

Precio 5€



cuadernos hispanoamericanos

DOSSIER Centenario Julio Cortázar

MESA REVUELTA Sobre Carlos Fuentes, Álvarez Ortega, Juan Arnau: Los dogmas de la ciencia

ENTREVISTA Alejandro Zambra





cooperación
española

cuadernos hispanoamericanos

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

Director

JUAN MALPARTIDA

Administración
y redacción

Ana M^a Dafauce

anamaria.dafauce@aecid.es

Subscripciones

M^a 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

DOSSIER

Julio Cortázar

- 4 Alan Pauls:
¿Qué hacer con la gente vulgar?
16 Blas Matamoro:
Releer a Cortázar

MESA REVUELTA

- 23 *Carlos Fuentes, la épica vacilante*
Antonio López Ortega
29 *Álvarez Ortega: la ontología de la negatividad*
Francisco Ruiz Soriano
35 *Cómo renovar el discurso engañoso*
Wilfredo H. Corral
41 *Los malditos, desnudados*
Eduardo Moga
49 *Los dogmas de la ciencia*
Juan Arnau

PUNTO DE VISTA

- 58 *Nombrar el cuerpo, conquistar el territorio*
Marta Sanz
74 *Cultura literaria en transición*
Álex Mata Pons
90 *Deseo de ser otro, de ser nada. El cine de Michelangelo Antonioni*
Julio Baquero

ENTREVISTA

- 106 *Alejandro Zambra: "Descifrar fue nuestra forma de crecer"*
Carmen de Eusebio

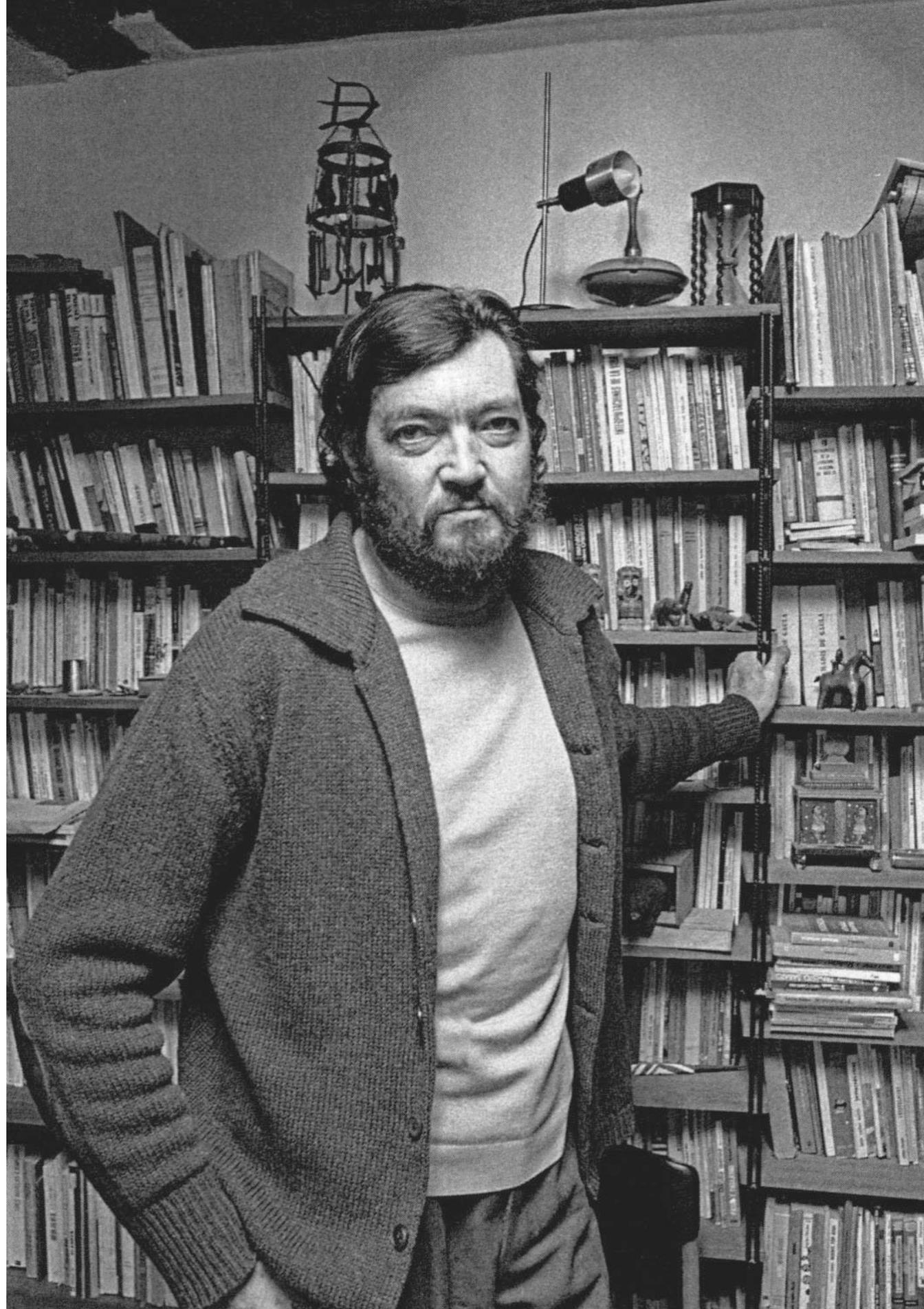
BIBLIOTECA

- 114 *Filosofía dentro del volcán*
Jesús Aguado
118 *Los orígenes de la autobiografía*
Manuel Alberca
122 *Aprendizaje de la mirada*
Mario Martín Gijón
127 *Viaje espiral adentro*
Julio Serrano
130 *Novela de un novelista*
Santos Sanz Villanueva
133 *La manga del libertino*
Juan Ángel Juristo
137 *Incomprendidos, comprendieron*
Isabel de Armas

DOSSIER

JULIO CORTÁZAR

Por Alan Pauls y Blas Matamoro



Por Alan Pauls

¿QUÉ HACER CON LA GENTE VULGAR?

“*We are the makers of manners, che*”, dice Horacio Oliveira en la última página de *Rayuela*. La frase, altiva y categórica, parece cerrar con doble vuelta de llave una novela que apostaba su necesidad y su pertinencia a la audacia de un programa narrativo abierto, modular, manipulable, incluso infinito. Por lo demás, todo en ella parece exudar arrogancia, impunidad, dandismo: el hecho de que Oliveira la pronuncie en inglés (la lengua en la que el Beau Brummel o Wilde solían imponer *sus* maneras) y la remate con ese *che*, el fetiche más icónico y exportado de la lengua argentina; el hecho de que la use en un contexto demasiado débil para merecerla, para desoír la prohibición de fumar que le enrostra su amigo Etienne y prender un cigarrillo en un pasillo de hospital; el hecho de que quien la profiere, Oliveira, el protagonista de la novela, que en el capítulo 155, en ese final que se resiste a serlo — porque, si le hiciéramos caso a Cortázar y nos espantara el peligro de quedar reducidos a la humillante categoría de *lectores-hembra*, para dar con el final final, el verdadero falso final de ese *loop* monumental que es *Rayuela*, tendríamos que pasar de ese capítulo, el 155, al 123, y del 123 al 145, y del 145 al 122, y así de seguido a lo largo de unas trescientas páginas—, derrocha suficiencia, en el 56 estará desvariando en el bajoventana del primer piso de una clínica psiquiátrica bastante poco *dandy*, por cierto, a la que entró algunas páginas antes, o después, contratado para hacer las veces de guardia y vigilar a una pandilla de internos que — todos numerados, como capítulos de una novela— parecen menos víctimas de la demencia que de la vulgaridad estándar de la clase media.

“*We are the makers of manners, che*”. Puesta en boca de Oliveira, la sentencia es otro de los alardes que distinguen a los socios del Club de la Serpiente, la francmasonería de bohemios cuyas divagaciones, a caballo entre el surrealismo, el zen y la gran tradi-

ción del modernismo novelístico del siglo XX, suelen dejar sistemáticamente de lado a las mujeres y demorar la hora de cierre de los cafés de París. Puesta en boca de la novela, en cambio, adquiere un valor profético extraño, inesperado aun para su autor. En 1958, cuando recién empieza a balbucear *Rayuela*, Cortázar, en efecto, sólo tiene en mente el deseo vago, un poco compulsivo — abonado por la lectura flagrante de Musil y la más secreta de Macedonio Fernández—, de acabar de una vez por todas con el lastre psicológico que embota al género novela. “Terminé una larga novela que se llama *Los premios* y que espero leerán ustedes un día”, le escribe a Jean Barnabé. “Quiero escribir otra, más ambiciosa, que será, me temo, bastante ilegible; quiero decir que no será lo que suele entenderse por novela, sino una especie de resumen de muchos deseos, de muchas nociones, de muchas esperanzas y también, por qué no, de muchos fracasos”. Unos meses después, el “resumen” empieza a precisarse y cobra un sentido programático: “Lo que estoy escribiendo ahora”, dice, “será (si lo termino alguna vez) algo así como una antinovela, la tentativa de romper los moldes en que se petrifica ese género (...) Quiero acabar con los sistemas y las relojerías para ver de bajar al laboratorio central y participar, si tengo fuerzas, en la raíz que prescinde de órdenes y sistemas”. “Si lo termino alguna vez”, “si tengo fuerzas”: hay algo mesiánico en la tarea que Cortázar se impone, la obstinación y el temblor de un cruzado. Pero su misión, en todo caso, es menos etnográfica que literaria, tan literaria como sus armas (la poética surrealista), sus modelos (Rimbaud, *El hombre sin atributos*, el *Ulises* de Joyce) y la fortaleza que se prepara para asediar.

Tres o cuatro años después, sin embargo, *Rayuela* le daba la razón más a Oliveira que a Cortázar y demostraba ser la fábrica de costumbres más prodigiosa que la literatura argentina haya engendrado en el siglo XX. Todos los cenáculos de café adoptaban el enciclopedismo, la actitud de hedonismo cultural, la gratuidad, los modos ácidos y despectivos del Club de la Serpiente. Todas las chicas de Buenos Aires querían ser la Musa, es decir: la Maga, ese cóctel de buena salvaje y lunática glamorosa que enloquecía a Oliveira a fuerza de intuición y de ignorancia, de virginidad y de perspicacia, y que estetizaba la vida —la propia, la de Oliveira, la de la bohemia porteña— gracias a un *savoir faire* en el que confluían el *art brut* de la indolencia y una especie de puntería involuntaria, cien por cien budista. Como la Maga, suerte de Duchamp despistada e involuntaria, todas las chicas de Buenos Aires querían que sus *bidets*, a fuerza de un sutil “olvido artístico”,

se convirtieran primero en objetos inútiles, luego en macetas con plantas, por fin en esculturas. Y Cortázar, por su parte, inauguraba los años 60 con una paradoja desconcertante: después de pasarse cuatro años enterrado en la escritura de un libro “ilegible”, se convertía en el primer escritor pop de la literatura argentina. La crítica —la todavía balbuceante crítica de la época— acusó recibo de los ardidés formales de la novela y celebró su ambición adánica, de tabula rasa. “*Rayuela*, una búsqueda a partir de cero”, tituló Ana María Barrenechea la reseña que signaría durante años las lecturas cortazarianas. Pero lo que hizo de Cortázar una estrella de la industria cultural, lo que llevó su rostro al póster callejero y su voz al disco, lo que hizo posible incluso que una bodega de Mendoza expropiara su apellido para una publicidad gráfica de vinos, no fue el famoso tablero de dirección que abría la novela, ni el esquema de lectura lúdico-combinatorio que recomendaba (pero sólo *recomendaba*) adoptar a su hipotético falansterio de lectores-macho, ni el frondoso capital de reflexiones metanovelísticas que acumulaban los capítulos “prescindibles”. Era el “mundo sensible” de *Rayuela*: su soltura romántica, su olfato sagaz para la etnografía cultural, su despreocupada desesperación, la destreza con que reescribía la mística estético-amorosa de la *Nadja* de Breton. Sólo el efecto de empatía provocado por ese imaginario a la vez original, exótico y perfectamente reconocible podía explicar que una revista de actualidad política como *Primera Plana*, cuyas tiradas promedio orillaban entonces los 100 mil ejemplares semanales, decidiera el 27 de octubre de 1964 poner en su portada no la foto del político, el burócrata o la *celebrity* de turno sino la imagen de Cortázar, y dedicarle cinco páginas enteras.

Todo esto se había licuado ya en el mitológico prestigio cultural de Buenos Aires —el mismo que, mientras consagraba un libro “ilegible” como *Rayuela*, reconocía también al Bergman pionero de *El séptimo sello* o *Un verano con Monika*—, todo esto empezaba a ser un jugoso objeto de nostalgia para mis padres cuando yo leí *Rayuela* por primera vez. Estamos hablando de 1972. Yo tenía 13 años, una muy buena edad para debutar en el snobismo. Porque ¿qué podía querer leer yo, un pelandrón que seguía descascarándose las rodillas en el patio de la escuela y se babeaba de terror y placer cuando el transatlántico de *La aventura del Poseidón* quedaba patas para arriba y los pasajeros tenían que aferrarse al piso para no estrellarse contra el techo —qué podía buscar yo en un libro de 635 páginas llenas de citas, epígrafes,

advertencias, cambios de tipografía, capítulos intercambiables, un libro que no terminaba en la última página sino mucho antes, que no terminaba una vez sino dos, tres, veinte veces?

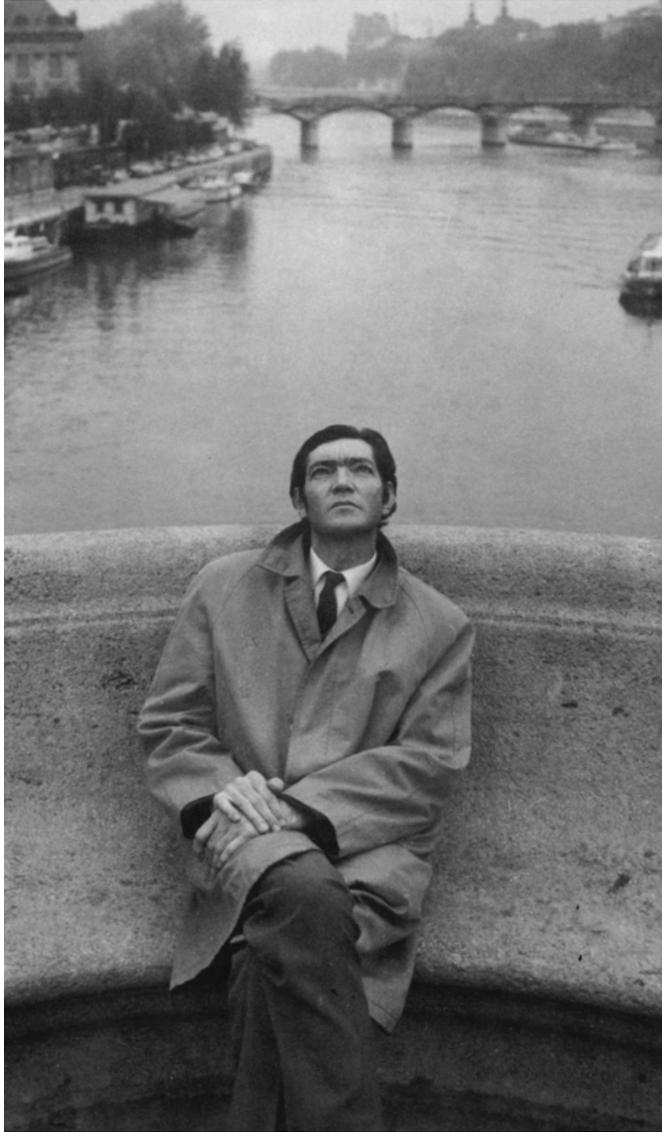
Es cierto que yo no era exactamente un recién llegado. Había leído a Cortázar. Pero el Cortázar cuentista, el Cortázar de *Bestiario*, de *Las armas secretas*, del formidable “El perseguidor”, incluso el de *Los premios*, que recuerdo que leí durante un verano pródigo en anginas en Miramar, la ciudad balnearia más fea del universo —ese Cortázar, para el lector inocente y por lo tanto extraordinariamente *serio* que yo era, era un escritor serio; es decir: primero, alguien invisible, sin rostro, borrado por las palabras que escribe; y segundo, alguien que sólo por error, o por un malentendido, o por algún imperdonable abuso de mi parte, podía —cuando hablaba en sus libros— estar hablándome a mí. Y con *Rayuela* creo que lo que sucedió fue eso: Cortázar, en cuyos libros yo había estado infiltrándome como un intruso, viajando de incognito, sin boleto, como el personaje de polizón que creo que falta en el elenco de desgraciados de *La aventura del Poseidón* —el Cortázar de *Rayuela*, digo, me tenía, como quien dice, extrañamente en la mira.

Es una extraña impresión, y es tan intensa y nítida ahora como el día en que abrí por primera vez mi ejemplar de *Rayuela*, decimocuarta edición, diciembre de 1972. El mismo ejemplar, por otra parte, que releí para escribir esto y que el uso y el tiempo, mimetizados con el carácter *hágalo usted mismo* que Cortázar le dio al libro (pero no con el itinerario propuesto por el tablero de dirección), va deshilachando con amorosa delicadeza en un puñado de cuadernillos desorientados. La tapa y la contratapa han desaparecido, probablemente raptados por los dos libros que lo escoltan en el estante, ambos de Cortázar. No es mi favorito; tampoco el que más veces he leído; pero debe ser el libro más subrayado, sobreescrito y glosado que hay en la biblioteca. Tiene tantas anotaciones en los márgenes que ya es casi una edición crítica. Pero ese ejército de rayas, asteriscos, círculos, signos de exclamación o de pregunta, comentarios telegráficos y réplicas laterales forma menos un tapiz hermenéutico que una geología de lecturas. Son las capas sucesivas de mi vida de lector, a veces progresivas, a veces antagónicas, las que se superponen a la manera de un palimpsesto en las páginas del libro: los subrayados con regla y el laconismo trémulo de los 13 años (“Tablón: puente entre dos mundos. Intento de comunicación en el vacío”); las pesquisas formales ordenadas por la policía escolar (“Cambio en

la narración: del monólogo interior a la tercera persona omnisciente”); las inspiradas deducciones filosóficas (“Cortázar critica el racionalismo occidental”); las efusiones jazzeadas (“¡Yes!”); las objeciones viscerales (“¡Uf!”); las objeciones universitarias (“Oliveira como consumidor ilustrado”).

No sé cuántas veces leí *Rayuela*. Sé que la leí de *todas* las maneras posibles. Primero, amedrentado por sus dimensiones, me atuve al canon corriente y seguí la historia de Oliveira hasta las tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra *Fin* en el capítulo 56. Después, buscando ser aceptado en el club de los cortazarianos puros, me perdí en los zigzagueos sugeridos por el famoso tablero de dirección. Más tarde me limité a leer los “capítulos prescindibles”, como si la novela se confundiera y agotara con su propia teoría. Terminé leyéndola entera, de principio a fin, sin zigzaguear pero también sin renunciar a nada, como leería el mingitorio de R. Mutt un contemplador para quien nada que no tenga forma de cuadro fuera legible. Cortázar hubiera estado orgulloso de mí, de mi afán, mi dedicación, mi entusiasmo de reincidente vocacional. (Yo, de hecho, lo estuve durante mucho tiempo.) Lo cierto es que, aun cuando yo no lo supiera, aun cuando la confundiera con un tributo al libro que la suscitaba, mi condición de lector perverso y polimorfo discutía y desafiaba el paradigma binario con que el Cortázar de *Rayuela* pensaba la práctica, la ética y la política de la lectura. Si el lector-hembra era el lector pasivo, el que lee el libro en sentido lineal y se contempla en su fachada “con la misma actitud con que contrata a un sirviente o se sienta en la platea de su teatro: para que lo diviertan o lo sirvan”; si el lector-macho, activo, era en cambio el que aceptaba extraviarse en una lógica discontinua para ir más allá de la fachada y volverse un cómplice, un socio, un coproductor del escritor, ¿qué demonios era yo, que lo había leído de todas las maneras imaginables? ¿Un lector transexual? ¿Un monstruo inclasificable? ¿Un degenerado?

Hablando de género. Digamos, a modo menos de digresión que de comentario, que Cortázar no podía prever, hacia fines de los años 50, cuando la acuñó, la violencia y la justeza críticas con las que un par de décadas de pensamiento feminista demolerían la pareja conceptual lector-macho/ lector-hembra, condenándola a un descrédito que el progresismo cortazariano jamás hubiera sido capaz de imaginar. Pero digamos también que si no las previó fue porque su hallazgo no fue un mero accidente terminológico; ya estaba inscripto, en realidad, como valor, como estereo-



Julio Cortázar en París, 1968 © Archivo de Cuadernos Hispanoamericanos

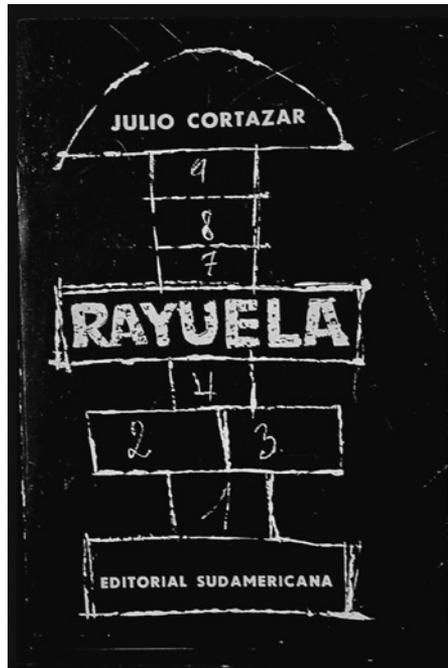
tipo constitutivo, incluso como mitología artística, en el corazón mismo de su trabajo literario. Lejos de ser el nombre poco feliz de la categoría “progresista”, emancipatoria, que Cortázar estaba convencido de que era, el “lector-hembra” no es sino la réplica exterior —en el plano de los modos de uso de la literatura— de la idea paternalista de género que los personajes femeninos encarnan en el interior de *Rayuela* —la Maga en primer término, centro vacío, *crudo*, de una novela que no cesa de nombrarla, pensarla, hablarla, pero menos para decir lo que es o lo que hace que para describir todo lo que le falta —lenguaje, saber, conceptualización, nombres propios—, que es precisamente lo que les sobra a los hombres —Oliveira en primer término— que la fríen de retórica en el libro.

En *Rayuela* las mujeres son sensibilidad, contacto puro; tocan (no nombran), ven (no explican), están cerca (no hablan). O bien creen sin necesidad de ver, dan lecciones sin sospecharlo, participan del continuo de la vida, ponen cara de no entender, ignoran quién es Juan Filloy, dan en el blanco sin apuntar, son concretas, no saben hablar pero inventan idiomas. Mezcla de brujas, *enfants sauvages* y diamantes en bruto, son la encarnación de una suerte de inconsciente a cielo abierto, en carne viva, capaz de hacer chispas y aun deslumbrar, pero completamente impedidas de reconocerlo, igual que los talentos idiotas o los autistas picassianos son incapaces de dar cuenta de la naturaleza artística de lo que hacen. Por geniales que sean —y la Maga es genial, como bien se daban cuenta las chicas que en los años 60 derretían a los varones porteños con frases literalmente extirpadas de *Rayuela*—, las mujeres son aquí una materia prima, suerte de arcilla bella y blanda y brillante que adolece de lo que sólo los hombres pueden conferirle: forma.

