempre procuró –escribe- ayudar e incluso encumbrar a sus familiares”. Nos presenta al futuro cardenal como un hombre muy poco simpático, como un ambicioso oportunista e intrigante, dispuesto a todo para medrar. Lo sitúa entre los dos grandes clérigos del momento: Carrillo y Mendoza, y el futuro cardenal apostó por el segundo. Sin embargo, en 1484 vive un cambio radical, una auténtica conversión. Renuncia a sus pingües beneficios y entra en la orden franciscana, en la rama de la observancia, en la que se cumplía en todo su rigor y en la que se llevaba una vida de verdadera pobreza, austeridad y espiritualidad.

La vida pública y la carrera política de Cisneros se afianza en 1495, próximo a cumplir los sesenta años, al ser nombrado arzobispo de Toledo. Ante el sorprendente nombramiento, el elegido mantuvo su negativa durante seis meses, y solo consintió finalmente aceptar el cargo obedeciendo el pedido expreso del Papa, pero con disgusto, ya que él deseaba seguir siendo fiel a su

compromiso con la orden franciscana, y en su rama más rigurosa. Ante las quejas de los cortesanos, del alto clero y hasta de los reyes, Alejandro VI amonestó a su arzobispo por descuidar el esplendor externo que correspondía a su rango. Cisneros acató el mandato pero solo en los aspectos exteriores, ya que nunca se olvidó que él era un fraile que había prometido vivir con arreglo a unas normas de austeridad, pobreza y humildad. Su actitud era como una bofetada para los grandes prelados de la época, que llevaban una vida escandalosa para un sacerdote y, además, no la ocultaban.

¿Cómo conseguía Cisneros compaginar aquellos dos mundos rotundamente opuestos? La respuesta más clara es que las suculentas rentas de su arzobispado le sirvieron para financiar grandes obras – iglesias, hospitales, ediciones humanísticas, escriturarias o místicas- y dos empresas ambiciosas y fuera de lo común: la expedición a Orán y la Universidad de Alcalá. En cuanto a su vida personal, sus biógrafos apuntan que fue irreprochable. “Fue sobrio, moderado y casto. Procuró evitar cualquier sospecha de libertinaje”, escribe J. Pérez. En lo que se refiere al trato con las mujeres, tuvo gran cuidado en apartarse de la conducta de no pocos de sus compañeros de Iglesia.

Al ser elevado a la mitra de Toledo, Cisneros entró de lleno en el mundo político: el primado de España era también chanciller del reino. La regencia ejercida en dos ocasiones, significó la cumbre de aquella subida al poder: entonces experimentó a fondo lo que era mandar. Como otros biógrafos, el historiador francés afirma que “desde el principio, dio la impresión de que el mando supremo le correspondía como si hubiera nacido para ejercerlo”. “Presenta

facetas –añade- que le sitúan como un estadista de la modernidad, quizás el más perspicaz que tuvo Europa en aquel tiempo”. ¿Y qué concepto tenía, tan insigne personaje, de la política? El autor de este libro nos dice que la veía como destinada principalmente a la defensa del bien común, de la justicia y del orden público, situándose siempre por encima de las facciones y de los partidos. Incondicional partidario de la monarquía restaurada por doña Isabel y don Fernando, estaba convencido de que había que evitar que volvieran los tiempos pasados (él había vivido los turbulentos reinados de Juan II y Enrique IV). Joseph Pérez piensa que, tras lo ocurrido en Castilla en el transcurso del siglo XV y de la doctrina escolástica, Cisneros saca esta conclusión: “la monarquía ofrece la mejor garantía para el bien común”.

Defensor a ultranza de la monarquía, sí, pero distinguiendo muy bien entre rey y reino: el reino no es del rey, sino de la comunidad; el rey no es más que un mandatario del reino. El rey debía considerarse como un funcionario del Estado, el más alto funcionario, desde luego, pero al fin y al cabo un funcionario. Esta visión, propia de la tradición castellana, le creará al cardenal de España serios conflictos con la casa de Austria, que tiene una visión completamente distinta: don Carlos –y luego sus sucesores-, heredará de sus antepasados germánicos la tendencia a considerar los territorios en que reina como otros tantos bienes patrimoniales de los que puede disponer a su antojo. Que en Castilla no era así, se lo recordarán en 1520-1521 los comuneros que querían, como el entonces arzobispo de Toledo, conferir la autoridad suprema al reino, y no al rey.