Tal vez ahí, en ese paternalismo que decreta arrobado que el “ser femenino” es, sólo es, y no tiene otro nombre ni otra voz que las que le da otro —un hombre—, descanse una de las claves de la onda expansiva “juvenil”, como de Sartre batido con los Beatles —un trago que en el París de fines de los 50 debía saber bastante parecido al jazz—, que produjo *Rayuela* cuando apareció, y con la que quedó asociada hasta hoy, cuando el marketing de la juventud lleva años desistiendo de invertir en la literatura, al punto tal que si las encuestas y balances con que la literatura argentina actualiza cada tanto la cotización de sus valores no olvidan a Cortázar, en rigor lo cuentan menos como escritor que como el promotor eficaz de una sensibilidad de época más o menos modernizadora,

menos como autor de una obra literaria productiva y vigente que como un intercesor, un agente de reclutamiento, un formidable iniciador de escritores. El juvenilismo cortazariano no es sólo el efecto irresistible de un título absolutamente inspirado (*Rayuela*), capaz de condensar una utopía de infancia, una matriz lúdica, un color local y la universalidad de una alegoría existencial. Es, además y sobre todo, el corolario de una de las operaciones que la novela ejecuta con más énfasis: la *estetización del adolecer* —una voluptuosidad en la que yo, adolescente varón abismado en un libro para adultos, podía sentirme perfectamente cómodo junto a la Maga, junto a todas esas mujeres *en falta*, mudas, a la vez habladas y oprimidas por las palabras de los otros, desposeídas o alienadas (para usar una contraseña ideológica de la época, compartida por la agitación situacionista y el marxismo humanista *à la* Henri Lefebvre).

La búsqueda de “lo otro”, el “otro mundo”, el “Paraíso”, la inocencia hollada”, la “vida verdadera”, la “realidad pura, sin interposición de mitos, religiones, sistemas y reticulados”: los espasmos del trascendentalismo cortazariano sólo se entienden recortados contra ese extraño fondo erótico que les da forma: el goce de lo incompleto. Así, en Cortázar, la compulsión a la emancipación —ese “salto” hacia la plenitud que todos sueñan todo el tiempo con dar— no es sino el reverso de una pasión esclava, tan vaga y genérica como los yugos de los que pretende liberar, esos enemigos globales, a la vez borrosos y fácilmente localizables, con los que batallan los adolescentes, y en los que les gusta encarnar la ofensiva de una suerte de totalitarismo simbólico: las nomenclaturas, el diccionario, la razón, la ciencia, la escuela, el ejército, los curas, la moral, la sociedad en general, la civilización occidental, emisarios o tentáculos de un principio de opresión general —definir, clasificar, encasillar: domesticar lo que fluye— que nunca es tan natural y eficaz como cuando se confunde con el lenguaje mismo. Ya en 1940, cuando cita en una carta el estupor escandalizado de Rilke —“Y esto se llama perro, y esto se llama casa... ¡Vosotros, con vuestros nombres, andáis matando las cosas!”—, Cortázar está ensamblando la máquina logofóbica —nombrar es “embalsamar”, “empobrecer”, “anestesiarse”— que veinte años después regirá su imagen del mundo. “Que lo binario que te afila los colmillos sepa de alguna manera su innecesidad”, se lee en *Rayuela*. Pero ¿quién más binario que él mismo, Cortázar, que a la hora de pensar la relación entre el ser y el decir no tiene a mano otro modelo que el de la víctima y el verdugo, el oprimido y el opresor?



Es notable que Cortázar, que ataca el despotismo dualista desde todos los frentes —la reconciliación poética, la fusión surrealista, el esoterismo mediúmnico, las religiones orientales—, no haga en sus libros otra cosa que cultivarlo y multiplicarlo, al extremo de convertirlo en una de las columnas vertebrales de su poética. “A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros”, advierte el tablero de dirección de *Rayuela*. Esos dos libros entre los que Cortázar invita al lector a elegir son bien conocidos: uno —destinado al lector-hembra— es la historia del *amour fou* de Oliveira y la Maga, la historia de Talita, Traveler, el Club de la Serpiente, etc.; el otro —destinado al lector-macho— narra la misma historia, sólo que interferida, intervenida, *leída* por la teoría de la novela del héroe que protagoniza los “capítulos prescindibles”, el escritor de vanguardia Morelli. Pero si Cortázar quería “romper los moldes en que se petrifica” el género y escribir una “antinovela”, si lo que animaba su proyecto era realmente una pulsión de negatividad, ¿por qué preservó, por qué dividió y luego preservó esos dos libros en el interior de *Rayuela*? ¿Por qué no eligió uno solo, el libro múltiple y polimorfo —el “anti libro”—, y enfrentó al lector con el vértigo de su propia perpleji-

dad, con la indigencia de sus instrumentos de lectura, con la tristeza de sus viejas creencias artísticas?

Algo es seguro: si Occidente, o la Razón, o la Sociedad, o la Existencia Burguesa —como quiera que se llame el Monstruo— no habla otro idioma que el de las opciones binarias, la estrategia de Cortázar, militante anti binario, es siempre la misma: *no renunciar a nada*. Ni al ser ni al lenguaje; ni a la Musa inefable ni al Pigmalión logorreico; ni a Buenos Aires ni a París; ni al “lado de acá” ni al “lado de allá; ni a la novela ni a la anti novela; ni al lector-hembra ni al lector-macho. (El síndrome no irrumpe con *Rayuela*. Ya lo registran, por ejemplo, las cartas que escribe a fines de los años 30, cuando ni siquiera sospecha la “revolución de las palabras” que emprenderá a principios de los 60. Es como un tic, un reflejo automático que se repite y termina convirtiéndose en un síntoma o un procedimiento. Sucede cuando Cortázar se pone tedioso, por ejemplo, y se da cuenta de que se ha puesto tedioso, y en vez de tachar el párrafo del que se avergüenza abre un paréntesis y *agrega*: “Francamente debo estar aburriéndola hasta lo indecible”. En otro momento de la correspondencia cobra conciencia de que se pasa de sofisticado, pero en lugar de corregirse escribe: “¿Me he puesto sibilino?” O se pone cursi, pero antes que borrar prefiere añadir y dice: “La imagen es más bien idiota, perdóname”. Cae en una retórica *pompier* y escribe: “Escribo todas estas imágenes antes de arrepentirme de ellas”... ¿Por qué Cortázar nunca corrige? ¿Por qué no elimina lo que sabe que cansa, lo que suena solemne, vulgar o sentimental? La explicación que da es que le gusta “escribir cartas como vienen”, cartas “no literarias”, “cartas-chorro”. Pero si fuera así, si la consigna fuera la espontaneidad, ¿por qué entonces esa manía de consignar las interrupciones, esos momentos de pausa y automonitoreo en que el escritor se vuelve lector y objeta lo que acaba de escribir? ¿Por qué, además de para dramatizar la escena que más empieza a interesarle —la escena de la lectura—, si no por esa voluntad de conservarlo y exhibirlo todo, el lapsus banal y el comentario inteligente que lo delata, el traspíe y su puesta en evidencia irónica, el alarde empalagoso y su condena?)

Se trata, pues, de no renunciar a nada, pero no tanto para hibridar, fundir o trascender los dos términos de un dilema en un tercero que los supere —según la lógica vagamente hegeliana o romántica que Cortázar esgrime a menudo—, sino más bien por una suerte de reflejo retentivo: para no perder nada, para capitalizar de algún modo los horizontes de posibilidades que le abren

ambas alternativas. Como escribe Morelli, el alter ego de Cortázar en *Rayuela*: “Provocar, asumir un texto desalineado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico. *Sin vedarse los grandes efectos del género* cuando la situación lo requiera”. O, como el mismo Cortázar le confiesa a Jean Barnabé: “He querido escribir un libro *que se pueda leer de dos maneras*: como le gusta al lector-hembra, y como me gusta a mí, lápiz en mano, peleándome con el autor, mandándolo al diablo o abrazándolo...” *Rayuela*, paradigma de la anti novela, no pretende destronar un modelo de lector burgués, pasivo, confortable, para implantar en su lugar al hermeneuta lúdico, curioso e hiperquinético que identificaba con el género viril. Pretende conservarlos a ambos, y para eso es preciso que escriba, piense y narre *para* ambos: para la legión masiva de “lectores-alondra” que buscan libros que los solacen y para la logia mínima de aventureros que están dispuestos a “inventar los puentes” y a “coser los diferentes pedazos del tapiz”.

De modo que el problema de *Rayuela* —el de Cortázar en general, digamos— no es tanto un problema de escritura, de poética, de valores filosóficos (cómo valerse del propio enemigo —el lenguaje— para abrirse paso hasta la “reconciliación total”, cómo implantar una anti novela en el corazón de la novela, cómo resolver los atolladeros de la razón occidental). El problema es diseñar un destinatario. Es, en otras palabras, cómo hacer entrar la vulgaridad en la literatura, cuestión crucial para un escritor culto que escribe en una época crítica, donde “la historia del arte contemporáneo se inscribe módicamente en tarjetas postales”, y que antepone al texto de *Los premios*, la novela con que pretende despedirse de la vulgaridad de la novela, este epígrafe de Dostoievsky: “¿Qué hace un autor con la gente vulgar, absolutamente vulgar, cómo ponerla ante sus lectores y cómo volverla interesante? Es imposible dejarla siempre fuera de la ficción, pues la gente vulgar es en todos los momentos la llave y el punto esencial en la cadena de asuntos humanos; si la suprimimos se pierde toda probabilidad de verdad”. Ésa es la pregunta que Cortázar contesta en *Rayuela* diseñando esa figura de lector bífida, bifronte, estrábica, capaz de ensimismarse en la inmediatez de un estímulo banal y de proyectarse, al mismo tiempo, en un más allá inestable donde el sentido es una promesa o un enigma. Un lector doble, prosaico y poético a la vez, con un pie acá, en el presente, y otro allá, en el futuro donde despuntan las “visiones más puras” que persigue Morelli. En ese sentido, el personaje de Morelli no funciona como el doble de Cortázar sino más bien como su versión pionera, el

leading case que acaso lo decida a apostar todo a esa verdadera ingeniería de lectura que es su novela. Porque Morelli, hay que decirlo, es un fracaso: el emblema del artista de vanguardia que rechaza la artísticidad del arte y busca “lo otro”, la “verdad desnuda”, el contacto “desollado” con la vida”, y en el camino, como se lee descarnadamente en *Rayuela*, se queda “casi sin palabras, sin gente, sin cosas, y potencialmente, claro, *sin lectores*”.

¿Cómo conjurar, pues, ese fantasma atroz de un absoluto en el vacío, sin destinatarios? La respuesta está en los capítulos prescindibles de la novela. Morelli, casi agonizante, dice: “Por lo que me toca, me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector”. Con el correr de las páginas, el Club de la Serpiente, centrifugado por su figura y sus ideas, se transforma paulatinamente en un Club de Lectores. La respuesta está también en ese final que no lo es tanto: el capítulo 155. Postrado en una cama de hospital, Morelli recibe a su pareja de *groupies* recalcitrantes, Oliveira y Etienne, y les confía la puesta en orden —es decir: la lectura— de su obra. Después de educarlos, el artista del fracaso —con una pompa típicamente cortazariana, una solemnidad de pijama, citas en inglés y cigarrillo negro sin filtro fumado en un sitio prohibido— *unge* a sus lectores. Oliveira vacila. ¿Y si se equivocan? “Ninguna importancia”, dice Morelli. “Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana. Liber fulguralis, hojas mánticas, y así va. Lo más que hago es ponerlo como a mí me gustaría releerlo. Y en el peor de los casos, si se equivocan, a lo mejor queda perfecto”. Ésa es la verdadera *manera* que Oliveira (y la novela) se jactan de imponer.

Tal vez ahora se entienda mejor por qué yo, en 1972, un mocoso de 13, me sentía en la mira de *Rayuela*. O más bien a qué clase de yo —qué yo en proceso— interpelaba esa figura de lector estrábico desde las páginas de la novela, y por qué la novela quedó soldada para siempre a cierta imagen mesiánica, a la vez bella y desoladora —la imagen de una novela cuya misión es iniciar y reclutar, educar y promover, formar y elevar... *lectores*. ¿Entendía yo, mocoso de 13, lo que decía *Rayuela*? Tal vez no. Seguramente no. Pero *Rayuela* —libro de asilo y no de revolución— me *integraba*: había ahí un lugar, no sólo para mí, para mi yo mocoso de 13 desvelado por la vulgaridad del barco dado vuelta de *La aventura del Poseidón*, sino para mi yo ideal, para todo lo que yo deseaba de mí, todo lo que imaginaba para mí, todo lo que me veía escribiendo cuando fuera el escritor que algún día, hoy, si me descuido, terminaría siendo.

RELEER A CORTÁZAR

Imaginar a Julio Cortázar como un viejecito centenario raya lo inverosímil. En efecto, siempre que se lo evoca, reaparece con su expresión de niño derogado por la adolescencia, mirando con asombro el mundo a medias incomprensible de los mayores, un *cronopio* arrojado a un paisaje lleno de *famas*, en busca utópica de lejanos *esperanzas*. Quizás él mismo, al llegar tardíamente a la notoriedad, participó de este desconcierto que, al afirmar lo que llamaba su “primera persona del singular” lo confirmaba y desorientaba a la vez, renovando su apuesta por pertenecer a lo que en un tiempo se llamaban los *happy fews*, los que estaban contentos de ser escasos.

Si me valgo de la mera memoria personal, me encuentro con Cortázar a finales de los años cincuenta, siendo el minoritario, exquisito y perfilado autor de dos colecciones de cuentos memorables, *Bestiario* y *Las armas secretas*, junto con una novela fallida — como, según entiendo, todas las suyas — *Los premios*. Los gustos predominantes entre los lectores argentinos de la época estaban orientados por la gravedad: realismo y existencialismo, el mundo descentrado y despiezado de la posguerra europea y las difíciles relaciones del hombre con la nada, la libertad, el compromiso y la muerte de Dios. En su epidermis de narrador, Cortázar no parecía tener ninguna conexión con aquellas preferencias. El tópico era decir que su literatura consistía en un juego, palabra cargada con un desprecio acaso ignorante de lo que Huizinga y Caillois nos habían enseñado: que el juego es un modo elemental de ordenar un mundo caótico, de descubrir secretas leyes enmascaradas de azar (sic Borges), de repetir los relatos fundantes de la humanidad y de convertirse en ritual, en celebración de lo sacro.

Otra devaluación alcanzaba a Cortázar por igual que al más notorio y también selecto de los letrados aborígenes: Borges. Era su dedicación al género fantástico. Nada peor para un grave lector de Pratolini y de Sartre, que esas ficciones limítrofes de los cuentos infantiles, vana elucubración de una acalorada siesta

adolescente. Si repito la mirada a distancia, encuentro errados ambos desprecios. Empiezo por el segundo. No creo que exista una literatura fantástica y, en el caso tan remanido del *fantástico rioplatense*, me limito a aceptarlo como literatura no realista. Pero el Cortázar *fantástico* tiene poco y nada que ver con las tradiciones antirrealistas argentinas. El Lugones de *Las fuerzas extrañas* y *Cuentos fatales* proviene de un exacerbado naturalismo, una atención dirigida a las anomalías mentales caras a los antropólogos lombrosianos; es un narrador de lo raro y no de lo irreal, todo pasado por el goticismo de Poe y el preciosismo modernista. En cuanto a Borges, sus fantasías son, en rigor, alegorías intelectuales que conducen a una tesis. Hoy no toca insistir en el tema.

Sí, Cortázar no era realista, a pesar de los datos sobre lugares y modismos de Buenos Aires que podían asomar en tal o cual página suya. Mas su *arrealismo* era una manera muy peculiar de surrealismo, de mirada atenta del artista sobre la realidad compartida, de renuncia a la aceptación mecánica de las expectativas de esa realidad y acceso a lo que está por encima de ella, lo *surréel*. Su cifra es el fotógrafo de “Las babas del diablo” que, al revelar sus tomas, se encuentra con una historia distinta a la que creyó fotografiar cuando “contemplaba la realidad”.

Lo que desorienta en este paralelo es que Cortázar raramente acude a una retórica reconocible como surrealista, si acaso en la Maga de *Rayuela* que resulta tan difusa, inesperada, oculta e intermitente como la Nadja de Breton. Y aquí critico el primer tópico enunciado. El encuentro cortazariano con el surrealismo proviene de su interés existencial que lo lleva a Kafka, evaluado desde París, justamente, por los existencialistas que se habían educado en el surrealismo. Cuando la existencia cotidiana se torna extraña — kálfiana, digamos — se vuelve “irreal” en términos borgianos o “surreal” en términos cortazarianos. Entonces es cuando, releído hoy, Cortázar no necesita ser vuelto a perdonar con elegancia por su tendencia al juego y a la fantasía, al mero juego y a la mera fantasía, que no son tales. Ya no hay nada que perdonar. Aparte de ello, el escritor admite haber encontrado rastros surrealistas tanto en la *patafísica* de Alfred Jarry como en los peculiares viajes de Raymond Roussel. Siempre, según se ve, entendiéndolo a Buenos Aires como un barrio excéntrico — que no periférico, por favor — de ese París donde Cortázar acabaría sus años.

Julio Cortázar, escritor argentino nacido en Bruselas y fallecido en París, donde pasó la segunda mitad de su vida, nunca dejó de escribir en castellano, una lengua y un habla que había

aprendido entre Banfield y Devoto, en la Escuela Normal de Profesores en el porteño barrio del Once y en algunas ciudades bonaerenses, en medio de esas célebres pampas que apenas si se atisban en sus libros. ¿Le resultó más cómodo evocar a su tierra de formación en la lejanía de París porque, vista desde Buenos Aires, era el centro del mundo? ¿Se fue a París para acabar comprobando que el mundo estaba descentrado y tampoco allí se alojaba el centro? De cualquier modo, no optó por convertirse en un escritor francés, como en el caso de Héctor Bianciotti, ni italiano, como Juan Rodolfo Wilcock, más o menos sus contemporáneos y protagonistas de una deriva parecida, la del escritor argentino “recuperado” por el lugar biológico o imaginario de sus antepasados. Hoy tampoco toca el tema. En todo caso, queda claro que Cortázar, ni no quiso, al menos deseó y consiguió ser un escritor argentino a distancia, no un escritor francés.

Entre medias, ocurre el *boom*, un objeto, quizás un artefacto del que se siguen ocupando los medios académicos y de comunicación. Tiendo a juzgarlo un batiburrillo barcelonés donde se mezclan escritores novatos y veteranos —es decir que no constituye lo que se suele denominar una generación— y letrados de muy distinta procedencia y muy variables efectos estéticos. Fuentes y Vargas Llosa invocan a Balzac, Sabato emite sus melodramas existenciales, Carpentier y Lezama Lima insisten en la herencia modernista, de García Márquez se proclama su *realismo mágico* o su calidad de *real maravilloso* —rebautizos del surrealismo— en tanto Borges y Rulfo resultan inclasificables y Donoso, Roa Bastos, Onetti y Sarduy, tardíos.

En la década de los sesenta, a Cortázar le tocó volverse notorio y revolucionario. La moda latinoamericanista tenía dos connotaciones igualmente epocales: las neovanguardias —la nueva novela, la nueva ola del cine, el pop, el beat, el op, el concretismo, el arte móvil, los osciladores electroacústicos posmusicales, el *happening*— y las revoluciones del Tercer Mundo, último refugio de un cambio radical en lo social y lo político. Desde París, deshabitada capital de la dinámica cultural de Occidente, Cortázar se torna narrador experimental y simpatizante de lejanías revolucionadas: Cuba, Argelia, Vietnam, más tarde Nicaragua. Intenta sintetizar a Marx y Rimbaud: el mundo no existe sólo para ser entendido sino también para ser cambiado, la vida no existe sólo para ser vivida sino también para ser cambiada. No faltan ecos de cierto surrealismo al servicio de la revolución con el que se vuelve a juntar el escritor argentino.



Julio Cortázar en París, 1976 © Archivo de Cuadernos Hispanoamericanos

En 1963, con la publicación de *Rayuela*, Cortázar ficha por el experimentalismo narrativo. Por mi parte, diré que busca en él un refugio. Los personajes cortazarianos están fijados a su inicio adolescente. Tienen arrebatos eróticos, exigen lo absoluto, se muestran ávidos de radicalidad y de sentido. Pero carecen de infancia, de juventud y de futuro. Por eso quedan bien en el cuento y, al ser introducidos en una novela, padecen de insuficiencia y de compulsión. Un personaje de novela puede ser desenvuelto en un crecimiento progresivo (la novela educativa de modelo goetheano) o en una degradación regresiva (el modelo beckettiano). En ambos extremos demanda un proceso, que es lo que les falta a las criaturas de Cortázar. El músico Carter de “El perseguidor” tiene la medida justa. Horacio Oliveira, en *Rayuela*, se ve forzado a repetirse, queda fuera de lugar narrativo. Por eso el libro puede leerse de dos maneras distintas, según el autor, e incontables, según los lectores. No tiene, estrictamente, principio ni fin porque no va a ninguna parte. Están metidos y sometidos a un borgiano laberinto sin entrada real ni salida efectiva. El ocioso bohemio argentino que pasa las noches en una *chambre de bonne* de París, embriagándose con ginebra y jazz y desflorando temas divinos y humanos entre otros como él, resulta ser el mismo a lo largo de cientos de páginas que le (nos) sobran. Quizá la Maga se haya escapado o suicidado. Quizás Oliveira vaya a parar a un descampado con vagabundos, a un calabozo, a un circo o a un manicomio. Da igual. No hay motivaciones existenciales que lo definan.

Pasado el tiempo, en nuestros días podemos descargar a Cortázar de sus obligaciones vanguardistas y revolucionarias. Nadie se hace cargo de las revoluciones con modelo soviético. En cuanto a las seducciones populistas que intentan sustituirlas, creo, poco entusiasmo suscitarían al escritor. En 1973 pasó fugazmente por una Argentina impregnada de neoperonismo que, una vez más, sólo podía ser su país a distancia. Pero me parece que esas descargas lo favorecen porque le evitan convertirse en un nombre famoso manipulado por una administración de deberes y culpas, de buena y mala conducta revolucionaria. Tampoco tiene ya la obligación de ser un novelista experimental porque podemos prescindir de sus novelas para admirar sus narraciones.

Lo que sigue llamando la atención es que Cortázar se haya vuelto notorio a partir del más “difícil” y desconcertante de sus libros y no por el libro mismo sino por sus connotaciones momentáneas. En la actualidad queda impensable semejante cosa porque el gusto dominante se inclina a la construcción clásica

de la novela como reportaje de época, los personajes psicológicamente definidos como tipos y un discurso literario sometido a un periodismo sometido al serial televisivo que es un recaída del periodismo novelado que es una recaída de la novela clásica como reportaje a una época que es etcétera. La palabra sirve si es fugaz y repetitiva como un *spot*. El uso de aparatos electrónicos destruye la ilusión de permanencia que tiene el papel, heredado de la arcilla, el papiro y la piedra donde nuestros antepasados labraron sus primeros signos. La palabra *palabra* ha perdido el interés crítico por ella misma. Cortázar, escritor artesanal, cuidadoso y empeñado en exhibir la *obra bien hecha* concebida en términos de magisterio y discipulado, es ajeno a la producción industrial de escritura, a cargo de escribidores que son empresarios autónomos con utillaje doméstico.

Digresión: ¿se ha pensado en la posibilidad de que desaparezcan los manuscritos de los escritores, residuo artesanal si los hay, porque todos aprenderán a escribir por medio de teclados y ordenadores, y nadie ya sabrá nanuscribir?

El asunto del compromiso ha sido reformulado. Lamento decir que por Ernst Jünger, un escritor cuyos compromisos políticos personales más bien me repugnan. Pero Jünger tiene razón: el escritor nunca es comprometido, su escritura siempre lo está. No es él quien la compromete sino los lectores, que la convierten en situación temporal, circunstancial, histórica. Si obedece a un deber compromisional de carácter normativo — una moral, una religión, una política — se coarta en su libertad productiva. Del otro lado, inevitablemente, el lector hallará en sus textos una visión del mundo, en la cual habrá moral, política, religión, gastronomía y suma y sigue. Desde luego, el ciudadano que escribe también tiene compromisos políticos como cualquiera, está tan comprometido con los demás a convivir mejor o peor lo mismo que el dentista, la informática, el cura de aldea y la bailarina de gran ciudad. No sé ni me importa saber si Dante era güelfo o gibelino, extremista o moderado, partidario del Papa o del Emperador. Lo comprometo al leerlo y ver que la historia humana, la documental y la apócrifa, conforma en su cómico y divino poema un ordenado infierno por el cual un avezado poeta pagano conduce a un novato letrado cristiano.

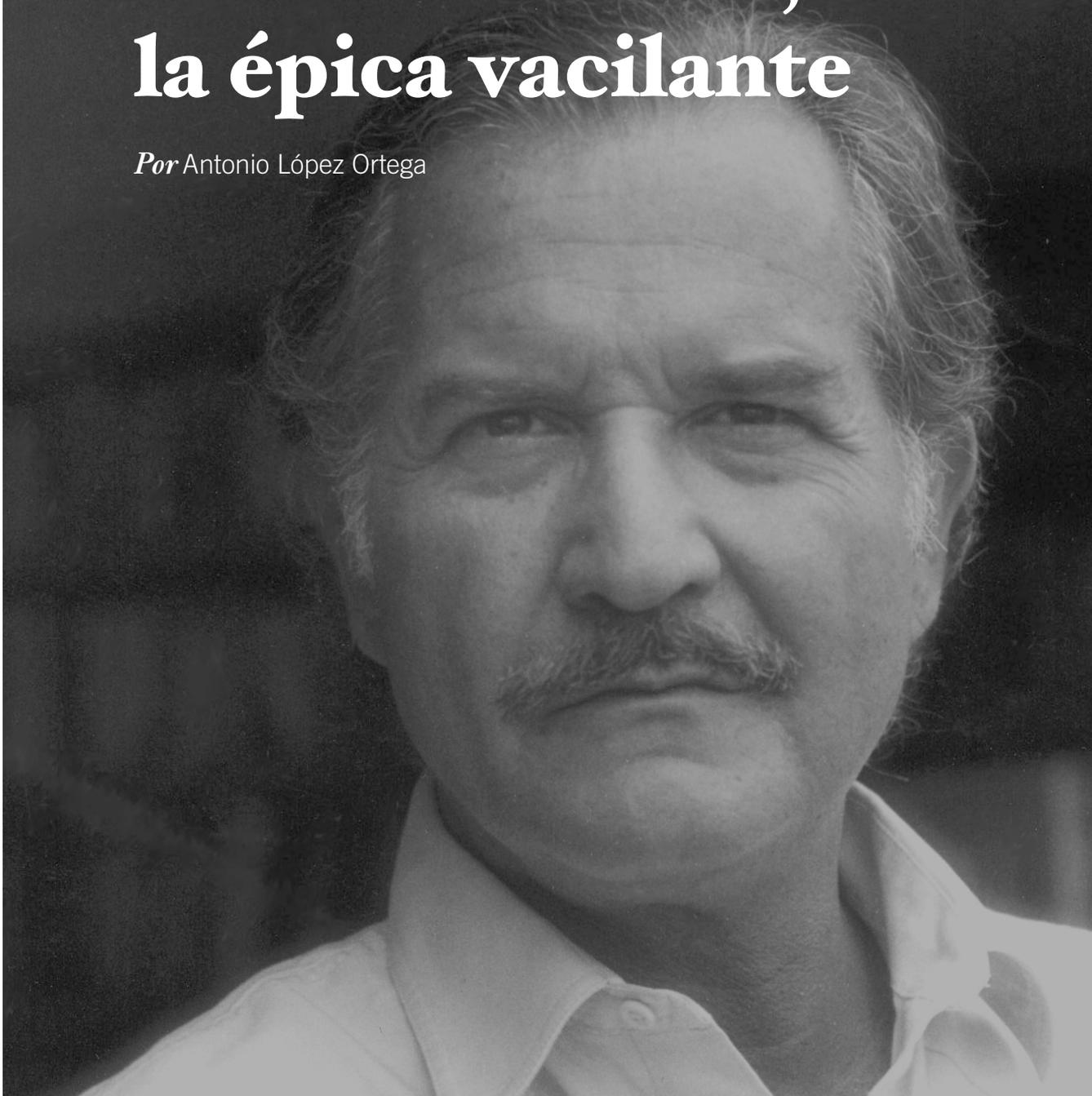
Estamos en condiciones de formular una parábola cortazariana. No será definitiva pues el escritor hallará más lectores en tiempos por venir, pero es verdadera en la medida de su propia veracidad. Y esta veracidad se la da la deriva que ha cumplido.

Empezó por averiguar, con ansiedad algo angustiosa y una curiosidad traviesa y hedónica, cuánto de extraño tiene el mundo hecho por los hombres para los hombres que lo habitan, cuya única meta visible es la muerte. Esta averiguación transforma el extrañamiento en propiedad por medio de la literatura, quizá del arte en general. El artista no cuenta con el apoyo de ningún dios ni de caudillo alguno. Si alguna vez Cortázar creyó lo contrario, hoy podemos desagravarlo. El artista es como el compañero del hombre en un paisaje desértico, carente de caminos, de centro y de eje. Por decirlo como Oliveira: sin Omphalos ni Ydgrassil. Son dos que van juntos, conforme a la definición de la amistad que debemos a cierto clásico griego. Los pasos en la arena construyen caminos. Cada uno de ellos presume de ser central. Mirando el conjunto de las huellas se diseña un sentido. Como diría un cronopio, la ventaja de los clásicos griegos es que son fáciles y baratos.

MESA REVUELTA

Carlos Fuentes, la épica vacilante

Por Antonio López Ortega



Es difícil pensar en la muerte de Carlos Fuentes. Quiero decir, es difícil admitir que su ausencia física no nos afecte de alguna manera. Se sostiene con facilidad que el arte es la apuesta más acabada de la condición humana para trasponer la muerte, ese obstáculo mayor, y que por ello cada vez que leemos, por ejemplo, el soneto “Amor constante más allá de la muerte”, cuatrocientos años después de haberse escrito, Francisco de Quevedo sigue vivo. Pero creo que no podríamos decir lo mismo en el caso de Fuentes. Su obra polifacética, enciclopédica —el cuentista, el novelista, el ensayista, el cronista, el articulista de opinión—, no nos quepa duda, seguirá muy viva, al punto de reservarse lectores y seguidores por los siglos de los siglos, pero hay algo que tiene que ver con el carácter, con la personalidad, con su manera de entender el rol intelectual, que perderemos de manera irremisible. Hace ya tiempo que el oficio literario en la América Hispana no integra, sino que más bien desintegra. El apetito vanguardista, la disolución de los géneros, las reverencias ante los valores de la diversidad cultural, la obsesión por los parcelamientos, la necesidad de anteponer frente a las grandes catedrales novelísticas una literatura menor, han creado prodigiosas ramificaciones, pero aquella idea de centro irradiador, del idioma común como el mayor de los patrimonios, de los vasos comunicantes entre tradición y modernidad, de la memoria compartida o de la *imago* lezamiense ya no importan tanto como antes. Si pensamos en términos de tendencias o movimientos, quizás las mayores cúspides hispanoamericanas de integración han sido el Modernismo, donde todas

las capitales del continente apuntaban hacia el mismo punto, o el *boom* novelístico de los años 60, donde capitales foráneas como París o Barcelona reunían a nuestros escritores con mayor asiduidad que Quito o Managua.

Me temo que lo que echaremos en falta es su manera de vivir el proceso literario de la América Hispana como un todo, como un libro abierto, como un pulpo de mil tentáculos que, pese al crecimiento permanente, no deja de ser pulpo. Esa noción de que el tronco común no debía abandonarse, de que este enriquecido y transmutado idioma castellano era nuestro milagro cotidiano, de que la Hispanidad toda era una sola circunstancia que superaba cordilleras y océanos, sin la presencia de Fuentes para recordárnoslo a diario, se irá apagando o desdibujando hasta que otras generaciones o movimientos futuros la vuelvan a hacer suya. Se me dirá que ese diseño es más político que propiamente cultural, pero es que Fuentes se refería a la instancia cultural como “fuente genésica”, aquella en la que “los discursos de nuestra peculiar Modernidad —llámese político, económico o social— debían abreviar su sed”. En síntesis, frente a la debilidad de nuestros discursos civilizatorios, oponer la majestad tan diversa como integradora de la Cultura. Y Cultura para Fuentes era la suma de todos nuestros gestos, de todos nuestros actos, de todos nuestros pareceres, de todos nuestros pensamientos. Una amalgama extraordinaria, integradora, diversa, de sentido, de apuesta en el mundo, de abolición del tiempo, de conquista del espacio. Esa pulsión que fusionaba en una sola línea a Carlos V con Machu Pichu,

o a Francis Drake con Bartolomé de las Casas, o a Huamán Poma de Ayala con Carlos Oquendo de Amat, esa libertad asociativa de nombres, lugares e ideas, era una manera de vivir, de percibir la realidad, de habitar la gran nación hispánica como un todo indisociable.

En la concepción de Fuentes, no le bastaba al escritor hispanoamericano leer, escribir, meditar o asistir a foros. Era imperativo ejercer en modo paralelo un rol que, a falta de mejor nombre, llamaré intelectual, esto es, la necesaria función de seguimiento, de observación, de vigilancia, de las sociedades americanas. Según esta premisa, al intelectual hispanoamericano le tocaba ejercer un rol de anticipado, respirar un aire vanguardista, señalar los nuevos derroteros. El pensamiento artístico era, por lo tanto, un mascarón de proa, que iba abriendo los mares del discernimiento, confiando en que la sociedad viera esas señales del camino de manera diáfana, comprensiva, para evitar aventuras estériles o tropiezos cívicos. En síntesis, se trataba de una actitud vigilante frente al poder, frente a toda forma de poder, que en la tradición occidental había alcanzado su colmo en pleno siglo XX, su siglo, con las pestes del Nazismo, del Fascismo o del Comunismo. Para Fuentes, la vieja lección moral de Albert Camus seguía viva, quien más allá de compromisos de cualquier tipo, sobre todo de aquellos que confiaron en la gestación del “hombre nuevo”, tomó distancia frente a los ejercicios utópicos y creyó más en la Caída. Tanto para Camus como para Fuentes el rol intelectual era crítico, esencialmente crítico, y los pensadores estaban llamados a dar siempre la voz de alerta frente

a nuestros desmanes políticos, económicos o sociales. En tierras de déspotas y dictadorzuelos de todo tipo, ninguna función era más relevante que ésta, al punto de encarnar los intelectuales la propia voz de sociedades temerosas o sumisas. La suerte que vivió a comienzos del siglo XX el gran escritor venezolano Rufino Blanco Fombona, preso insigne del dictador Juan Vicente Gómez, no se le desea a nadie, porque además su reconocido temple lo llevó a rechazar cualquier oferta de excarcelación o amnistía, pero debemos a ese presidio al menos dos aportes que cambiaron nuestra literatura: el primero son sus *Diarios*, que hoy constituyen uno de los expedientes más formidables sobre la crueldad del régimen gomecista; y el segundo es la creación desde su exilio madrileño de la Biblioteca Americana, antecesora de la actual Biblioteca Ayacucho, quizás el primer gran ejercicio de ordenamiento de nuestra literatura moderna.

Al menos en dos campos vastos, de los muchos que ocupó, Carlos Fuentes ejerció una vigilancia admirable. Uno fue su pasión por la novela latinoamericana: sus autores, sus modos, sus tendencias, sus aportes; otro fue su pasión por la crítica política, ejercida desde sus columnas o tribunas públicas. En esta última vertiente era un opinador puntual, pugnaz, asertivo, capaz de desplegar un instrumental de análisis histórico-cultural que desarmaba a cualquiera, y no se diga a nuestras siempre poco temperamentadas clases políticas, que siempre empalidecían frente a su perspicaz inteligencia. Pero volvamos nuevamente al campo de la novela para reseñar que al menos en cuatro entregas de las muchas que hizo

—*La novela hispanoamericana* (1969), *Valiente Nuevo Mundo* (1990), *Geografía de la novela* (1993) y, más recientemente, *La gran novela latinoamericana* (2011)—, Fuentes compila sus ideas, sus gustos y, sobre todo, una teorización que da cuenta de las razones históricas y también culturales por las cuales este género ha sido tan próspero en nuestras regiones. En *Valiente mundo nuevo*, Fuentes quiso reconocer al Bernal Díaz del Castillo de *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* como nuestro primer novelista continental. Al buscar el tiempo perdido, Bernal retoma la experiencia recordada como experiencia escrita. “A medida que la narración se desarrolla, la voluntad épica vacila. Y una épica vacilante no es épica: es novela.” Para agregar seguidamente: “El precio que debemos pagar para obtener el progreso material es la pérdida de nuestras premisas tradicionales, morales y filosóficas. Es el precio de Prometeo. Don Quijote será el más vivo ejemplo español de este drama de la modernidad, pero Bernal Díaz lo prefigura en su épica vacilante. (...) Esta es la fuente secreta de la literatura hispanoamericana concebida como una respuesta constante al enigma del mundo histórico.” Puede entenderse que el abordaje épico de la realidad hispanoamericana (que no es otra cosa que el *recuento* de lo ya conocido) haya sido abandonado en una primera instancia para dar paso a la novela como instrumento de desciframiento. La *novedad* a la que accede Bernal se resiste a ser encerrada en un patrón épico y pide un formato más cercano a la novela. De entrada, vemos entonces cómo los patro-

nes clásicos fallan ante la realidad americana y un principio de duda se instala desde el primer día en nuestra expresión. Bernal Díaz es el ejemplo mayor de la crónica fallida. La objetividad del relator que le canta al lector de ultramar se troca en una subjetividad moderna a través de la cual el narrador deja ver su admiración por la cultura y el temple enemigos. Bernal sufre con la caída azteca y ese padecimiento es el primer signo del mestizaje americano.

Se podría entender que un autor de tanto renombre haya sido generoso con sus antecesores, pero no tan bien que se haya ocupado tanto de sus congéneres y de las promociones que lo sucedieron. Hasta los últimos momentos de su vida, Fuentes no dejó de reseñar nuevas novelas o de valorar a autores emergentes. Era un hombre de diálogo, y el diálogo lo ejercía tanto con sus pares como con los que podrían haber sido sus discípulos. Pero es que también el diálogo permanente con la Historia era para Fuentes la razón profunda de la novela hispanoamericana. Diálogo trunco, oscuro, repelente, integrador, pero diálogo al fin. Se diría que más que dialogar con la Historia, la novela hispanoamericana reinventa la Historia. Y la Historia es lo que ha condicionado y sigue condicionando el hecho novelístico en el continente. En unos casos, el correlato se hace obvio; en otros, se hace más oscuro e impermeable, pero hay que escarbar por entre personajes y situaciones para recuperar lo que en verdad nos interesa: la memoria colectiva o individual, los secretos del solitario y las solidaridades comunitarias, los ritos de la tradición y el siempre tardío aprendizaje de la Mo-

derinidad. Desde la imagen memorable de *Huazipungo* de Jorge Icaza —el indio que, reflejando un rito ancestral, le habla en un lenguaje extinto a un muro de piedras— hasta la cornucopia de “La entrada de Cristo en La Habana”, capítulo magistral de *De donde son los cantantes* de Severo Sarduy, todo parece estar condicionado por la memoria, por la afanosa necesidad de recrear los tiempos perdidos. Fuentes ha dicho que la novela es “el género de los géneros”: quizás ello explique el enorme arraigo que sigue teniendo en Hispanoamérica.

El otro campo de vigilancia al que nos referíamos, a falta de mejor nombre, es el de la crítica política, en el que Fuentes fue uno de nuestros intelectuales más puntuales y precisos. En *Geografía de la novela*, Fuentes cita una conversación con Milan Kundera en la que el escritor checo afirma: “La novela no está amenazada por el agotamiento, sino por el estado ideológico del mundo contemporáneo. Nada hay más opuesto al espíritu de la novela, profundamente ligada al descubrimiento de la relatividad del mundo, que la mentalidad totalitaria, dedicada a la implantación de la verdad única.” Y no sólo la novela, podríamos decir hoy, sino la vida misma. En una escala más íntima, siempre me he preguntado por la verdadera devoción que Fuentes tenía por una novela como *Doña Bárbara*, al punto de citarla y valorarla siempre como un texto precursor, referencial. Los tiempos modernos la han convertido en una novela esquemática, incluso escolar, pero qué vigencia retoma hoy a la luz de la resurrección del militarismo en Venezuela, otra peste que historiadores como Ramón J. Velásquez o Manuel Caballero

creían perfectamente enterrada. La barbarie de la antipolítica, de la concentración de poder en un solo hombre y de la muerte paulatina de la democracia en la Venezuela de hoy es muy semejante a la que existía en 1929, año de publicación de *Doña Bárbara*, en plena dictadura de Juan Vicente Gómez. Carlos Fuentes, por lo demás, a diferencia de muchos otros intelectuales, quienes son muy críticos en sus respectivos países pero enmudecen cuando en nuestro país reciben premios o prebendas, siempre tuvo claridad de lo que ocurre en Venezuela, y lo denunció permanentemente con precisión e hidalguía. Desde los años 60 o incluso antes, Venezuela tuvo una trayectoria intachable como país anfitrión ante el exilio republicano español y ante la diáspora masiva de intelectuales sureños que le huían a las dictaduras sucesivas. Una editorial como Monte Ávila Editores o un premio de novela como el ‘Rómulo Gallegos’, ambos creados en los años 60, fueron receptáculos para esas inteligencias sin hogar que recorrían el espinazo andino con no poco dolor y desconcierto. Hoy en día, necesitados como estamos de reconocimiento y afecto, ya quisiéramos un ápice de reciprocidad para un país que cobijó a los mejores escritores de países que tildaban como enemigos a sus hombres de letras.

Concluyo con una estampa que no hace sino reafirmar la devoción de Carlos Fuentes por Rómulo Gallegos. En 1967, primer año en el que se confiere el Premio de Novela que lleva su nombre, Mario Vargas Llosa lo recibe por *La casa verde*. Cuenta el escritor peruano que don Rómulo fue invitado al acto y, para emoción suya, lo sentaron a su lado.

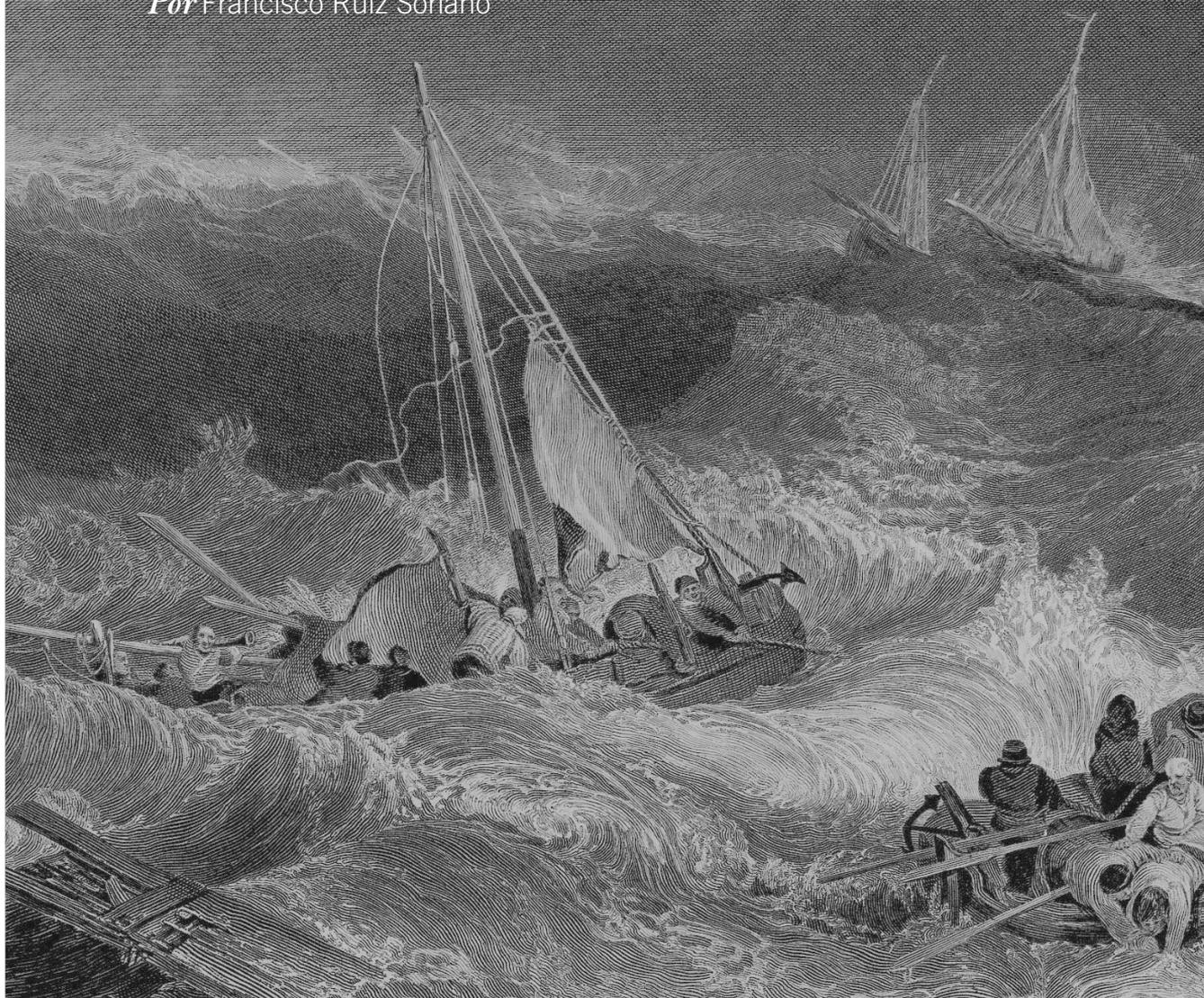
Para entonces, a dos años de su muerte en 1969, la mente del gran novelista venezolano literalmente bogaba por un caño del río Arauca, porque no atinaba a saber de qué se trataba el acto ni por qué le daban el premio al escritor peruano. Don Rómulo acerca su boca a la oreja de Vargas Llosa y le susurra: “Y ya que lleva mi nombre, ¿por qué no me dan este Premio a mí?”. A Vargas Llosa no le quedó sino sonreír y grabar en su memoria un gesto que no dejaba de ser risueño. Diez años después de este desvarío, en 1977, Carlos Fuentes recibe su premio por *Terra Nostra*. Ya no estaba Gallegos para sonreírle una ocurrencia similar, pero sí se aseguró Fuentes de que, a falta del maestro que tanto hubiera querido ver, buenos eran el diploma y el medallón que lo consagraban como el tercer ganador del premio, una emoción que se tradujo en el discurso memorable que pronunció ese 2 de agosto, día del nacimiento de Rómulo Gallegos. La última visita de

Carlos Fuentes a Venezuela fue entre 1996 y 1998, veinte años después del conferimiento del Premio, pues una visita posterior, por sus posiciones públicas, fácilmente lo hubieran declarado *persona non grata*. En esa última ocasión no dejó de pasar por la Casa de Rómulo Gallegos, y con discreción y vergüenza se acercó al Director de entonces, el historiador Elías Pino Iturrieta, para explicarle que, por razones desconocidas, había extraviado el medallón del premio. Le dijo a Elías que no podía permanecer sin ese medallón, y de inmediato en la Casa de Rómulo Gallegos se las arreglaron para hacerle una réplica y entregársela antes de su fecha de retorno. Con el tiempo, podemos entender esa insistencia del gran escritor mexicano, pues más vale para la cultura venezolana el nombre de Rómulo Gallegos que la mayoría de los despropósitos que hoy, en nuestro desdichado país, se nos quiere vender o postular como Cultura.