A medida que avanzamos en la lectu-

ra, nos percatamos de que el autor de este libro nos va descubriendo un cardenal Cisneros muy actual. “Tenía un concepto del Estado muy moderno –escribe-, muy parecido al que tenemos ahora: el servicio del Estado como función pública. Para su tiempo, era un precursor, pero muy aislado”. Efectivamente, en la España del Antiguo Régimen, los agentes del Estado están ante todo al servicio del soberano, más que del Estado. Para Joseph Pérez, Cisneros es un estadista que se anticipa a las concepciones modernas del ejercicio del poder, es, como ya sugería Pierre Vilar, un progresista. Es el prelado reformador, el hombre de espíritu militar y de Cruzada, el inquisidor, el humanista, el mecenas, el diplomático, el estadista..., pero no puede olvidarse el interés que mostró por las actividades de tipo económico. “Nunca dejó de preocuparse –escribe su biógrafo- por aquellos aspectos que eran de singular trascendencia para la existencia cotidiana del pueblo llano y para la vida de la nación”. Se preocupó por la creación de pósitos, por las mejoras en la agricultura, por el negocio de la lana y por la fiscalidad y la hacienda. “Su objetivo añade- era conseguir la prosperidad de la nación, no favorecer los intereses particulares de una minoría de privilegiados”.

Nos preguntamos cómo es posible ser a la vez progresista e inquisidor. Sin olvidar el tiempo en que este personaje vive y las circunstancias que le rodean, Joseph Pérez nos cuenta que para la conversión de judíos y musulmanes, en primer lugar, utilizaba la persuasión, pero “si las atenciones no daban los resultados esperados, Cisneros no dudaba en utilizar la intimidación e incluso la violencia”. Sin embargo, afirma que se mostró “menos fanático de lo que se dice a veces y de lo que fueron muchos de sus

contemporáneos”. Pero ¿cuál era el verdadero Cisneros, el de Granada o el de Alcalá? “En realidad –responde el historiador-, estamos frente a dos facetas de la misma personalidad”. En Granada, Cisneros se enfrenta al moro, al representante de una religión y de una civilización extrañas: la única manera de comportarse con el islam y con el Corán es el rechazo. En Alcalá, en cambio, Cisneros se encuentra con judíos y convertidos del judaísmo. Con estos sí que tienen mucho en común los cristianos.

Para el historiador francés, el cardenal de España es sobre todo un reformador, y reconoce que en toda su labor reformadora, se mostró fiel discípulo y continuador de dos personalidades excepcionales: el mallorquín Ramón Llull y el florentino Savonarola. Lo que Llull y Savonarola soñaron, Cisneros lo realizó en Alcalá. “En Alcalá –escribe-, se trata de formar no humanistas ni eruditos, sino clérigos capaces de entender y explicar el dogma cristiano y sus fuentes, concretamente, la Biblia”. Se trata de formar a la élite clerical del reino, no de preparar para una determinada carrera más o menos lucrativa. Pero con todos estos proyectos y realizaciones, el profesor Pérez observa que, Cisneros sitúa su España ideal a una distancia inmensa de la España real que acabará imponiéndose menos de cincuenta años después de su muerte. La tarea contrarreformista del inquisidor

general Valdés y de teólogos como Melchor Cano acabarán por imponerse. Así y todo, reconoce que “Cisneros tuvo el mérito inmenso de emprender una labor colosal y de conseguir resultados dignos de alabanza. Le faltó tiempo para ir más lejos”. Joseph Pérez lo repite una y otra vez: “Llegó tarde al poder y solo lo tuvo plenamente durante muy pocos años. En estas condiciones, no es de extrañar que se dejara muchas cosas por reformar”. Se muestra convencido de que, de haber vivido solo diez años más, su obra realizada habría sido, más que grande, gigante... No fue así.

Este libro finaliza con un futurible, aunque el autor reconoce que a los historiadores no les gustan los futuribles. ¿Qué rumbo hubiera tomado el destino histórico de España si Cisneros, en vez de morir en 1517, hubiera vivido hasta 1527? Probablemente –responde-, el reinado de Carlos V, en lo que se refiere a política exterior, habría seguido el mismo cauce. “Pero –puntualiza-, tratándose de los problemas específicos de España, es probable que las cosas hubieran seguido un rumbo distinto.

Parece que el tiempo siempre le va en contra: por una parte, Cisneros es un precursor, se adelanta a su tiempo; por otra, y desgraciadamente para España, su hora llegó tarde. Pero a pesar de esta importante contrariedad temporal, Joseph Pérez reconoce que dejó profunda y positiva huella.

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



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. 91 5827945. 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€