MESA REVUELTA

Álvarez Ortega: la ontología de la negatividad

Por Francisco Ruiz Soriano



El último poemario publicado por Álvarez Ortega lleva por título *Ultima necat* (2012) y entra dentro de esa ontología de la negatividad que define sus postreras obras. Heredero del desengaño metafísico barroco, no solo vemos en este libro el pesimismo cósmico, la fugacidad de toda ilusión y angustia existencial, sino también ese juego de la “deconstrucción” que, con el empleo de la ironía y la sátira, desmonta los modelos imperantes de la poesía de postguerra y los cánones al uso que marcan las últimas tendencias líricas. Aunque comparte el acento innovador de los movimientos de vanguardia que asolaron el siglo XX (la búsqueda de la originalidad, el juego metaliterario, la experimentación métrica y la metáfora sorpresiva heredera del surrealismo), Álvarez Ortega destacó en el panorama literario de nuestra poesía por el nihilismo destructor de su estética que chocaba con el neorrealismo social y el formalismo clasicista de su época, en las primeras décadas de postguerra, mientras, entrada este siglo XXI, su poesía metafísica continúa desentonando con las tendencias de la poesía de la experiencia y el realismo cotidiano de las últimas generaciones postmodernas. De esta forma, su poesía se caracteriza por esa tensión de contrastes de talante barroco y la pulsión de muerte: no hay esperanza posible para el poeta y su herencia en esta tierra, todo acaba con la destrucción completa, creando todo un campo semántico del mal en torno al desencanto, la enfermedad, la ruina, la descomposición, la caducidad y la finitud de la existencia.

Ultima necat (2012), que lleva el subtítulo de Elegía, está introducida por la cita de la leyenda del reloj que da parte

del título al libro: “Vulnerat omnes, ultima necat”. La obra se divide en tres partes de diez composiciones cada una, con la estructura de cuatro versículos largos, como había caracterizado el libro anterior *Ceniza son los días* (2011) y como suele ser habitual en muchas obras de Álvarez Ortega, aunque variando el número de versículos, por ejemplo *Aquarium* (1970), *Liturgia* (1981) o *Corpora terrae* (1987-1988). Los temas son reiterativos en torno a la preocupación por el tiempo y la muerte, el olvido y la memoria, teniendo como centro el cuestionamiento del proceso literario, verdadera alusión metapoética que subyace de fondo a lo largo del poemario y que alcanzar a ser, dentro de ese naufragio autodestructivo en que se ha convertido la existencia del escritor, un verdadero “testamento” de todo su devenir entendido como dedicación a la labor artística.

Las imágenes de ruina y derrota van hilvanando toda la obra, ya desde el primer poema “Era sombra al final del día...” hasta la última composición, donde luto y martirio acaban por convertir esa “calcinada piedra” -que encarna su quehacer- en losa de su propia tumba, último testimonio de lo que se ha sido y vestigio para la posteridad.

El universo de Álvarez Ortega sobresale por las referencias metafísicas, heredadas de los poetas barrocos, cuando el ser humano se encarna en un alma errante, en perpetuo naufragio, peregrino proscrito, nómada, sombra ambulante, harapo, etc.; así como la metáfora de la casa —cuerpo de índole platónica-, mansión del alma en proceso de ruina, tema que por ejemplo define “Hoy la tristeza le lleva a otra mansión”,

donde aparecen todas esas metáforas de pulsión de muerte en torno al desengaño y la presencia de un ser en perpetua tensión sacrificial, pero también el parámetro deconstructivista que encarna ese símbolo de la casa, páramo de piedras y signos que es la misma obra; a otro nivel significativo, se trata del espacio metaliterario, el lugar de la memoria en el cual se refugia una y otra vez el poeta frente al suicidio y la total aniquilación, discurso guiado por numerosas interrogaciones retóricas que, irónicamente, cuestionan esa esperanza, porque ese “hogar” al que retorna nuestro autor es la poesía, llena de sueños que son ya de dolor y de luto ante la imposibilidad de salvación.

Otro de los tópicos reiterativos es el de la vida como navegación y el naufragio de la existencia, el hombre es una “nave de lágrimas”, mero cuerpo a la deriva en la composición “Siente el frío de la noche en su rostro”, tópico de claras resonancias ausiasmarchianas que por ejemplo centran también “Así nave sola el cuerpo, la aventura cede su deriva...” de la última parte, donde se censura el mismo destino que nos tiene reservado la vida, o esa llegada a puerto que es a la vez la alusión a la orilla del Leteo, camino de luz hacia otro espacio de la nada:

Así, nave sola el cuerpo, la aventura cede su deriva al otro lado de la mañana, donde su existir se desdice en un más largo peregrinar. / Plegadas las velas, el palo mayor desnudo, cansado antes de tan breve periplo, su fantasmal estampa recorrerá una órbita de sedicente luz, / Y, al abrigo de una voz apenas señalada, como un duelo crepuscular de secretas revelaciones, bajo una constelación que no está en ningún cielo, / ¿a qué puerto

llegará cuando las horas acaben y se haga desolada resonancia de una estela que dejó atrás el olor de su muerta singladura?

Ese peregrinaje autodestructivo es a veces un “descenso a una sima de espacio desierto”, en referencia al propio proceso de escritura, mientras el poeta es un dios que acude a la llamada de su infierno que son los retazos de la memoria, ese humo de una hoguera sin patria que aparece en el poema “Ahora, cuando todo es soledad...”. La figura del poeta como ser maldito que increpa o maldice la vida por verse condenado a la destrucción atraviesa la obra, todo bajo un aura de pesimismo cósmico que llega a crear una ontología negativa de la vida, un nihilismo existencial que se encuentra en constante tensión espiritual ante la decadencia de la carne; esta idea alcanza en el último poema de la primera parte, “Héroe tu, dios cautivo, de la majestad de este verano...”, el trasfondo de una batalla metafísica por abandonar ese espacio de desolación que es salir del tiempo, cárcel del cuerpo y abismo de dolor. Para el ser humano todo acaba en la destrucción y Álvarez Ortega se rebela contra esa tragedia final con una leve fe en la escritura, testimonio de una existencia que al final también llega a ser ruina.

La segunda parte queda definida por una mayor concentración en la labor del poeta y el debate metapoético, ya sea desde una óptica irónica que hace hincapié en la pérdida de la fe en la salvación por la escritura, ya mediante imágenes que aniquilan todo esplendor pasado, a veces con el uso de tópicos clásicos en torno al tiempo o el mito órfico. Por ejemplo en “¿Bajo qué ley eres, senda

Manuel Álvarez Ortega

AN
TO
GÍA
1941-1971

SELECCIONES DE POESIA ESPAÑOLA

desnuda de un tardío renacer”, el motivo del Homo Viator configura ese camino de purificación mediante metáforas de dialéctica platónica entre el espíritu y el cuerpo. En “Suenan sus palabras, pero, igual que sílabas marchitas” es la personificación de los vocablos, comparados a una “lengua muerta” que ha dejado de existir y de utilizarse, los que gestan esa imagen de destrucción y evocan con tristeza un esplendor pasado. Manuel Álvarez Ortega llega en un artificio metafórico magistral a comparar las palabras o sílabas con las larvas, meros gusanos del cuerpo difunto en el proceso destructivo de la obra, y dentro de ese naufragio hacia la muerte que es el mismo poemario, donde la línea versal deviene en “dársena desierta”, mientras los poetas cantan en la fosa de algún maldito dios su última expiación, se trata de ese último sonido de “Una voz que se calcina en la noche...”, en el poema del mismo título, donde además aparece la personificación del tiempo como “sierpe de polvo”; crítica a la Literatura como salvación que centra también “Pero lo que proclama tu sombra el día lo magnífica...”, aquí la eternidad de la escritura se ha convertido en un “espacio que la nada traspasa, y todo trofeo o premio se trastoca en escombros”.

Dentro de este contexto metafórico que presenta la vida como combate, sobresale el uso de símbolos de la cetrería; de esta forma, el poeta es un halcón febril que lucha por el reconocimiento tras la batalla, en la composición: “Con destemplanza, cuando en sus paradas sementeras...”, donde asoman imágenes barrocas de la estirpe de John Donne cuando une el amor sensual con la muerte, pues

el acto amoroso se ha convertido en un “fecundarse en otra osamenta”, imágenes de agresividad y perfidia que habían caracterizado ya muchos poemarios de Álvarez Ortega como Mantia Fidelis, así como también lo es el empleo de la figura mítica de un Orfeo infernal, no sólo símbolo de la desesperanza amorosa y de la fe en la vida, sino del mismo poeta, peregrino hacia la autodestrucción, que centra el poema “Pero ¿Quién pulsa las cuerdas que templan tu corazón?”

La tercera y última parte muestran el sacrificio para la eternidad en que llega a ser el proceso poético, bajo imágenes de desolación; por ejemplo, la poesía es un “fuego fatuo” salido de la tumba al final de los siglos”, mientras todo un campo semántico en torno al martirio y el sacrificio -dentro de un contexto ascético- va definiendo el espacio poético por donde se mueve el escritor, mártir terrestre. En composiciones como “Tienes un sudario de ceniza...”, “Te rodean ángeles de una iglesia infernal...” o “En su trinidad de cieno...” se hace patente todo ese simbolismo sacrificial, desde el empleo de metáforas de aniquilación y muerte (“sudario de ceniza”, “Cíngulo de sombra” etc.) hasta alusiones a la poesía como religión, donde ese “muerto perfecto” que es el escritor lucha por una idea de lo sublime, de esta forma su “oración, negro rito” busca alcanzar el sueño de lo intemporal tras el sacramento de la extremaunción. Sin embargo, es la salvación por la escritura, o al menos, una mínima fe en ello, lo que va hilvanando esta última parte hasta el final; por ejemplo en “Tú, clepsidra del alba, cuando el tiempo se abre a la esperanza” el acto poético asoma tras

esa “piedra escrita con los nombres consagrados” frente a la existencia como engaño, o éste es esa iluminación escondida que queda al final del tiempo después del tránsito aciago de la muerte, imagen genial sobre la obra dada a la posteridad que se manifiesta en el verso un fuego fatuo salido de una tumba al final de los siglos sólo lo salvará, perteneciente a la composición: “Todavía es la sombra, el día que vendrá...”.

La caracterización del poeta con todos los atributos del ascetismo barroco, desde el tópico del peregrino hasta el del cuerpo vacío, adquiere al final un tono irónico, e incluso burlesco cuando caracteriza al hombre como

un “halcón de trapo” o un “muerto pobre” en “Cierra tus alas, halcón de trapo, o vuela en torno a la fosa de este naufragio”, imágenes de desarraigo y naufragio que acaban por incidir en la degradación del ser humano ante el Tiempo, convirtiéndose en mero “harpazo destruido por el orín” en “Secreto de la nada, héroe depuesto de una lancha baldía”. No hay esperanza posible frente a la muerte, “las horas han ido diciendo su oficio” hasta que llegue esa última neocat que nos acabe por dar la última estocada, solamente quizá la poesía sea ese mínimo resquicio de salvación, “lengua de fuego en el destierro” que nos deje a la posteridad “su letanía por el duelo de su eternidad”.

MESA REVUELTA

Cómo renovar el discurso engañoso

Por Wilfredo H. Corral

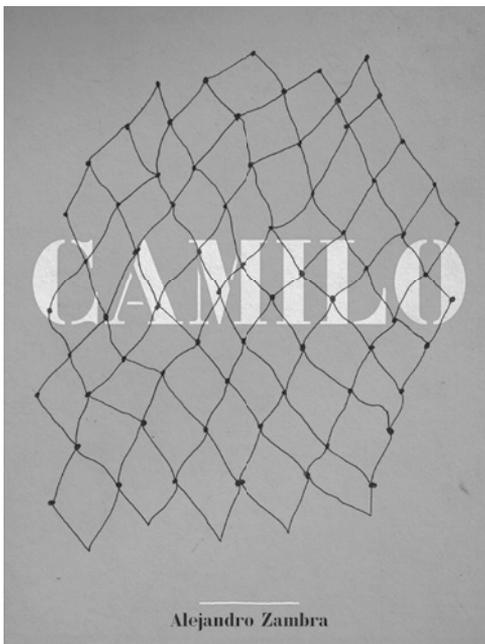
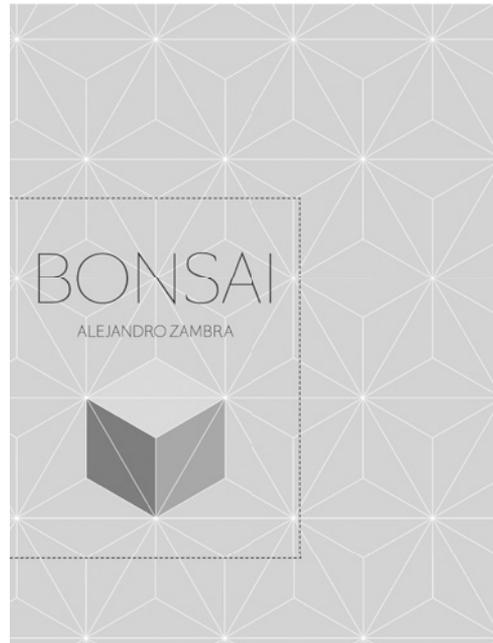
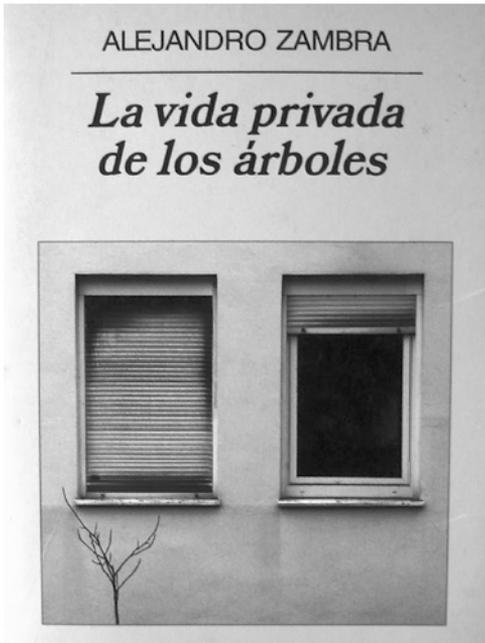


Alejandro Zambra comenzó su carrera literaria a finales de los años noventa como poeta, mientras se ganaba la vida a muy temprana edad con la enseñanza y el periodismo. En rápida sucesión publicó *Bonsái* (2006), *La vida privada de los árboles* (2007) y *Formas de volver a casa* (2011), trilogía que mezcla el habla de la *bildungsroman* con la práctica que algunos críticos de la hibridez genérica prefieren resucitar con el término nada posmoderno (fue acuñado en 1906) “autobiograficción”. La magnífica acogida de aquellas novelas, cuyo ciclo parece cumplido, ha sido inmediata, con consenso respecto a su maestría, una versión fílmica de *Bonsái*, y abundancia de reconocimientos nacionales e internacionales, traducciones, entrevistas e invitaciones. Con igual celeridad se publicó parte de su no-ficción en *No leer: crónicas y ensayos sobre literatura* (2010), que en 2012 vio una segunda edición, el mismo año en que su novela de 2011 fue traducida al francés con el revelador título de *Personnages secondaires*.

Todas sus novelas han sido publicadas en inglés y reseñadas con entusiasmo en el ámbito angloamericano; y en 2015 su libro más reciente, *Mis documentos* (Barcelona, Anagrama, 2014, 207 pp.), será publicado en inglés. Menciono lo anterior por el efecto bumerán que suele tener la traducción a esa lengua, y por lo que significa para la “nueva literatura mundial” que todavía se define por aquella. Zambra en verdad no necesita presentación en nuestra lengua, y resumo su desarrollo porque es fácil para la crítica reciente creer que la temática del chileno oscila entre

melancolía, nostalgia y obsolescencia benjaminiana. Una lectura “desteoriada”, o sea la que hacen los lectores para quienes Zambra o la literatura de su tipo no es un fetiche, muestra que el autor en verdad está revisando su amplio repertorio, lo refina exhaustivamente, y así mantiene su monumentalidad, como la literatura de los maestros (italianos y chilenos como Adolfo Couve en buena parte) que son citados o mencionados en su novelística y su ficción, a pesar de ellos y de sí mismo. Ese proceder culmina, por lo pronto, en su libro más reciente, los relatos recogidos en *Mis documentos*, cuya hibridez permitió leer esos textos o parte de ellos anteriormente como cuentos, crítica, ensayos, periodismo u opinión política, una práctica ya evidente en los numerosos cruces genéricos y alusivos de sus tres novelas y la no ficción de *No leer*.

Mientras escribe persistente y lucidamente sobre la plusvalía de la poesía, no sin paradoja el autor chileno produce la prosa corta más lograda y reconocible de su generación (los nacidos en los setenta), de la cual es el pararrayos y frecuentemente protector. Prosa, no narrativa o no ficción; porque el desafío y fruición de leer aquella son como los de leer ésta, no por talentos genéricos sino porque se perfeccionan por encima de las habituales bogas relacionadas a la hibridez. En *Mis documentos*, convergen la inmutabilidad, instinto poético y sagacidad de Zambra, subvirtiendo la familiaridad de ciertas tramas, evitando caer en lo acogedor o formulaico, y a la vez aumentando la complejidad y pertenencia de un gé-



nero que ha recuperado su hegemonía en las letras iberoamericanas.

Cada prosa teoriza sobre sí, se convierte en catalizador, descarga o éxtasis para temas difíciles de categorizar: aprendizaje y magisterio, atavismos, interludios recordados de la autobiografía mencionada (pero elevada a metaficción), colegios, compulsiones, fútbol, mundo globalizado, rechazo de lo funcional, secretos o vicios menores, sexo, y sobre todo la “literatura de los mayores”, sea de los padres, abuelos (según Bolaño) o maestros (no se sabe si a ellos les gusta la “literatura de los menores”). Esos temas pasan por el filtro de que para ambas generaciones la profesionalización de la literatura no garantiza el éxito del escritor serio en vez del declaradamente popular. Así, la propuesta “Es una adivinanza, envuelta en un misterio, dentro de un enigma; pero tal vez hay una clave” de Winston Churchill describe el fluir de estos once relatos. En ellos una clave general es el oído de Zambra para el habla cotidiana regional o intelectual, con palabrotas que puntualmente compensan por los artilugios de las tramas.

Otra clave es su capacidad para crear drama de la inhabilidad para ser genuino con otros, y frecuentemente con uno mismo, como en “Yo fumaba muy bien”. Este, el más largo de la tercera sección dedicada a desencuentros y destiempos familiares, es menos representativo, por remodelaciones que no resuelven el desplazamiento genérico o el encarecimiento de elipsis y erudición alusiva, supeditados en otros relatos. En “El hombre más chileno del mundo”, el segundo de esa sección,

como en “Camilo”, segundo de los cinco de la primera sección, los protagonistas son chilenos exiliados o de viaje en un mundo extranjero que no les ofrece un manual de usuario. En “Camilo” —publicado recientemente en *The New Yorker*— una antigua querrela futbolística entre el padre del narrador y el de Camilo se convierte en un tenue ajuste de cuentas con el exilio y el pasado. En “El hombre más chileno del mundo”, la sobrevivencia en el extranjero por medio de la resignación humorística termina en la desolación que deambula por *Mis documentos*. Pero no reina el patetismo.

Así, el hilarante (respecto a diferencias generacionales) “Instituto Nacional”, primer relato del par de la segunda sección, se compone de cuatro mini relatos autosuficientes sobre la experiencia estudiantil en un prestigioso colegio (real), cuya exclusividad se mantiene con profesores déspotas y estudiantes que no están tan enchufados al presente ni son tan inconformistas como se creería. Que parezca una academia militar y los estudiantes una “comunidad de base” no es óbice para que las añoranzas, el “hacerse hombre”, la literatura como terapia y el despertar sexual sean presentados conmovedora y verosímilmente. Si ese proceder ya estaba presente en las novelas, ahora la historia, el tiempo y la literatura han hecho que el discurso que producen, engañoso de por sí, sea elevado a otro poder.

Igualmente, ante personajes femeninos cuyos anhelos y decepciones son retratados con gran precisión emotiva, no hay la neutralización de la masculinidad por medio de sensibili-

dades intimidantes que se balancea en las novelas, sino la liberación de energías primarias, sin corrección política o regresiones psicológicas, como en “Hacer memoria” (“me acuerdo” ocurre en varios relatos), último de los cuatro de la tercera sección. Como en otros relatos, en este Zambra desata estratégicamente detalles empáticos que complican la hostilidad de la memoria y sus avatares. La construcción de las narraciones revela así un respeto metódico hacia su arquitectura, rehusando severamente que el moralizar supere el instinto literario.

Desde el oportuno título que causa cisma o empatía entre autor y lectores, hasta la sutil evolución política de cada relato, la presencia del mundo digital milenar —y cómo su propagación ha resultado paradójicamente en una falta de perspectiva colectiva y preferencia del arte de vender sobre las humanidades— es inescapable, igual al vaivén entre un nuevo existencialismo y ansiedad como solución a las neurosis generacionales. En el relato homónimo el narrador dice “yo era un niño al que le gustaban las palabras”, y luego de sufrir sacudidas musicales, familiares y religiosas levemente políticas, y sobre todo literariamente autoficticias, el narrador asevera “Mi padre era un computador, mi madre una máquina de escribir. Yo era un cuaderno vacío y ahora soy un libro”, cuya última oración alude a una novela de la mexicana Josefina Vicens admirada por el Zambra real. Pero “lo real” no es tan real en Zambra como para postular que relatos como “Gracias” se basan *estrechamente* en sus experiencias. El autor ha dicho que su segunda novela, *La vida privada*

de los árboles, es la más autobiográfica, pero no tenemos ni debemos creerle, y estos relatos ayudan a tomar sus salidas con un grano de sal.

El suyo no es un zarandeo determinante o ególatra, sino parte del idealismo práctico de una generación. El igualmente estupendo y quizás más “autobiograficticio” del libro, “Larga distancia”, sobre un centro de llamadas, expone convincentemente la angustia literaria milenaria y el pluriempleo, a pesar del cual el narrador-profesor puede afirmar “si algo había sido constante en mi vida era el amor a algunas historias, a algunas frases, a una cuantas palabras”. Sobresalen el idealismo y optimismo, incluso cuando este relato, como otros, está atravesado de ansiedad sexual, de alienación, de la familia, el futuro, el hacerse viejo, el humor tierno y sutil, la madurez. Si esos temas han sido sus “mandamientos” hasta hora, también se puede pensar en que ya le han dado todo lo que él esperaba o quería. Es un lugar común crítico sostener que a un escritor le encantan las palabras. Zambra lo sabe, y por eso busca vocablos “muertos” asociados con la melancolía y la nostalgia, clichés crudos y banalidades que esperan ser taponados o enmarcados. Y entonces los renueva con su ironía, alterando las fábricas del conocimiento, embragando cambios en los énfasis interpretativos, y ese es uno de sus legados.

Mientras esta colección progresa se hace distópica y menos experimental, mostrando que Zambra es doblemente agudo, como cartógrafo intelectual de la metrópoli neoliberal, digamos, y como testimonio perfecto de la literatura de los hijos de la derrota del progresismo empedernido que no entiende las tácti-

cas de los nuevos para rehacer la esfera pública. Así, en “Verdadero o falso”, entre gatos, raros vecinos catalanes y el hijo que le toca cuidar, el protagonista Daniel ofende a todos, y borracho, descubre que ha faltado al trabajo y que “no ha visto en todo el día el correo electrónico”, pero opta por masturbarse, no trabajar. La ubicación predominante de los relatos es el Chile pos Pinochet remplazado por una sociedad niñera. Pero las idiosincrasias y restricciones contemporáneas no matan de hambre al escritor sino que lo nutren, y la literatura y el lenguaje se convierten en medios para dominar sus alrededores.

Estos relatos captan espléndidamente la relación de un escritor, ¿Zambrá?, con su prosa, particularmente por

hacer que conecte con el público sin perforar el meollo del narcisismo de sus personajes. La paradoja mencionada arriba tiene que ver con la percepción de que su dedicación a las formas cortas le justifica como “minimalista”. *Mis documentos* desmiente esa apreciación, no solo por ser su archivo más extenso hasta hoy, sino porque su calibrada artesanía, con una engañosa voz generalmente en primera persona, se arma con esquemas que se intensifican, que sigilosamente alteran sus votos estéticos reconocidos; y cuando se cree haber transitado pacíficamente con sus narradores y “realidad”, resulta que uno se encuentra en un campo minado en que la literatura chilena es mucho más grande que Bolaño, un héroe de Zambrá.

MESA REVUELTA

Los malditos, desnudados

Por Eduardo Moga



En la amplia obra de Mario Campaña (Guayaquil, 1959), poeta, ensayista, traductor, antólogo y director de la revista *Guaragua*, figuran también dos trabajos biográfico-críticos, *Francisco de Quevedo, el hechizo del mundo* (2001) y *Baudelaire. Juego sin triunfos* (2006), a cuya estela se sitúa este *Linaje de malditos*. En todos ellos, la interpretación de la obra y del itinerario existencial de los personajes estudiados se deriva de una atención minuciosa a los hechos de su vida: el escrutinio de sus vicisitudes, ejercido con rigor, casi con microscopía, y expuesto con claridad, parece destilar, por sí solo, su sentido global, su significado último. Lo cual no significa que Campaña eluda las tareas hermenéuticas. Por el contrario, se aplica a ellas con igual celo que a la elucidación fáctica, pero siempre acompañándola, subordinándose a esta, como si nuestra lectura de lo ocurrido, si quiere ser plausible, no pudiera separarse de ello.

Diez son los autores de los que se ocupa Campaña: el marqués de Sade, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Isidore Ducasse, conde de Lautréamont, Arthur Rimbaud, Antonin Artaud, William Burroughs, Charles Bukowski, Jim Morrison y Leopoldo María Panero. En la introducción, «La rebelión del mal», Campaña formula su definición de *poeta maldito*, una expresión que ha generado una notable confusión. Para él, «ni el sufrimiento, ni la locura, ni el libertinaje, ni el alcohol, ni las drogas, ni la trasgresión (*sic*), ni la intransigencia social, ni la automarginación, ni la tortura definen a un artista maldito. Pueden convertirlos, como a cualquier persona, en un mártir, un disoluto, un enfermo o un revolucio-

nario, pero no en un maldito». Lo que define a un poeta maldito es creer que el mal existe en la naturaleza, en la historia y en el hombre, más aún, que constituye su realidad esencial, y asumir e incorporar esa creencia a sus vidas y a sus obras. Por un extraño azar, el párrafo en el que se expone esta idea fundamental ha sufrido una errata, y justamente las líneas que la expresan han sido amputadas. La editorial ha incluido una fe de erratas en la edición que reproduce el párrafo entero, pero ello no evita una sensación de incomodidad: como si, en un insólito bucle autofágico, ese mal al que alude Campaña hubiera recaído también en sí mismo; como si el mal hubiera destruido a la definición del mal y, al hacerlo, se hubiera afirmado. No es esta errata, con ser colosal, la única que aqueja al volumen: en las páginas 137 y 138 aparecen pegadas sendas tiras de papel con una impresión ilegible y la tinta corrida en las páginas siguientes. Ojalá este segundo error no afecte a toda la edición, sino solo al ejemplar utilizado.

Amparándose, no en investigaciones originales, sino «en el trabajo de varias generaciones de biógrafos, historiadores y críticos que han conseguido establecer, con cierta seguridad, hechos y relaciones biográficas de las que aquí tratamos de dar una versión fiel», Campaña se lanza al examen de las vidas de sus diez elegidos. Su forma de hacerlo combina rasgos de la crónica, la semblanza y el ensayo, siempre con buen pulso narrativo. La prosa de Campaña es depurada, exenta de tecnicismos, pero no de altura retórica. En el desarrollo de los hechos biográficos, inserta observaciones interesantes, propias de alguien



Mario Campaña

habitado a reflexionar sobre la literatura, como la referida a la interpretación que se ha dado al «desarreglo de los sentidos» rimbaldiano («Trivializada por el hedonismo, no se ha reparado suficientemente en el valor epistemológico de esta intuición de Rimbaud, según la cual el orden convencional de los sentidos, la lengua y el pensamiento es incapaz de horadar el parapeto que oculta, nivela y disfraza lo real, lo enmudece y, por tanto, lo vuelve inaccesible a la poesía»), o caracterizaciones muy precisas, de regusto poético, como esta de Burroughs: «Se internaba en esos hábitos con ciega temeridad, como un pájaro se hunde en el cielo negro de enero».

El primero de los malditos es Donatien Alphonse François de Sade, que empezó siendo un marido complaciente y que, en opinión de la presidenta de Montreuil, su suegra, era imposible que

fuese «más amable ni más deseable como yerno», y acabó recluido en el asilo para locos de Charenton, el undécimo encierro que había conocido en su vida, donde moriría en 1814, después de que el mismísimo Napoleón Bonaparte hubiese confirmado su prisión y sancionado que se le mantuviera incomunicado y privado de cualquier cosa con la que pudiera escribir. Esta última petición, aunque cruel, tenía sentido: Sade, un virtuoso de la depravación, había escrito entre rejas casi toda su obra, más escandalosa aún —por desvelar la hondura inimaginada de los vicios humanos— que sus costumbres.

Tras Sade, a quien cabe considerar un antecedente, Edgar Allan Poe funda la figura del poeta maldito en la literatura contemporánea, aunque esa figura no la labrara él mismo sino su traductor al francés, intérprete, admirador y su suce-



Ilustración de *El Cuervo*, de Edgar Allan Poe

sor en el malditismo, Charles Baudelaire. De hecho, Poe pertenece a esa estirpe de malditos que no lo han sido por su aborrecimiento del mundo, sino por su fracaso en él. Campaña recuerda que fue un hombre «lastimado, ambicioso y brillante, (...) un narrador y poeta con vocación por el poder, un crítico literario reputado y temido, y un periodista milagroso que dio a sus periódicos prestigio y suscriptores con fórmulas astutas ejecutadas de manera sensacional». Y también, como Baudelaire, como Bukowski, como otros de esos malditos que triunfaron parcial o tardíamente a los ojos del mundo, Poe era un opositor del progreso y la modernización: un sureño «abiertamente antiliberal y antidemocrático». Su prestigio como escritor y su éxito internacional no lo libró del alcohol, la soledad y la locura: al final de su vida, le pidió simultáneamente a varias mujeres que se casaran con él. Y, poco después, murió en un hospital de Baltimore, donde lo habían encontrado en la calle, borracho y solo entre desconocidos.

Baudelaire es el siguiente de la lista: «un excéntrico, transportado de entusiasmo por la poesía, (...) un cerebro al revés». Y también un deudor compulsivo: un dandy que vivió o sobrevivió siempre de ayudas de la familia, de préstamos que no devolvía y de subvenciones que no justificaba (aunque resulta admirable, si lo comparamos con España, que Francia fuera tan generosa con sus intelectuales, ya en el siglo XIX, incluso con aquellos que no se caracterizaban por honrar sus compromisos). Opiómano, sifilítico y alcohólico, deambula por París sin domicilio fijo, siempre huyendo de los acreedores, aunque sin

renunciar jamás a su aspecto atildado ni a su compromiso con la literatura, que nunca quiso prostituir con tareas mercenarias. Su ingreso definitivo en el malditismo se produce en 1857, con la publicación de *Las flores del mal*, que hubo de bregar con el repudio de la sociedad y un juicio por atentado contra la religión y la moral pública resuelto con la supresión de seis poemas del libro y una multa de 300 francos para el poeta y 100 para sus editores. Baudelaire murió diez años después de la aparición del poemario, con las facultades mentales muy disminuidas, a consecuencia de sus adicciones y de la sífilis: «por reblandecimiento cerebral», reza el certificado de defunción, «con hemiplejía derecha, afasia y quizá alexia».

Otro francés, Isidore Ducasse, conde de Lautréamont, aunque criado en el Uruguay (siguiendo esa tradición que sitúa en la República Oriental a otros nombres destacados de la literatura gala, como Jules Laforgue o Jules Supervielle), constituye un ejemplo de maldito arrepentido, aunque la prueba de su conversión sea liviana. Sus *Cantos de Maldoror*, publicados en 1869, son uno de los textos más violentos en su reivindicación del mal, de toda la literatura occidental. «El indescriptible Ducasse», escribe Campaña, «llevó al paroxismo el postulado baudelairiano acerca de “la belleza del mal”; es su consecuencia más radical, infinita: “bello como la retractilidad de las garras en las aves de rapiña”, dice; “o también como la incertidumbre de los movimientos musculares en las heridas de las partes blandas de la región cervical posterior”». No resulta extraño que, en el canto segundo de *Maldoror*, escriba

que el objetivo de su poesía es «atacar al hombre, esa bestia salvaje, y al Creador, que no debía haber creado semejante carroña», o que, en otro pasaje del libro, desee que el universo fuese «un inmenso ano celeste» en cuyo esfínter sangrante hundir la verga, «destrozando con (...) movimientos impetuosos las propias paredes de su recinto». Sin embargo, poco después de publicar el libro, Ducasse experimentó una honda transformación que le hizo renegar de su pasado y, por lo tanto, de los *Cantos*. En 1870 publicó un folleto de quince páginas, titulado *Poesías*, aunque no contenía poesía alguna: era solo, según indicaba su autor, el prefacio de un libro futuro. En él afirmaba: «Reemplazo la melancolía por el coraje, la duda por la certeza, la desesperación por la esperanza, la maldad por el bien, las quejas por el deber, es escepticismo por la fe, los sofismas por la frialdad de la calma y el orgullo por la modestia»: era una retractación en toda regla. No sabemos a qué hubiera podido conducir este propósito, porque Ducasse murió a los 24 años, por causas que se ignoran, en su apartamento parisino, donde vivía solo, bebiendo café y tocando el piano, para desesperación de sus vecinos.

Rimbaud es un clásico del malditismo. Su ruptura con la moral de la pequeña burguesía rural, en cuyo seno había nacido, sus vagabundeos por Europa y por el mundo, su destructiva relación con Paul Verlaine —que casi lo mata de un tiro en Bruselas—, su poesía fundacional y feroz, compuesta en un relámpago de tres años y su abandono completo de la literatura en 1875, cuando decide ir a buscar, como señala Campana, el «mundo real» e inicia una nueva

deambulación por el planeta, que lo llevó a Sumatra, enrolado en el ejército holandés, y, finalmente, a Adén y Harar, en el Cuerno de África, donde se dedicó, entre otras tareas comerciales, al tráfico de armas y, probablemente, de esclavos, lo convierten en un paradigma, en un mito, del poeta insumiso, del poeta rebelde a toda imposición, que convive con el bien de la belleza y con el mal de la realidad sin hacer distinciones entre ambas, es más, fundiéndolas en una palabra deslumbrante.

Antonin Artaud, otro sifilítico, otro opiómano, otro perturbado, se entregó a la poesía —si es que *El pesanervios*, por ejemplo, es poesía— y a las artes de la imagen: participó en veintidós películas y escribió quince guiones para teatro y cine. En 1922 actuó en *Antígona*, adaptada por Cocteau: Picasso era el encargado de los decorados, Coco Chanel, la diseñadora del vestuario y Arthur Honegger el responsable de la música. Y entre 1931 y 1933 rodó seis películas, entre ellas *Liliom*, de Fritz Lang. También fundó el Teatro de la Crueldad, con el que pretendía impactar en la audiencia, sacudirla con estrépito. Pero ni su carrera cinematográfica y teatral, ni su adhesión al surrealismo —del que luego se separaría, también con estrépito—, ni su vida en Europa, plagada de entenebrecimientos y conflictos, lo satisfacen y, en 1936, en busca de una experiencia más radical del mundo, viaja a México, donde convive con los tarahumaras y experimenta con el peyote. A su regreso a Europa, entra en barrena mental y pasa nueve años en hospitales psiquiátricos, donde sufre cincuenta y nueve electroshocks. Sus amigos consiguen rescatarlo del infierno

y, en 1946, le rinden un emocionado homenaje. Pero Artaud, irrecuperable, habrá de pasar sus últimos años de vida en otro asilo mental, Ivry-sur-Seine, donde muere de cáncer en 1948.

El norteamericano William Burroughs también buscó soluciones en México para la anodinia existencial y disfrutó de los placeres de una planta alucinógena, en este caso la ayahuasca. Y en México, precisamente, empezó a escribir, porque, según dijo, «no tenía nada más que hacer». Para Mario Campaña, «su exploración acerca de la escritura, la naturaleza del lenguaje y las reacciones humanas le ofreció certeras convicciones sobre los mecanismos de control en las sociedades industriales que le llevaron a un pensamiento a favor de la demolición social, a una militancia artística radical. Burroughs se convirtió en el emblema del escritor maldito en su versión conspiradora, intransigente en el enfrentamiento cáustico». Licenciado en Harvard, Burroughs se dedicó a los más variopintos oficios: fue detective privado y se enroló en una empresa de fumigaciones (como otro gran poeta, el argentino Arnaldo Calveyra, aunque Burroughs fumigaba hogares, y Calveyra, barcos); también ejerció actividades ilegales: falsificaba recetas médicas y traficaba con armas, a las que era muy aficionado —con una de ellas mató, accidentalmente, a su mujer Joan— y drogas. Muy pronto conoció a Jack Kerouac y Allen Ginsberg, dos de los futuros líderes de la generación *beat*, y con su ayuda y la de otros amigos, consiguió poner en pie su mejor libro, *El almuerzo desnudo*, que hubo de luchar contra varias denuncias por obscenidad, y que, junto con *Yónqui*, publicado en

1953, le granjeó una fama de drogadicto desinhibido, novelista experimental, intelectual transgresor y homosexual desafiante. Mantuvo esa imagen contracultural hasta su muerte, en 1996, después de que su espíritu provocativo le llevara a participar, en 1994, en un anuncio de zapatillas deportivas de Nike.

Charles Bukowski es, en palabras de Campaña, «de todos los escritores malditos, el menos crítico con el mundo» y, probablemente, «el más conservador de los escritores *underground*»: no denunció el racionalismo, el cristianismo, los valores de la cultura norteamericana ni las formas de control social. Antes bien, perseguía el éxito, quería gozar de los privilegios del triunfo (algo que solo consiguió a partir de los años 70) y hasta admiraba a Hitler. De hecho, Bukowski era un personaje repulsivo: alcohólico, como casi todos los malditos, machista y maltratador, homófobo, camorrista y filonazi. En los años de reivindicación de los derechos civiles en los Estados Unidos, se opuso a todos los movimientos en defensa de las mujeres, los negros, los homosexuales y la paz, y llegó a afirmar que la bomba atómica era «la más grande invención del hombre». Su redención proviene de su voluntad irreductible de ser escritor («escribir es el noventa por ciento de mí mismo; el otro diez por ciento es esperar a escribir», dijo una vez) y de su poesía, cuyo protagonista es alguien que vagabundea por el país, que sobrevive en trabajos infames y en pensiones más infames todavía y que lucha contra la soledad y la desesperación en bares de mala muerte o en burdeles hediondos. Esa visceralidad radical, esos versos que emergen de los depósitos de

la conciencia sin disfraces ni brumas, ese individualismo atroz, ajeno a toda concesión, libérrimo y grosero, gobierna la relación de Bukowski con el mundo, y es fascinante. Su voluntad de afirmarse, de resistir, aun en la confusión, y de labrar una subjetividad perdurable, rescata a la poesía de Bukowski de la chatura y el desmoronamiento.

Jim Morrison, poeta, cantante y compositor estadounidense, murió con apenas 27 años, en París, por causas desconocidas. Con el mítico grupo *The Doors*, «lideró un espectacular experimento en la cultura popular moderna: el explosivo intento de concentrar en actos y en acción subversiva el teatro y la música fusionados, la rebelión política y la liberación del cuerpo, el aprovechamiento económico y la solidaridad, la manipulación mediática y la verdad personal, los rituales religiosos indígenas y las indagaciones de la psicología de masas y la psiquiatría modernas. La combinación no era del todo inédita. Procedía de los postulados de Baudelaire y Rimbaud, de Artaud y su teatro de la crueldad...», resume Campaña. Casi siempre borracho, y adicto a todo tipo de drogas (salvo la heroína, porque le tenía fobia a las agujas; cuando descubrió que un *dealer* le había vendido caballo a su novia, fue a darle una paliza), causó escándalos legendarios con sus conciertos, el mayor de los cuales quizá fuera el que dio en Miami en 1968, cuando consiguió enloquecer a sus miles de seguidores con una furia indescriptible (y a él mismo lo envió a la platea la patada de un karateka, miembro del equipo de seguridad, que lo confundió con un fan exaltado).

Por fin, el único representante español en *Linaje de malditos* es Leopoldo María Panero, el maldito oficial de nuestra literatura contemporánea, gracias al eco que le dio pertenecer a una distinguida familia de literatos, su temprana vinculación con la generación de los novísimos y, sobre todo, la película *El desencanto*, de Jaime Chávarri, que ilustraba, con la decadencia de su familia, la decadencia de la institución y, con ella, la de los valores que inspiraban a la burguesía española surgida del franquismo. Panero, un excelente poeta, y también un ensayista luminoso, aunque desordenado, exhibió, en palabras de su gran amiga Ana María Moix, «una abnegación absoluta, un cerco impío a la esencia misma del ser». En opinión de Campaña, su propósito fue abolir «el yo interpuesto entre el ser y la palabra». El poeta militó en partidos comunistas, se implicó en la lucha antifranquista y fue detenido muchas veces. También frecuentó desde joven los centros psiquiátricos. Su politoxicomanía agravó sus problemas mentales, hasta el punto de que en las últimas décadas de su vida ya solo vivía en manicomios, aunque en régimen abierto. La poesía —una poesía que exalta la podredumbre, el fracaso, la autodestrucción; una poesía descompuesta, soez, apocalíptica— lo acompañó siempre, desde *Por el camino de Swann* (1968) hasta *Rosa enferma* (2014), pasando por los fundamentales *Así se fundó Carnaby Street* (1970) y *Poemas de manicomio de Mondragón* (1987). Esa compañía se hizo constante, obsesiva, en sus últimos años, como si fuera su única medicina verdadera. Prueba de ello es que entre 2000 y 2014, el año de su muerte, publicó treinta y dos poemarios, a menudo en editoriales laterales o microscópicas.

MESA REVUELTA

Los dogmas de la ciencia

Por Juan Arnau



El hecho es que cada escritor crea sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro.

-J. L. Borges

En un libro de reciente publicación se sugiere que las ciencias serían más apasionantes y atractivas si se alejaran de los dogmas que restringen la investigación y aprisionan la imaginación. *The Science Delusion*, de Rupert Sheldrake, cuyo título es eco de otro título publicado seis años antes (*The God Delusion*) -que popularizó al que acabaría por convertirse en el campeón del ateísmo, Richard Dawkins-, es básicamente una crítica del materialismo filosófico y de los dogmas y tabúes que dominan las ciencias.

Decía Richard Rorty, a propósito de las disciplinas científicas, que el investigador debe someter su propia imaginación a la de una comunidad de investigadores. La comunidad te protegerá y legitimará si acatas esa ley no escrita, pero te abandonará si vas por libre. Ese abandono supone la renuncia a cátedras, premios, financiación y cualquier tipo de reconocimiento institucional, desde una reseña en una revista de impacto hasta el premio Nobel. Rupert Sheldrake, formado en Cambridge y Harvard, es uno de esos científicos periféricos que habitan los alrededores de la ciudad de la biología, donde la ley y la demarcación territorial están menos definidas, donde la circulación no está tan restringida y donde los caminos, a

diferencia de las avenidas del centro, pueden llevar a lugares insospechados. Por eso sorprende que en el prefacio de *El espejismo de la ciencia* se esfuerce en presentarse como un científico del centro y no de los arrabales, recordándonos sus artículos publicados en *Nature*, su pertenencia a sociedades científicas y sus descubrimientos en biología celular y bioquímica.

Sheldrake pasó un año estudiando helechos en las selvas pluviales de Malasia y varias temporadas en Hyderabad (India) investigando los cultivos de garbanzos y frijoles. Desde entonces habita, y no sin razones de peso, en la periferia del orbe científico. Gracias a dichas experiencias y a dicho desplazamiento, Sheldrake empezó a divisar, con más claridad, los dogmas de la ciencia. Y entonces pareció darse cuenta de que su trabajo como científico sería más creativo y estimulante si no sometía su imaginación a la de la biología angloamericana. Se dedicó entonces a investigar la navegación de las palomas mensajeras, la capacidad de algunos perros de saber cuándo sus amos llegan a casa y otras cuestiones relacionadas con la llamada *mente extendida*, en la que se inscribe su concepto de resonancia mórfica (ampliamente ridiculizado en ámbitos científicos), que postula

una memoria inherente a la naturaleza, mediante la cual algunos sistemas como las colonias de termitas, la moléculas de insulina o las orquídeas heredan una memoria colectiva de todas las cosas anteriores de su clase, lo que podría dar cuenta de algún tipo de interconexión telepática entre los organismos. La visión remota, la escopaestesia y la precognición han sido otros de sus temas de investigación, considerados anatema por la comunidad científica en la que fue educado.

El volumen enumera y somete a crítica los que denomina “diez mandamientos” de la ciencia, dogmas que establecen los límites de lo científico y que convierten a la ciencia en algo más parecido a un sistema de creencias que a una libre actividad investigadora. De dicho sistema de creencias, los más poderosos son precisamente los que no se cuestionan (los supuestos). Sheldrake repasa todo ese conocimiento tácito: la idea de que el mundo es esencialmente mecánico (i. e. los seres vivos son máquinas complejas), mostrando hasta qué punto la metáfora de la máquina es epistemológicamente ineficaz en biología, donde incluso los defensores más tenaces del mecanicismo se ven obligados a recurrir a enfoques teleológicos (desde el gen egoísta al programa genético); el dogma de que la cantidad de energía y materia del universo se conserva, a cuyo aserto opone la evidencia científica de la materia y energía oscuras, que sencillamente no sabemos qué son y -quizá el más interesante de los mandamientos cuestionados desde una perspectiva filosófica y que comentaremos en la parte final de este artículo- la creencia en unas “leyes fijas de la naturaleza” (i. e. las leyes del cambio son eternas) y de unas “constantes” universales.

A continuación se cuestionan una serie de ideas muy extendidas en el ámbito científico, como la idea de que toda la materia es inconsciente (i. e. la conciencia es una ilusión producida por la actividad cerebral), la de que la naturaleza carece de propósito (i. e. la intencionalidad de lo biológico es ciega), la de que toda herencia biológica es material o la de que la mente está dentro del cráneo y los recuerdos son huellas materiales en el cerebro.

Una observación que se repite con insistencia a lo largo del libro es la de que el materialismo es una hipótesis, asimilada mediante una especie de “ósmosis intelectual”, mientras que para la mayoría de los científicos es una realidad incontrovertible. Dicho supuesto, granítico, consolidado a finales del XIX, no ha sido siquiera erosionado por las investigaciones recientes. Sheldrake intenta esa labor de desgate. Que la ciencia solucionará muchos de nuestros problemas es una creencia extendida y un buen argumento para lograr líneas de financiación. Promover esa fe, mediante lo que Popper llamaba “materialismo pagaré” (se emiten pagarés para descubrimientos que todavía no se han hecho) forma parte del funcionamiento de las instituciones científicas. Es decir, la fe en el descubrimiento justifica la creencia: nada muy distinto de otras tradiciones devocionales. Sheldrake sueña a su vez con una ciencia libre de prejuicios, lo cual parece improbable. Si el pensamiento no tuviera prejuicios, puntos de partida que no se cuestionaran, sería impracticable y nunca podría comenzar. Pero viene bien algo de resistencia frente al clero científicista y otros cruzados del sinsentido, que reniegan de creencias que sin duda tienen.

Toda la discusión orbita en torno a si el paradigma científico ha de ser orgánico (como lo fue en el Renacimiento y en el mundo clásico) o mecánico (como empezó a serlo a partir de Descartes). La metáfora de la máquina devino esencial en la ciencia moderna y, en muchos aspectos, ahí seguimos. Para Leonardo la Tierra tenía un alma vegetativa, estaba viva: podía sentirse su pulso y respiración en las mareas, sus ataques de pánico en los temblores de tierra, sus momentos de éxtasis en las auroras boreales. Las estrellas también gozaban de una animación similar (de hecho, para la astrofísica moderna, es claro que nacen, se reproducen y mueren). Kepler ya hablaba del reloj celestial, perfectamente ajustado y Galileo de las inexorables matemáticas, leyes inmutables que lo regían todo. El prestigio mecanicista tuvo no pocos éxitos (relojes, telares, bombas hidráulicas) y las bolas de billar brillaron sobre el tapete. También en medicina, donde los animales pasaron a considerarse “máquinas complejas”. Pero la mayor parte de la experiencia humana no es matemática y las ciencias mecánicas fueron dejando de lado el asunto del hombre. Muy lejos quedaba entonces la causa formal aristotélica, ese molde invisible que lleva a los seres a su madurez. ¿Dónde quedaba entonces la mente y qué relación tenía con lo extenso? El dualismo que desató Descartes, inaceptable, fue finalmente clausurado, reduciendo todo a materia. Y, sin embargo, quedaba un problema por resolver: si había un reloj, debía haber también un relojero. Problema que *solucionaría* Darwin con su evolución ciega e impersonal, el azar cabrón, cuya rueda confiere prosperidad o desgracia.

Ese es, a grandes rasgos, el recorrido que ha seguido el pensamiento moderno en el viejo continente. El prestigio de la física a finales del XIX provocó que algunas disciplinas científicas hicieran el amago de inmolarse, como pretendió T. H. Huxley, que aconsejaba reducir la vida a mecanismos físicos y químicos. La idea era que los biólogos redujeran los organismos al nivel molecular y, una vez logrado, pasaran el asunto a físicos y químicos, que a su vez los reducirían a átomos o partículas subatómicas. Y con esta retórica de lo elemental, mediante la creencia de que rompiendo la cosa encontraremos lo que la cosa es, avanzaron las ciencias. El organismo estaba muerto, descomponerlo suponía matarlo, obviarlo, ignorarlo. Eso llevó a que, abducidos por el mecanicismo, muchos biólogos rechazaran los factores teleológicos en plantas y animales, para luego reintroducirlos bajo la máscara molecular de lo genético intencional.

Otra de las cuestiones que las ciencias ya no se plantean es el principio de conservación de la energía. Recientemente han aparecido dos actores en el drama cósmico que podrían ponerla en cuestión. Personajes enigmáticos que no se dejan ver, pero cuyos efectos pueden sentirse. Se trata de la materia y la energía oscuras. La segunda representa, según el modelo cosmológico estándar, el 73% de lo que hay en el universo. El materialismo, como decía Popper, parece trascenderse a sí mismo: el acontecimiento sustituye a la cosa (Whitehead), por no hablar de los campos de Higgs. El primer principio de la termodinámica parece no contar para los modelos cosmológicos y el segundo es negado continuamente por

lo vivo. Y todos estos antecedentes permiten a Sheldrake poner sobre la mesa su hipótesis: “existe la posibilidad de que los organismos vivos recurran a formas de energía al margen de las reconocidas por la física y la química estándar”. Y cita algunos casos de ascetas indios que sobreviven largos periodos de tiempo sin comer ni beber (algo que también ocurrió en Europa): “El flujo de energía de los organismos vivos quizá no dependa sólo del contenido calórico del alimento y de la fisiología de la digestión y la respiración. También puede depender del modo en que el organismo esté vinculado a un mayor flujo de energía en la naturaleza. Términos como espíritu, *prana* y *chi* pueden referirse a un tipo de energía no descubierta por la ciencia mecanicista”.

Cuál es el propósito de la naturaleza quizá sea una pregunta excesivamente ambiciosa. Pero cuál es el propósito de los seres, o de un ser en particular, no lo es tanto. No hay que ser tan tremendista. Los seres aspiran a la madurez, la semilla al fruto, el ojo a ver. La vida misma es esa actividad orientada hacia sus fines. En el ámbito de la biología molecular, el mecanicismo ha tratado de obviar la cuestión, entre otras cosas porque los propósitos apuntan hacia algo que no existe todavía y, por tanto, no es medible o cuantificable. Pero no cabe duda de que estos *atractores* influyen en los seres vivos más elementales y no digamos en los complejos. Los propósitos, los fines y los motivos, esencia de lo vivo, curiosamente se convirtieron en anatema (después de todo, Darwin insistió en el despropósito del mundo) y a los estudiantes de biología se les entrena en el poder de las fuerzas ciegas y las mutaciones aleatorias, ignorando los propó-

sitos que, cuando sean investigadores, se verán obligados a camuflar.

¿Qué significa que algo nos atrae? En primer lugar que está ahí, que de alguna manera somos capaces de vislumbrarlo, de hacernos una idea. La forma habitual de concebir esta situación es: imaginamos ese estado (futuro) y nos ponemos en marcha (presente). Es decir, que en esa sucesión de acontecimientos vitales ocurre una inversión temporal (operada mediante la imaginación). La física cuántica ha investigado algunos procesos de inversión temporal, de influencias que operan hacia atrás en el tiempo (como en el caso de Richard Feynman, que definió al positrón como un electrón que se desplaza hacia atrás en el tiempo), pero este sencillo caso es el ejemplo más claro. De hecho, podríamos decir que los procesos de inversión temporal ocurren desde futuros reales pues, ¿qué hay más real que el deseo? Otra cosa es su tasación. ¿Cómo medir el deseo de Hume por la celebridad literaria? El flujo causal de influencia desde futuros virtuales es tan escurridizo como ciertas experiencias de conciencia expandida o de participación cósmica. Hay quienes creen, como Sheldrake, que podrían ser experimentalmente detectables, mientras que hay quienes piensan que basta con que se detecten en el laboratorio del yo. Sea como fuere, todas estas atracciones son descartadas por el escolasticismo científico, para quien la causa es algo que pertenece al pasado cuando bien pudiera ser que habitara también el en futuro.

Respecto a los dogmas de la biología, Sheldrake tiene importantes cosas que decir. Especialmente ilustrativas son las relaciones de las corrientes dominan-

tes de la disciplina con la cuestión de la herencia de las cualidades adquiridas. El dilema tiene un planteamiento sencillo: si yo me ejercito en el piano durante años, ¿heredará mi hijo algunas de estas destrezas adquiridas? El problema se remonta al siglo XVII, cuando los biólogos se dividieron en vitalistas y mecanicistas. Los primeros seguían la tradición aristotélica de la forma interna (patrón de organización no necesariamente material), mientras los segundos consideraban que la herencia debía tener algún sustrato detectable física o químicamente. En la época de Darwin se asumía que las cualidades adquiridas se heredaban medio siglo antes, el naturalista francés Jean Baptiste Lamarck ya había apuntalado esta teoría. La idea es de sentido común: el uso o desuso de ciertos órganos refuerza o debilita su funcionamiento (de tanto convivir con las pantallas, lo seres humanos podríamos perder la visión de larga distancia). Lamarck sostenía que el desarrollo de nuevos hábitos se incorporaba a la evolución: la jirafa estira su cuello para comer y, con el tiempo, la especie se hace cuello larga; el avestruz deja de volar y pierde esa capacidad. Parte del problema está en determinar quién hereda esas cualidades adquiridas. Aquí el budismo podría ayudarnos. No hay que buscarlas en el hijo, no es necesario que estén en él para que reviertan en la especie. Puede heredarlas el segmento subsiguiente de conciencia que sigue a la vida presente, es decir, otro individuo de la misma especie. Y así la especie se va afinando de acuerdo a sus fines (otro ejemplo más de causa en el futuro).

Pero esta posibilidad, obviamente, nunca ha sido planteada, ni ahora ni antes.

El problema que se suscitó entonces es que nadie sabía cómo podrían heredarse estas cualidades adquiridas y el neodarwinismo del siglo XX declaró esta doctrina anatema. Pero, curiosamente, el lamarckismo sobrevivió en la Unión Soviética, dominada entonces por Trofim Lysenko, que gozaba del apoyo de Stalin. En Rusia los genetistas mendelianos serían perseguidos, por lo que el lamarckismo sería todavía más odiado en Occidente. Este es un buen ejemplo para la sociología de la ciencia: las teorías científicas no solo dependen de lo que ocurre en los laboratorios, sino también de lo que ocurre fuera de ellos, de las circunstancias históricas, políticas y sociales. Durante la guerra fría la física fue la disciplina dominante. Interesaba tanto para la fabricación de bombas de hidrógeno como para la carrera espacial. Y lo mismo podría decirse de la biotecnología, cuyo poder -que ha dominado la ciencia en la primera década del siglo XXI- ahora declina. Para Sheldrake el poder de los genes ha sido exagerado y sus competencias sobrevaloradas. Ciertas metáforas engañosas han contribuido a ello. En concreto, ciertas metáforas teleológicas, arrojadas curiosamente por aquellos que reniegan de la finalidad en la naturaleza. Como señala Sheldrake, la metáfora del programa genético es una versión camuflada del viejo (y descartado por la ciencia oficial) vitalismo.

A pesar de que muchos biólogos reconocen hoy lo engañoso del símil (el ordenador es una máquina, pero el programa no), la idea de un programa genético sigue desempeñando un importante papel en la biología contemporánea. En los años ochenta se descubrieron “las letras” del código genético. Ello permitió

modificar plantas y animales y, de paso, hacer millonarios a algunos biólogos. La ciencia pagaré se puso en marcha y se prometieron terapias genéticas para el cáncer o la artritis. Incluso prometió descifrar completamente el genoma humano y, en los noventa, se lanzó el proyecto con un presupuesto de tres mil millones de dólares. La biología empezaba a desplazar a la física y conseguía incluso cotizar en bolsa. Celera Genomics, un proyecto privado que competía por hacerse con el genoma y patentarlo, alcanzó en el mercado valores estratosféricos a inicios del milenio. Clinton llegó a decir: “La humanidad está a punto de obtener un inmenso y nuevo poder para curar” y un descerebrado publicó en *Nature* que “la genómica nos permitirá alterar el organismo hasta hacerlo irreconocible, para adecuarse a nuestras necesidades y deseos. Tendremos extremidades extra, si así lo queremos, e incluso alas para volar”. De nuevo el deseo en el centro de la batalla pero, en este caso, ciego. Biología y postcapitalismo parecían el matrimonio perfecto.

Pero el entusiasmo duró poco. La primera sorpresa es que había muy pocos genes en el hombre. El erizo de mar, e incluso la planta del arroz tenían más genes que nosotros. Cuando se obtuvo la secuencia completa del chimpancé, los analistas tuvieron que reconocer que en ella no podía verse por qué somos tan diferentes de ellos. El valor predictivo de los genes resultó ser pequeño. Por ejemplo, solo explicaban el 5 % de la herencia de la estatura y la “genómica personal” empezó a cuestionarse dando lugar en la literatura científica al llamado “problema de la heredabilidad perdida”. En 2009, un artículo en *Nature* reconoció

que, a pesar de todo el dinero invertido (más de cien mil millones de dólares) y de las más de setecientas publicaciones con secuenciaciones del genoma humano, los genetistas sólo habían hallado una base genética muy limitada para las enfermedades humanas. El abismo entre la información y la capacidad de interpretarla empezaba a hacerse insalvable. Los biólogos se ahogaban en sus propios datos. No se encontraron los genes para las enfermedades más comunes y empezó a crecer la sospecha de que ese no era el camino, que en los genes no estaba la causa. Muchas empresas de biotecnología cerraron y las que han subsistido han tenido importantes pérdidas durante la última década. Y, en este estado de cosas, el tabú contra la herencia de cualidades adquiridas fue olvidándose. Los biólogos empezaron a reconocer que algunas cualidades podrían heredarse y surgió la epigenética, el estudio de todos aquellos factores no genéticos que intervienen en el desarrollo del organismo (que era una negación de la genética pero que, por respeto, conservaba el nombre).

De los diez capítulos que constituyen el volumen, confeccionados con destreza desigual, resulta especialmente interesante para este lector el capítulo tercero, que plantea el viejo problema de la existencia de unas leyes de la naturaleza. La mayoría de los científicos modernos estarían de acuerdo en que hay unas leyes fijas (i.e. eternas, aunque prefieren no usar esta palabra) que gobiernan el cosmos. Se trata de un supuesto teórico, más que de una observación empírica, muy arraigado en la cultura europea desde Pitágoras y Platón. Y pese a las advertencias de Berkeley y Hume, ha llegado incólum-

me a las postrimerías del XIX, cuando fue explícitamente cuestionado por dos filósofos de sólida formación lógica y matemática: Charles Sanders Peirce y Alfred North Whitehead.

La idea de una ley fija y eterna es mosaica y helénica. Ha sido el supuesto teórico de la observación empírica desde que el mundo es mundo. Pero en un cosmos en evolución, ¿tienen sentido unas leyes eternas? Si todo evoluciona, ¿por qué no habría de hacerlo la ley? Y en el caso de existir dichas leyes, ¿deberían imponerse a esas otras leyes que gobiernan la vida? La idea de vincular la inteligencia humana a la inteligencia divina puede retrotraerse hasta Pitágoras. Los pitagóricos la transmitieron a Platón, cuyo genio elaboró el mito de una Ideas eternas, fuera del espacio y del tiempo, que ordenan desde su trascendencia este cosmos cambiante. Filón de Alejandría haría del logos un mediador entre el Dios-Uno y los hombres. Un punto de encuentro, un ámbito de congenialidad que trasladaría Spinoza a la época moderna con su *amor Dei intellectualis*. Los fundadores de la ciencia moderna -Galileo, Kepler y Newton- aceptaron como parte del legado intelectual europeo la idea de un patrón subyacente al mundo, un modelo independiente del mundo, más sabio que el mundo, un modelo que lo ordena. El pisanismo insistiría en que la naturaleza actuaba mediante leyes inmutables y el libro del mundo estaba escrito en el lenguaje de las matemáticas. Heisenberg diría mucho más tarde que la física moderna era esencialmente platónica. Y de esa idea surgirían las constantes fundamentales, constantes supuestamente fijas (aunque en su tasación han adquirido diferentes

valores), como la constante de gravitación universal, la velocidad de la luz (hoy más lenta) o la constante de estructura fina que caracteriza la interacción electromagnética. Leyes formuladas en el origen (en el Big Bang) y que se han mantenido fieles a sí mismas y ajenas a las transformaciones. El sueño platónico sigue vivo (sobre todo en los matemáticos).

Charles Sanders Peirce, padre del pragmatismo y la semiótica moderna, fue uno de los críticos más sagaces de esa idea de una ley eterna que, lógicamente, llevaría a un determinismo absoluto. La necesidad nunca es total: la causa eficiente nunca es completamente eficiente. Peirce desconfiaba de que el estado de cosas existente en un determinado momento, unido a la existencia de ciertas leyes inmutables, determinara completamente el estado de cosas en cualquier otro momento. Los deterministas argumentaban que este era el presupuesto fundamental de toda ciencia, pero Peirce insistiría en que postular una proposición no era más que esperar que fuera cierta. No se trata de abogar por el azar y negar la existencia de leyes en el universo, se trata de negar que esas leyes no puedan estar sujetas a cambios. Es más, Peirce sostiene que el azar absoluto es una imposibilidad flagrante (la ausencia total de orden supone ya un orden). La ley, matemática, física, no es eterna, como la mosaica. La ley se parece más al hábito, a esas regularidades que pueden estar sujetas, en función de las circunstancias, a cambios. La naturaleza tiene ese modo especial de conducirse adquirido por repetición de actos semejantes, pero también tiene tendencias instintivas, pasionales. Hay aquí una vía media: en el universo hay regularidades

e irregularidades, hábitos y sorpresas. Y propone una cosmología evolutiva en la que la ley se desarrolla a partir de la causalidad. Esta hipótesis de que la regularidad evoluciona a partir de la irregularidad tiene sus ventajas. Explica las leyes como parte de un proceso evolutivo, no como normas que lo guían desde fuera, sino que ellas mismas evolucionan. Las leyes, como el resto del mundo, están en camino. Y si ese camino fuera fijo y determinado, ellas mismas no podrían evolucionar. La provisionalidad de las cosas es también la provisionalidad de las leyes. Peirce apoya su hipótesis en el crecimiento de la complejidad y la diversidad del mundo, en los hábitos y regularidades de la naturaleza y en la naturaleza de la sensación y la experiencia mental. El hábito es una ley de la mente. Hay una época decisiva en la vida de las personas y en la vida del universo en la que se crean los hábitos. Una teoría mecanicista no podría dar cuenta de esta situación. Es más, las leyes en evolución obligan a descartar otras leyes clásicas basadas en algún tipo de simetría temporal, como la ley de conservación de la energía.

Los hábitos son conservadores pero, al mismo tiempo, son un terreno fértil para la creatividad (aparición de patrones que antes no existían), la realización de una posibilidad latente en el juego (o la tensión) entre lo formal y lo eficiente. Como sostuvieron antiguamente los filósofos del *sāmkhya* y recordó Bergson “lo posible ha podido estar ahí desde siempre como un fantasma que aguarda su hora”. Quizá el tiempo sea precisamente eso, alguien o algo que aguarda su momento. Y, en esa sucesión de apariciones, siempre puede ocurrir algo inesperado,

algo que se incorpora al mundo como se incorpora al canon la nueva obra de arte, que reubica a las antiguas y modifica su estatus, la forma en la que son leídas o percibidas. De modo que no sólo es nuevo lo nuevo, sino también lo dado. Esa transformación justifica la sospecha de Peirce sobre las leyes fijas y las constantes universales (leyes que la física elabora con lo dado). El tiempo ha dejado de ser la imagen móvil de la eternidad para convertirse en un insurgente que hace tambalear sus cimientos. Esto es una forma de negar el modelo platónico y la idea de un plan inicial concebido por un creador externo al proceso mismo de evolución creativa: *god is in the making*. Pero también es un modo de refutar esa idea moderna, tan arraigada entre los cosmólogos, según la cual en los primeros instantes del universo se decidieron las leyes que habrían de regir la evolución de la materia y la energía. La ciencia moderna, en cierto sentido, reproduce el esquema platónico y mostrar esa contradicción interna (la ley del cambio no cambia, es trascendente) ha sido la empresa de filósofos tan sagaces como William James, Henri Bergson o los ya mencionados Whitehead y Peirce. Para el primero, la experiencia siempre es ahora, la materia siempre pasado. La primera es premisa, la segunda hipótesis: “Ahora sujeto, luego objeto”. Y la causalidad física es precisamente eso: la atadura del pasado con el presente. Peirce ofrece otra alternativa: al ver algo desde fuera, aparece como materia; al verlo desde dentro, como conciencia. Y nosotros -y los científicos en sus laboratorios, de eso podemos estar seguros- estamos dentro, somos ese *tiempo interior* del cosmos.

Nombrar el cuerpo, conquistar el territorio

Por Marta Sanz

1.

En el momento en que me pongo a escribir estas líneas soy una mujer de cuarenta y seis años. Hija única. Mis padres están vivos y no son demasiado viejos. Estoy casada y decidí no tener descendencia. En mi casa limpio el pescado, lo rebozo, lo frío, me lo como, friego los cacharros, hago la compra, vuelvo a empezar. Soy doctora en Filología española, me dedico a la docencia y a la prensa cultural. Pero a lo que de verdad aspiro es a vivir -y cuando digo “vivir” me refiero a mantenerme económicamente- de la escritura. Actualmente me preocupan asuntos que tienen que ver con mi situación personal, con la crisis que atraviesa mi país y con el estado del mundo. Me preocupa que mi marido sea un parado de cincuenta y cuatro años. Siento miedo al esperar los resultados de una mamografía. Me preocupa que las mujeres cobren menos que los hombres desempeñando el mismo trabajo. Me indignan los despidos de una empresa como Coca-Cola en su fábrica de Madrid. La precarización de la enseñanza o la privatización de la sanidad. Las hambrunas. Los traficantes de armas. Las guerras. La pena de muerte. La doble moral en el ejercicio de la política. “El horror” al que apuntaba con el dedo Kurtz en *El corazón de las tinieblas* de Josep Conrad. El horror.



2.

Con esto quiero decir que me preocupan cosas grandes y cosas pequeñas, y cosas pequeñas que son proyecciones de las cosas grandes. Creo que los pequeños gestos, sumados, pueden incidir en que lo imposible llegue a suceder. Confío en la utopía y en el conocimiento: tengo una mentalidad moderna. Uno de esos gestos minúsculos es el del ojo que mira, el de la mano que agarra un lápiz y aprieta con la punta del grafito el papel hasta romperlo, el del dedo que golpea la tecla del ordenador. En mi teclado se borran las letras más pulsadas. La escritura es un gesto pequeño que humildemente practico no para emborronar la realidad ni para hermosarla ni para tranquilizarme la conciencia o estilizar el dolor, sino para amplificar, como bajo la lente de un microscopio, todo lo que no entiendo. Desde la convicción de mi debilidad aspiro tal vez ingenuamente a subvertir las creencias establecidas que nos hacen daño, discutir lo indiscutible, modificar lo odioso. Destapar la ideología invisible que se esconde debajo de la alfombra. Buscando un lenguaje que sea un modo de mirar y una mirada que exija un lenguaje distinto. Hablando feo de lo feo. Si es necesario.

3.

Con todo esto quiero decir que escribo desde lo que soy. Escribo desde mi clase y mi condición social. Desde mi nivel de estudios. Desde mi genealogía y desde el barrio en el que vivo. Escribo desde mis enfermedades -el astigmatismo de Theotocópoulos estilizó sus figuras, las hizo espirituales; también se dice que el asma marca un ritmo peculiar en la escritura o tal vez si Beethoven no hubiera sido sordo no habríamos disfrutado de sus ta-ta-ta-chán-. Escribo desde mis fantasmas y mis deseos satisfechos e insatisfechos. Desde mi alimentación, mi concepto del significado y el alcance del mismo hecho de escribir. Desde mi nacionalidad, mis lecturas, mi ideología política, mis supersticiones y mi ateísmo y, por supuesto, escribo desde mi conciencia de género. Lo subrayo: escribo desde mi conciencia de género. Soy una mujer entre las mujeres. El porqué de esta insistencia se basa en una sensación compartida por algunas escritoras de mi edad que, durante una década extraña, vivimos la fantasía de que éramos libres e iguales a los hombres. Fue un espejismo. Un fruto de la vanidad. Del deseo de ser felices a toda costa.

4.

La convicción de vivir en un país libre y democrático nos llevó la mano hacia el territorio de la *demonstración* cuando no teníamos nada que demostrar: la demostración pasaba por asumir y/o *emular* una

normalidad cultural que históricamente habían definido los varones. Se pensó que se podía escribir de cualquier cosa sin que nada tuviera que doler especialmente. Se podía desempeñar un oficio con la misma maestría que los hombres: impostar voces y perspectivas, cambiar de registro y de estilo, maquinar argumentos y trabar tramas y trampas espectaculares en el relato. Escribir historias de piratas o rodar películas bélicas como las de Kathryn Bigelow. Las escritoras, desde esa supuesta vivencia de la igualdad y la libertad, nos enfadábamos al ser invitadas a congresos de literatura femenina y ni siquiera pensábamos que fuera necesario activar cotidianamente una palabra como *feminismo*. Las escritoras no queríamos participar en congresos de mujeres porque aquello se entendía como un modo de *guetización*, una estrategia errónea, algo que seguía explotando nuestra diferencia como desventaja. Ovejitas encerradas en un vallado circular.

5.

La ficción de la igualdad, la libertad y la fraternidad cristalizó en un tipo de literatura en el que los problemas de escritoras y escritores parecían los mismos: se reducían a “escribir bien” y a comprometerse con la literatura más allá de cualquier otro tipo de pretensión. La demonización del concepto de feminismo se enmarca en la crítica posmoderna a todo metarrelato ideológico, pese al hecho de que dentro del propio metarrelato posmoderno se mirase con simpatía y se intentase estimular el feminismo como práctica minoritaria. Si me permiten la sátira o la exageración, se miró el feminismo con la misma simpatía que a las tribus de Tanzania; con la misma simpatía que al macramé en la descomposición de la barrera que separa alta y baja cultura; con la misma simpatía con que se contempla, dentro del terrario, a los ofidios en extinción.

6.

La devaluación de la palabra *compromiso* en las prácticas literarias del momento partió de la creencia de vivir en la burbuja del mejor de los mundos posibles. La devaluación de la palabra *compromiso* afectó directamente a la literatura escrita por mujeres a quienes ya no les interesó tratar de forjar ese *lenguaje del gineceo*, al que aspiró Carmen Laforet, un contrapeso a esa lengua del opresor -así la llama la poeta estadounidense Adrienne Rich- que necesitamos para comunicarnos con el otro. Se renuncia a la construcción de una mirada, una voz, tal vez un mundo distinto, y las escritoras nos ajustamos una corbata al cuello para demostrar que no tenemos nada que demostrar. No era verdad: teníamos que demostrar más que nadie. Luchar

contra la condescendencia de la crítica, erigirnos en lectoras críticas, escribir historias que aún no habían sido escritas y hacerlo con el lenguaje que tales relatos exigen, conquistar un territorio, ganarnos un respeto, superar los innumerables tópicos que rodean la cultura de mujeres o para mujeres, defender la idea de que no se puede hablar de *la mujer* -diosa, musa, madre, la que siempre anda escondida detrás del gran hombre, de un científico o un explorador-, sino de las mujeres más allá de todo esencialismo. Mientras tanto, las mujeres supuestamente liberadas entraban en los *boys* para celebrar las despedidas de soltera con una diadema en forma de pene coronando su peinado. Más que el triunfo de la liberación femenina asistimos al triunfo de ese capitalismo salvaje que consigue incluso hacer de la carne -de hombre, de mujer, de niño, de animal- un fetiche y, de toda muestra de erotismo, pornografía.

7.

En este caldo de cultivo se edita mi primera novela, *El frío* (1995). Una novela de desamor. El ejercicio de una venganza -la literatura sale de la vida, pero quiere también tener un efecto sobre ella- del que yo extraigo algunas lecciones. La primera es que en el proceso de escribir se aprenden cosas. Se corrigen ciertos prejuicios. *El frío* es mi primer texto -no sé si una novela- y en él hablo de lo que será una constante en mis narraciones: escribir de lo que duele. Mientras escribo no me doy cuenta de que, desde ese momento inaugural, soy un tipo de escritora que no puede inhibirse de lo que es ni de lo que vive. En mis narraciones y en mi poesía siempre se detecta un poso autobiográfico. También una sensibilidad hacia la situación de las mujeres, hacia el léxico que trata de acotarlas y definirlas, que al principio resulta ingenua, naíf, pero que poco a poco se depura, pasa por el filtro de la distancia satírica en *Animales domésticos* (2003) o *Susana y los viejos* (2006), hasta alcanzar el tono abiertamente feminista de *Daniela Astor y la caja negra* (2013), o el confesional de *La lección de anatomía* (2009-2014).

8.

Pero de todo esto yo me percaté mucho más tarde. *El frío* es un embrión ideológico donde se funden lo literario, lo político y lo vital, pero cuando lo estoy escribiendo sólo pretendo inquirir en una experiencia que me resulta penosamente familiar. Una experiencia que busco compartir. Que me quema en la punta de la lengua. Soy una escritora primeriza y trabajo con un material que aparentemente controlo: poco a poco reparo en el hecho de

que escribo de lo que sé y de lo que no sé, de lo que creo entender pero no entiendo en absoluto, de lo que como decía antes *me daña*. Me daña mi propia sentimentalidad vampírica. Mi deseo de posesión. Me daña la idea de un romanticismo mágico. Me daña lo mismo que les daña a muchas mujeres en muchos lugares del mundo. Estas visiones nos lastiman de un modo especial porque hemos sido las reinas de la casa, las musas inspiradoras, los fetiches, los objetos de deseo, las que sólo lográbamos dar un sentido a nuestra existencia a través del amor, la sexualidad y todas sus modalidades: novia, esposa, amante, madre, cuidadora de enfermos... Escribiendo *El frío* comprendo que el amor, más allá de la química y la perpetuación antropológica de la especie -somos como las mosquitas del vinagre, los bonobos o los tiburones blancos- es una construcción cultural, un ejercicio de obcecación, y que tal vez deberíamos corregir el tópico de que aprendemos del sufrimiento. El sufrimiento nos coloca sobre la columna vertebral una carga que nos encorva, nos acompleja y a veces no nos permite alzar la vista más allá de la punta de nuestras botas.

9.

Amour fou (2013) es mi otra novela de amor. En ella el amor sigue siendo una construcción ideológica, pero si en *El frío* era profundamente alienante y castrador, un amor sadomasoquista que coincide con la interpretación sartriana del sentimiento que cristaliza en historias perversas y criminales como la de *El túnel* de Ernesto Sábato -Juan Pablo Castel acaba acuchillando a su amada María en pecho y vientre como símbolos de su feminidad-, en *Amour Fou* el vínculo que une a Lala y Adrián, el matrimonio protagonista, encarna la posibilidad de acompañarse, apoyarse mutuamente en igualdad de condiciones -Lala enseña a Adrián a nadar en mar abierto-, con confianza, sin luchas de poder, sin violentos ejercicios de seducción y/o dominación que son los que llevan a cabo el detective homosexual Arturo Zarco y su resentida ex mujer Paula en mis dos novelas detectivescas: *Black, black, black* (2010) y *Un buen detective no se casa jamás* (2012). Me asusta la ingenuidad de ciertas mujeres que creen demostrar su valía redimiendo a los peores hombres, domeñándolos. Se produce un reflejo inverso de *La fierecilla domada* de Shakespeare. Un estiramiento de la Doña Inés de Zorrilla. Un acto de infantilismo que caracteriza, por ejemplo, a Catalina H. Griñán, la niña de doce años, empeñada en seducir al vividor padre de su amiguita Angélica en *Daniela Astor y la caja negra* (2013).

10.

En *Amour fou* el amor es un acto de intimidad que se consolida públicamente, una forma de compromiso, lealtad y solidaridad que desdibuja la frontera entre lo íntimo y lo público, y puede llegar a resultar corrosivo, revolucionario. En esta novela el marbete publicitario francés, ese “amour fou” que casi podría dar nombre a un perfume, se coloca justo en el lugar que aparentemente no le correspondería: al lado del Buen Amor en su oposición dialéctica con ese Amor Loco que tan plástica y explícitamente retrató el Arcipreste de Hita en el s. XIV.

11.

Además de partir de mi experiencia del amor contrariado, *El frío* -igual que el resto de mis historias- nace de otra experiencia fundacional: la lectura de un libro. En mi desarrollo como escritora y como mujer me han ayudado muchos escritores. Forman parte de mí. También muchas escritoras: Mursaki Shikibu, Madame de Lafayette, María de Zayas, Colette, Alice Munro, Goliarda Sapienza, Ingeborg Bachmann, Elizabeth Smart, Uno Chiyo, Elfriede Jelinek, Dorothy Parker, Marguerite Yourcenar, Jane Bowles, Carmen Laforet, Penelope Fitzgerald, Margaret Atwood... En *El frío* el desencadenante de la escritura fue *El amante* de Margarite Duras. Dejadme compartirla con vosotros tal como se produjo. Tal como creo que se produjo. La memoria es lábil.

12.

Recuerdo que estaba en la cama. Debía de tener fiebre. Una gripe. Un catarro. Estaba sumida en un estado de aletargamiento propio del gusano de seda. Yo qué sé. Creo recordar que no se me quitaba el frío y que me costaba estirar las articulaciones. Aun así, disfrutaba de la placentera experiencia de las enfermedades leves. La laxitud. Aún vivía en casa de mis padres. Yo estaría en el último año de instituto o en el primer año de carrera. No lo sé. Tengo mala memoria para las fechas exactas. También tengo una memoria débil para los argumentos de los libros. Me quedo con otras cosas que ahora no me apetece explicar. En todo caso, sí sé que aún no había publicado ningún libro ni había vivido mi primera experiencia sentimental traumática. Todos vivimos una. O dos. Hay quien las encadena y ríe. Yo solo he pasado por una. Ha sido como la secuela de un sarampión. Un soplo cardíaco. Reuma. Inyecciones dolorosas de decenas de miles de unidades de benzotacil. Recuerdo que estaba en la cama y que tenía a mi madre muy pendiente de mí. “Bebe agua”. “La pastillita”. “Cómetelo todo”. “¿Quieres que te traiga algo para leer?” Cuando se disfruta del sopor de la febrícula,

todo sobra. “Déjame dormir”. Mis brazos -un papel de celofán mantenía unidos sus huesos- no podrían sostener el peso de un libro, la carga de gramos de las páginas. “Déjame dormir”. Ni siquiera me molestaba mucho el ruido de la televisión al otro lado de la puerta. No se me quitaba el frío y aún no había vivido “mi experiencia sentimental traumática”. Un día el letargo se me hizo aburrimiento, y mi madre me trajo un libro que no me costase sujetar y no me obligase a sacar demasiado los brazos de debajo del edredón. Sentí muchas cosas con *El amante de Marguerite Duras*. Sobre todo, las aprendí. Sentí cosas que ya sabe todo el mundo -el hielo quema- y otras menos fáciles: las palabras pueden cortar. Un vidrio de botella que penetra profundamente en la planta del pie. Entendí por qué me gustaba regodearme en mi fiebre. Arrancarme las costras. Sacar espinillas. “Bebe agua”, “Cómetelo todo”, “Apaga la luz. Ya es tarde”. Leí todo el día y parte de la noche. Tardé mucho en leer un libro muy corto porque, después de cada frase, volvía a mirar, por enésima vez, la foto de la portada: Marguerite a la edad en que fornicaba a todas horas con su amante chino. Las ojeras, la boquita pintada. Los signos que deja el sexo en un cuerpucillo minúsculo. Abierto al cansancio. También al gozo. El día en que el letargo se me hizo aburrimiento, aprendí que el amor era algo que tenía que ver con la imposibilidad y la fusión de sustancias antagónicas: rico y pobre, enfermo y vigoroso, niña y viejo, los de distintas razas y condiciones sociales. Desee que el amor fuese así. Lo busqué. Me encerré dentro de una alcoba. Sudé mucho sin que me bajara la fiebre. Se me marcaron las ojeras. Me hice daño a mí misma. Leí *El amante*. Propicié mi dolor. Lo anticipé. Pero también encontré su cura: una manera de contarlo.

13.

Le debemos mucho a las mujeres que tuvieron la valentía de escribir antes que nosotras. De ese asunto, entre otros, hablo en *Daniela Astor y la caja negra*, una novela ambientada en el contexto de la Transición española. En ella planteo una metáfora que identifica lo biológico con lo histórico: la pubertad de Catalina, su descubrimiento del cuerpo y la sexualidad, coincide con el ingreso en la mayoría de edad de un país después de cuarenta años de dictadura franquista y moral nacional-católica. Mojigatería, represiones, confesionarios, gente triste que Carlos Saura retrata admirablemente en sus películas de la época, desde *Ana y los lobos* (1972) hasta *Cría cuervos* (1976). Yo ya había ambientado una novela en la Transición española, *Los mejores tiempos* (2001), con la intención de retratar ese momento histórico en un tono menor que contradijese el estilo apologético con que los

medios de comunicación habían dado cuenta de la muerte de Franco, la presidencia de Suárez, la celebración de las primeras elecciones democráticas en España desde la II República, la legalización del Partido Comunista... Sin embargo, en ese libro yo había practicado una impostura, legítima desde un punto de vista literario, pero significativa de esa fantasía de libertad a la que hice referencia en epígrafes anteriores: escogí como voz para contar la historia a un hombre. Para demostrar que podía meterme en esa piel. Quizá no hubiera sido necesario ese forzamiento. Quizá ese forzamiento nunca se le hubiese pasado por la cabeza a un narrador hombre. Quizá ese forzamiento, desde la aparente naturalidad, sólo fue la expresión de que algo no funcionaba igualitariamente en el campo literario. Algunas escritoras teníamos interiorizada esa tara. Ese desnivel.

14.

Daniela Astor y la caja negra es mi novela feminista por antonomasia. La presento por distintas ciudades españolas. Utilizo tal vez con demasiada alegría una palabra tabú: *feminismo*. En Palencia, después de explicar a un nutrido grupo de alumnas de la Universidad Popular en qué sentido mi novela es feminista, una señora se me acerca para decirme que estoy confundida, que yo no soy feminista. Cuando le pregunto por qué, ella me responde con simplicidad aplastante: “Porque eres simpática”. La conciencia respecto al estereotipo de la feminista desagradable, irracional y *virofóbica* -si es que podemos utilizar este neologismo- me convence de que no me he equivocado al elegir un tema para mi novela: la relación entre la realidad y sus representaciones expresada a partir de la transformación de una niña que, a los doce años, está rodeada del imaginario femenino que se publicitó en la Transición, las bellas imágenes de las actrices del destape. En *Daniela* hablar de la mujer es hablar de su cuerpo y de su sexualidad. De la emancipación de su cuerpo y de su sensualidad. Y eso me llevó a experimentar un sentimiento paradójico respecto al destape en España: si bien el fenómeno fue liberador después de los cicateros años de la dictadura, más tarde el hecho de que se normalizara la exhibición de carne femenina en revistas, televisión o cine recrudesció el ancestral proceso de *fetichización* de las mujeres. La imagen de la mujer y de su carne tenía un precio y el precio devaluaba la identidad y la propia conciencia de género, haciendo cumplir a aquellas bellas mujeres la maldición del juguete roto: la marioneta que se desmorona cuando alguien pierde interés por su gracia y su belleza y, desde arriba, decide dejar de mover los hilos.

15.

Además de por esta cuestión primordial, *Daniela Astor y la caja negra* adopta una perspectiva feminista por muchas otras razones: la crítica al lenguaje y a la cultura que nos conforma y nos educa; la necesidad de ejercer un feminismo autocrítico desde el que las propias mujeres nos demos cuenta de que a veces somos nosotras las que perpetuamos creencias y valores paradigmáticos del machismo y del patriarcado; el retrato de la inclemencia entre las mujeres, la falta de solidaridad, la incompreensión de las hijas hacia unas madres que producen vergüenza ajena y que nunca se toman como referente frente a la figura de los padres como dueños de las palabras y de la racionalidad... Si algo nos ha dañado a lo largo de la Historia ha sido esa ira, ese precoz desapego, hacia una madre en quien nos reconocemos con el paso del tiempo: la culpa que en el caso de *Daniela Astor y la caja negra* actúa como propulsor inicial del relato.

16.

Otro de los elementos críticos centrales en *Daniela Astor y la caja negra* es el cuestionamiento de una relación de identidad: la que liga lo femenino con la maternidad de un modo esencialista que coloca al género femenino en desventaja a través de una frase hecha, indiscutible, un tópico, en el que se vincula lo físico con lo teológico y, de una manera interesada, se confunde lo humano con lo natural. Lo natural no es siempre humano: las enfermedades no son, no deberían ser humanas. Tampoco el dolor. En la novela, la madre de Catalina decide abortar un hijo que no desea en un momento de su vida donde lo prioritario para ella es aprender y formarse. La madre de Catalina no aborta por no tener un hombre a su lado, por estrechas económicas, por haber sido violada o por que esté gestando un feto con malformaciones. Aborta porque no quiere ese hijo, porque es dueña de su cuerpo por mucho que sean los hombres quienes tatúen una legislación sobre el cuerpo de las mujeres que ellos mismos no se aplicarían. La madre de Catalina no juega a la doble moral del aborto bueno y del aborto malo. Aborta en el seno de una familia progresista que, sin embargo, la estigmatiza. Igual que una sociedad que en 1978 la encarcela. Estamos hablando de un periodo de la historia de un país, de cómo la cultura y sus productos forman parte de nosotros, de una lucha de género que recorre distintas clases sociales.

17.

La maternidad como jaula o como estereotipo amable que sacrifica a las mujeres ya estaba presente en otras dos novelas mías: *Susana y los viejos* (2006) y *Animales domésticos* (2003). En *Animales domésticos*, se revela de una manera precoz el drama de la destrucción de la clase media española, de esa mesocracia, que don Benito Pérez Galdós tan bien retrató en su obra. *Animales domésticos* es mi novela de la crisis, del malestar: Marcela se insemina compulsivamente porque para ella la maternidad, la fecundación in vitro, las revisiones ginecológicas, la grabación del parto en un vídeo, la lactancia, el cuidado del cachorro, su educación, salud y crecimiento, los alimentos con los que le nutrirá, todas esas cosas que constituyen el kit completo de la maternidad más responsable o sumisa, son su tabla de salvación en un mundo alienante. Marcela necesita entretenerse con algo para no ver lo que le rodea. La maternidad es para ella la ficción con la que pasar el tiempo. Su espacio de heroico. La venda que se pone en los ojos para no ver y para llenar de sentido una vida vacía. El tópico de la maternidad reconfortante y plena que tanto daño ha hecho a mujeres que no se sentían encerradas dentro de él, ese tópico de la maternidad al que en Occidente hemos regresado reaccionariamente después de los intentos de liberación de los años setenta, de los intentos de apartar a las mujeres de su condición mamífera, ha sido objeto de reformulación en casi todos los libros que he escrito. La madre de Marcela, Lucrecia, rompe con el estereotipo de la madre que justifica a ultranza a sus criaturas: ella es una madre culta e hipercrítica, una madre lúcida a quien la literatura ha ayudado a ver mejor la realidad -aunque el proceso pueda ser doloroso-, que se ha dado cuenta de que sus hijos son una absurda pandillita de animales domésticos: Elías, el ingenuo parado que aún se cree la cantinela del *self made man* y el emprendimiento; Esteban, ejemplo de la destrucción de la clase media, proletario que intenta desclasarse -o mejor, conservar el estatus que le están arrebatando- a través de la cultura; Marcela, la madre sempiterna que tuvo muchas dificultades para aprender a atarse los cordones de los zapatos... Lucrecia pretende ser el ejemplo literario vivo de aquellas mujeres, hijas de familias partidarias de la República española, cultas familias de clase de media, que interiorizaron un concepto de cultura que se coloca en las antípodas de un humanismo blando y publicitario: una mujer que sabe que los buenos libros nos ayudan a ver y que ese proceso de “iluminación” puede ser terriblemente doloroso, aunque en el fondo, al final, pueda servir para reparar el daño.

18.

Carola es el tercer personaje femenino de *Animales domésticos*. Ella bien podría ser la protagonista de una novela de adulterio decimonónica. Podría ser una Karenina o una Ana Ozores o una Bovary. Más moderna y, a la vez, menos arrojada. Menos teatral. Marcada por una discreción y por un tono menor que le nacen de la que es, a la vez, su mayor virtud y su mayor defecto: la piedad. El síndrome de Wendy -las ganas perpetuas de complacer al otro, a todo el mundo- y el sentimiento compasivo de Carola creo que pueden identificarse en muchas mujeres de nuestro tiempo. Deberíamos preguntarnos por qué.

19.

En *Susana y los viejos* vuelve a aparecer una madre muy particular, Lorena, apodada Mrs. Robinson -como el personaje de Anne Bancroft en *El Graduado* (Mike Nichols, 1967)- por su propio hijo: Lorena ha dejado a su esposo y mantiene una historia de amor con un amigo de su hijo. El adulterio, tan presente en la novela galdosiana y decimonónica, combina la culpa con la nostalgia y la felicidad, y es una institución (¿o una anti-institución?) que expresa literariamente las condiciones de una sociedad sexualmente represiva, sobre todo para las mujeres. En opinión de Lorena, la inclemencia hacia su retoño es la mejor fórmula para espabilarlo. No es una madre compasiva ni cuidadora. Detesta los paños calientes. Es solar. Vital. Una de esas fuerzas de la naturaleza que, sin embargo, corrige la visceralidad, todos esos elementos emocionales y primarios que culturalmente se asignan a lo femenino. Acota y pone cerco al amor mamífero con los signos de la civilización. También ama. Ama mucho y es un personaje que, en su supuesto egoísmo y antipatía, enfrenta a los lectores con sus prejuicios respecto a hombres y mujeres.

20.

La visceralidad como rasgo idiosincrásico de las mujeres, apegadas al calor de la cueva, al retoño y a los pucheritos, al mantenimiento casi mafioso de los vínculos familiares, caiga quien caiga, al amor irreflexivo y a la verdad por delante, ya había sido el espacio simbólico que caracterizaba a Eva, la protagonista de mi segunda novela, *Lenguas muertas* (1998): una reflexión sobre cómo la extrapolación de conductas de prestigio en el espacio de la intimidad -la sinceridad a ultranza, por ejemplo, el decir las cosas con el corazón en la mano y no con la mano en el corazón- desemboca en posicionamientos políticos próximos al ideario y las prácticas fascistas.

21.

En *Susana y los viejos* hay otro elemento que deberíamos destacar si pretendemos llevar a cabo un análisis de la visión *de* y *sobre* las mujeres en mis libros. Es el problema del punto de vista. El pasaje de Susana y los viejos está extraído de la Biblia: la bella Susana se baña mientras tres ancianos la observan con deseo. Los viejos deciden chantajearla: si Susana no accede a sus requerimientos eróticos, la denunciarán por adúltera y, como tres testimonios valen más que uno, la condenarán y la lapidarán. El episodio es angustioso por su injusticia y por el desvalimiento terrible de una Susana que se salva de la muerte gracias a la intercesión de Daniel. Sin embargo, una anécdota tan sórdida sirvió de excusa sobre todo en el arte occidental de los siglos XVI y XVII para pintar cuerpos femeninos desnudos. El pretexto consistía en apelar a la autoridad bíblica para paliar una posible acusación de inmoralidad. Las representaciones de Susana y los viejos que se contemplan por casi todo el mundo son agradables, muelles, bellísimas, galantes, pica-ronas y sugestivas... Hermosos cuadros de Tiziano o de Guido Reni que podríamos tener colgados en el salón de nuestra casa. Sólo la pintora Artemisia Gentileschi, que fue violada por un amigo de su padre cuando era casi una niña, tiene una versión de Susana en escorzo, aterrada y asqueada por las pretensiones de tres viejos cuyos gestos son lascivos y desagradables. El punto de vista está marcado por la clase y por el género. En mi versión del pasaje bíblico le doy la vuelta a la tortilla y ya no es Susana el objeto de la mirada de los viejos: ahora es ella quien mira. La subversión del tópico establecido quiere ser revolucionaria. Transgresora. Yo creo que, en cierta medida, lo consigue.

22.

Cada historia ha de buscar su propio lenguaje y mis historias, marcadas por la conciencia satisfecha o traumática, orgullosa o autocrítica, de ser una mujer, se caracterizan por un lenguaje donde se mezclan lo crudo y lo cocido, la naturaleza y la civilización, lo violento y lo tierno. Un lenguaje donde el cuerpo tiene un significado central y se nombra en función, no sólo del género, sino también de la clase. Así ocurre en este fragmento de *Susana y los viejos* (pág. 79), donde Pola es el personaje de clase alta y Clara el de clase baja:

Pola no oye. Ya ha pegado un salto de la cama. Se lava los dientes. Usa el bidé. Mientras, en la cama, Max recupera la imagen de la axila tensa de Pola, del sobaco estirado de Clara. Pola tiene senos y Clara tetas, Pola tiene vientre, Clara tripa, Pola tiene rostro, Clara, cara, Pola tiene cabello, Clara, pelo, Pola tiene pubis, Clara, potra, Pola tiene vagina, labios menores y mayores, una enorme complejidad

de tejidos y fibras replegados, Clara tiene chocho, Pola tiene durezas, Clara, callos, Pola, cutículas, Clara padrastrós, Pola, marcas de expresión, Clara, arrugas, Pola, una boca fina, Clara, una boca de culo. Por eso, Max yace con Pola. Por eso, le dan miedo las asistentes y las torres de los siete jorobados. Y, sin embargo, Max está convencido de que, de no ser por esos mínimos detalles, por fuera, Clara y Pola son la misma persona, hermanas siamesas, productos de la misma bolsa gemelar, identidades que en la duplicación se excluyen, se anulan, se desintegran hasta convertirse en nada. Hermanas tan iguales que no está seguro de con quién acaba de follar.

En *Susana y los viejos* son los hombres de la familia quienes bautizan a sus mujeres y les cambian los nombres: Mrs. Robinson, Pola Negri, la Inmaculada Concepción... Es una manera de borrarlas y reapropiárselas. De poseerlas. Nombrar es conquistar un territorio: el padre de Catalina también es el “dueño de las palabras” en *Daniela Astor y la caja negra*.

23.

En mi novela autobiográfica, *La lección de anatomía*, busco nombrar la realidad con mi propio léxico familiar, de clase, de género, aconfesional, a la manera de Natalia Ginzburg en *Léxico familiar*. El cuerpo vuelve a ser un elemento fundacional del autorretrato y escribir es ir tatuándose el cuerpo al mismo tiempo que descubrimos todo lo que ya tenemos escrito sobre la piel. La arruga, lo flácido, el pentimento de la felicidad o las proximidades de la muerte. Nuestros deseos, nuestros trabajos. El retorno al punto de partida. Nombrar el cuerpo, conquistar el territorio: en eso consiste la escritura.

24.

Desnudo

El ser humano es su máscara. Ya he mostrado mi máscara y, ahora, en el autorretrato sólo queda desvelar el desnudo. Como si, siguiendo a John Berger, la maja desnuda tan sólo fuese una maja desvestida.

Me pinto desnuda. He cumplido cuarenta años y mi desnudo es el de una mujer de cuarenta años que quizá, cuando hace buen tiempo, parece un poco más joven. Me coloreo de berenjena y de color carne. Con pinceladas en amarillo y verde sucio. La materia que elijo para pintarme es el óleo o la pintura acrílica. Nunca acuarelas ni pasteles. La pincelada, gruesa y cargada de materia. Mi desnudo podría ser el resultado de la estilización fauvista o del hiperrealismo. Un André Derain o un Lucian Freud; quizá un Max Beckmann que es un pintor con nombre de aparato para desinfectar biberones.

Me autorretrato de pie y de frente, sin insinuaciones ni sutilezas, como si fuese el sujeto de una medición. Tan única como vulgar.

Tengo un hombro más alto que el otro. También la caracola de la oreja. El fisioterapeuta me llama la atención sobre el hecho de que quizá mi marido no me quiera lo suficiente, porque nunca se ha fijado en el detalle de que un hombro, una oreja, se sitúan por encima de la otra oreja, del otro hombro. No sé qué pretende el fisioterapeuta. El fisioterapeuta tal vez me quiere lastimar y lo consigue, porque en mi desnudo voy a cargar uno de los dos lados de mi cuerpo. Tras la línea del eje de simetría, una mitad de mi cuerpo estará más baja que la otra. Habrá una inclinación.

Agiganto mi mano derecha. Mi mano derecha será lo primero que se vea en el desnudo. Soy diestra y mi mano derecha agigantada es el símbolo de mi esfuerzo en el trabajo. Será enorme porque con ella aprieto el lápiz contra los márgenes de los libros y con ella hago presión con el cuchillo para cortar el pan. Con ella, sobo, toco o acaricio. Mi mano derecha se colocará en un primer plano y casi se saldrá del lienzo. Es más grande que la izquierda. La mano en que me reconozco. A veces mi mano izquierda no me parece mía y, en el desnudo, permanecerá oculta o se atisbará, delicada, en un segundo plano. Como los pies, muy pequeños.

Un mechón, ahora oscuro, se me adentra en la cara y me tapa la nariz. Sin embargo, no cubre mis ojos que están adormecidos, un poco guiñados, como si les diera el sol. Mi pubis es profundo, negro y tupido; el pelo se extiende hasta las ingles. Tengo lunares por el pecho: son constelaciones, satélites, archipiélagos, islotes e islas principales. Son el barrunto de una enfermedad y, sin embargo, quien me quiere los puede contar uno por uno y fundar ciudades en los más extensos, por ejemplo, en el que al lado de la clavícula parece un mapa de Inglaterra que flota sobre el océano atlántico. Una mano, con los cinco dedos separados, cabría sobre la tabla de mi pecho. Mis tetas pretenden esconderse como gatos arrumados que guardan la cabeza bajo mis axilas. No pueden. No son unos pechos pequeños. Están recorridos por gruesos veneros azules. Las areolas, grandes, las pinto de color marrón claro. Aquí no hay rosa, sino el tono anaranjado de los metales innobles. Las punteo con toques de marrón más oscuro.

Se me marca la cintura. El vientre, blanco, y el ombligo, negro. Puedo meter el dedo dentro de él. Estoy casi limpia de cicatrices. Sólo la palma de la mano izquierda aparece estropeada por los efectos de una electrocución. Bajo la barbilla, quedan las puntadas de un accidente doméstico. No me han practicado una cesárea. He sido una persona con miedo o una persona precavida. Mi vientre sólo está ligeramente abombado, la carne no cuelga de él, muestra una redondez definida y dura como medio melocotón.

Un antojo, en el muslo derecho, podría ser la marca con la que me reconocieran en un depósito de cadáveres. Peso cincuenta kilos. Mido uno cincuenta y nueve. Tengo los hombros anchos porque fui nadadora. Aunque no hubiera nadado, tendría los hombros anchos. Como mi madre y como mi padre. Ni la carne de mi espalda ni mi musculatura se mantienen firmes, porque hace tiempo que no practico deportes. En los deportes vuelvo a ser la niña a la que le preguntan la lección pegada a la pared. No me sirven de nada los deportes si el corazón no se me sale de su oculta cavidad. Los evito porque no quiero convertirme en una mala persona.

Mi aspecto es más atlético que etéreo: es carnal. No es violento ni tierno, pero es tierno y es violento. Mis piernas no son demasiado largas, pero conservan su fuerza. Dibujo con trazo contundente las pantorrillas de bailarina que modelé durante años, yendo en puntas de un lado a otro de la casa.

Cada palabra es un modo, más o menos honesto, de autorretratarse. Llevo mi honestidad hasta el impudor del desnudo. Mi autorretrato desnudo se colgará en la sala de un museo. Alguien entrará y lo mirará y dejará de mirarlo. El contemplador dará vueltas alrededor de la sala, se detendrá frente a otras obras. De pronto algo le hará girar sobre sus talones para descubrir quién le persigue. Se fijará otra vez en mi desnudo. Reparará en los ojos adormecidos. Caminará hacia la galería principal. Volverá de nuevo sobre sus pasos. Mirará por tercera vez y, como un niño que juega al escondite, procurará escamotear su cuerpo. Lo mire desde donde lo mire, desde el punto más recóndito o lateral de la sala, el contemplador no lo podrá evitar: soy yo la que le está mirando.

Si desde dentro del cuadro estirase los brazos, se me marcarían las costillas. Si me diese la vuelta, se podría valorar la asimetría de mi rombo de Michaelis. El fisioterapeuta me dice que mi oreja derecha se eleva por encima de la izquierda. Pero no. Esto es una imagen congelada. Sin movimiento. Un resultado. He parado el reloj voluntariamente. Tengo cuarenta años y, a partir de ahora, el tiempo volverá a discurrir; pero de otra manera. Mi desnudo es una imagen frontal con las piernas ligeramente separadas. Estoy lista para una medición.

- *El frío*. Madrid: Debate, 1995. Reeditada por la editorial Calaballo de Troya, 2012
- *Lenguas muertas*. Madrid: Debate, 1997.
- *Los mejores tiempos*. Madrid: Debate, 2001. Premio Ojo Crítico de Narrativa.
- *Animales domésticos*. Barcelona: Destino, 2003.
- *Susana y los viejos*. Barcelona: Destino, 2006. Finalista del Premio Nadal.
- *La lección de anatomía*. Barcelona: RBA, 2008.
- *Black, black, black*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- *Un buen detective no se casa jamás*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- *Amour Fou*. Miami: La Pereza Ediciones, 2013.
- *Daniela Astor y la caja negra*. Barcelona: Anagrama, 2013.
- *La lección de anatomía*. Nueva versión. Barcelona: Anagrama, 2014.

Cultura literaria en transición

Por Álex Mata Pons

La cultura literaria sobre la Transición española se ha enriquecido a lo largo de los últimos años gracias a las versiones que los nuevos narradores han hecho sobre ella desde inéditos puntos de vista. Estas aproximaciones literarias se han publicado al mismo tiempo que la opinión pública mostraba una renovada curiosidad por el proceso que permitió el tránsito hacia la democracia a mediados de los años setenta. Dicho interés se alimentaba de polémicas como la tramitación de una Ley de la Memoria Histórica o la implantación en las escuelas de una asignatura de Educación para la Ciudadanía. Además, la crisis social, económica e institucional de los últimos años ha agudizado aún más el interés y son muchos los que culpan abiertamente a aquella deficitaria Transición de los males actuales del país.

En el ámbito literario, lo más habitual había sido que las versiones sobre la Transición presentaran el rasgo común de referirse a un episodio de la Historia que formaba parte del pasado y que se daba ya por concluido. En el año 2000, por ejemplo, Manuel Longares (1943) y Rafael Chirbes (1949) publicaron



dos excelentes novelas donde quedaba claro que para la generación de escritores que había nacido en la inmediata postguerra era difícil rememorar la Transición española sin asumir la responsabilidad de un proyecto frustrado. Un proyecto que, según se lee hoy, tiene mucho de promesa incumplida. En sus novelas, *Romanticismo* y *La caída de Madrid*, la euforia revolucionaria con que se afrontó aquel cambio histórico y la alegría de las orgías comunitarias son contadas más con ironía que con melancolía, pues ahora, concluido ya aquel ciclo histórico, parece claro que la fuerza política que operaba con eficacia era sobre todo la del oportunismo. Aunque son dos novelas que optan por una estructura y unas técnicas muy diferentes, las dos tienen en común el hecho de que aprovechan la larga agonía de Franco como coartada argumental para recrear un período de evidente confusión, donde los nuevos pactos sociales y las alianzas políticas deben realizarse sin saber aún cuándo se producirá el desenlace final del dictador y, con él, el del régimen autoritario. Además, las dos obras participan de aquel realismo ambiental con que Auerbach se refirió a las novelas de Balzac, según el cual la situación histórica general de una época deviene atmósfera vital y se infiltra en todos los espacios de la vida particular e íntima. Manuel Longares lo hace a partir de la vida de la familia Arce y del resto de familias amigas del *cogollo* madrileño del barrio de Salamanca. Rafael Chirbes, a partir de la vida de la familia del empresario valenciano José Ricart, cuya empresa de muebles, ahora regida por su hijo Tomás, ha crecido gracias a las contrataciones exclusivas del Régimen. Desde los salones burgueses de Madrid y Valencia se asiste a la transformación relativa de todas las instituciones del país durante los años de la transición democrática, desde los sindicatos y partidos políticos hasta la policía y la universidad. Si decimos que es una transformación sólo relativa es porque, según escribió Jordi Ibáñez, se hizo “*en el Estado, sin irrumpir en él ni salir de él*”. Los mismos “policías, generales, jueces, funcionarios: toda la maquinaria administrativa y represiva del Estado siguió en sus puestos” (189-91).

Las dos novelas son una buena muestra de la asunción de responsabilidades por parte de una generación de escritores que con el tiempo ha acabado por tomar conciencia de cuán tentadora resultó para ellos una normalidad democrática que, en definitiva, no hizo más que domesticar la pasión revolucionaria. La deriva de las familias Arce y Ricart ilustra precisamente cómo la revolución cultural que tuvo lugar en España durante los años

70 y 80 sirvió sobre todo para la acomodación del país a la lógica consumista del capitalismo y para que hiciera definitivamente suyas las costumbres lúdicas de las democracias de occidente. Tuvo, en fin, poco que ver con rupturas radicales y favoreció eficazmente la progresiva adaptación de los diversos grupos de interés social y económico a la nueva realidad nacional. Según se desprende de estas novelas, la Transición fue aquel episodio de la historia de España en que la libertad de mercado y la liberalidad en las costumbres atemperaron el romanticismo revolucionario. Durante los años de la Transición, habría tenido lugar en el país un proceso histórico que, como explica muy bien Ramón González Férriz en *La revolución divertida*, conjugó eficazmente el hedonismo postmarxista propio de las revoluciones culturales y el individualismo característico de las revoluciones económicas.

La peculiaridad nacional de este proceso de transición reside sobre todo en el hecho de que España no se incorpora al capitalismo democrático tras una victoria militar, como la que habían logrado el resto de naciones europeas en la Segunda Guerra Mundial, sino que lo hacía tras el largo mandato de un dictador longevo que había conseguido morir gobernando. Además, en Europa, la deslegitimación de la experiencia soviética confirmaba la salud del régimen democrático y capitalista, y las rebeliones estudiantiles de los años sesenta, que al fin y al cabo no tenían como objetivo la estructura del Estado, demostraban definitivamente que los verdaderos ensayos revolucionarios habían pasado a formar parte del pasado. En España, por aquel entonces, el marxismo pedía paradójicamente un último esfuerzo para combatir a su enemigo secular, cuyo fin se preveía muy cercano. Fuera de esta paradoja no se explica que aquella presumible revolución marxista, tan largamente esperada, no estallara cuando Franco murió. Sin grandes proyectos utópicos vivos en el imaginario, la gran mayoría de los españoles pensó que no era el momento de exigir que la justicia histórica rigiera la Transición y, olvidadizos, pactaron el silencio. La nueva sociedad quería participar de la era democrática y el objetivo era incorporarse a la normalidad del resto de países europeos: “el proceso de transición se basaba en no remover el pasado”, llegó a afirmar Santiago Carrillo el año 1977. El escenario de la libertad sexual y cultural ya era suficientemente revolucionario para la mayoría, fuera cual fuera su signo político. A unos ya les parecía suficiente alcanzar la mera libertad sexual y cultural y, a los otros, no les

parecía mal tolerar un simple cambio de costumbres, en el fondo no tan peligroso. España, atrapada en su extraña e insólita cronología, accedía a un régimen de libertades y a una democracia participativa al mismo tiempo que se adentraba en el bienestar material y consumismo de las sociedades capitalistas. De este modo, finalmente, se impuso el silencio a cambio de la convivencia política.

Apenas nadie osaba alzar la voz a favor de la reparación de aquel asalto a la democracia que había tenido lugar en el país cuarenta años atrás. El miedo al retorno de la Guerra Civil recomendaba prudencia y la cautelosa generación que protagonizó la reforma del país durante los años de la Transición selló oficialmente el olvido y cerró las puertas a cualquier forma pública de memoria histórica. Una vez transcurridos los años, la generación de hijos y nietos de aquella modélica gestora de la Transición se acerca al pasado con una mirada inédita, sin sentirse responsables en absoluto. Es una nueva generación que no entiende que, después de tantos años, no se hayan revisado aquellas decisiones políticas ni aquellas instituciones democráticas y sus mecanismos. Si la Transición realmente hubiera estado guiada por una verdadera conciencia democrática piensa esta nueva generación, sus artífices no deberían tener entonces ningún reparo en revisar unas medidas caducas, puesto que las restricciones con que nacieron las hacen insuficientemente flexibles para dar respuesta a las necesidades contemporáneas.

La nueva hornada de escritores aborda abiertamente el silencio y el olvido. Se trata de una generación que siempre ha vivido en democracia, cuya juventud no coincidió con los últimos años de la dictadura de Franco. A diferencia de la generación de Longares y Chirbes, ellos no vivieron la vanguardia política y no tienen por qué revisar testimonialmente las ilusiones de la militancia comunista o ácrata. Sus historias acerca de la Transición no tienen por qué regresar con ironía a un período donde la ruptura estética y la transgresión artística se confundieron ingenuamente con la transformación de la realidad y la conquista de la libertad. Para esta nueva generación, el exitoso relato del consenso ha dejado de ser convincente, y no sólo porque hoy se cuestione la existencia de una verdadera cultura democrática en el país, sino porque han dejado de serlo todas las peripecias que acaban en un final feliz. La versión lineal que ha explicado el tránsito del pasado franquista al postfranquismo democrático ya no es convincente y crece el escepticismo ante la versión he-

gemónica de la Transición: ordenada y sin fisuras. El reformismo tramó, según la ideología del progreso, una narración acerca de una evolución histórica que requería concesiones, pero hoy los jóvenes novelistas reparan sobre todo en las “resistencias, supervivencias o retardos que perturban discretamente la hermosa ordenación de un progreso”. La Guerra Civil y su memoria imposible es una de estas “resistencias” o “supervivencias” más evidentes, y ya no se creen que se trate simplemente de un inexplicable enfrentamiento entre hermanos, cruento y lamentable, como sostuvo la versión oficial que prevaleció durante los años de la Transición. En todo caso, piensan que, al reducir la Guerra Civil a una ininteligible lucha entre dos hermanos de idéntica impiedad, se estaba perpetrando un artificio clásico de la historiografía con el que se quiere fundar un presente democrático mediante la estrategia de separarlo nítidamente de un pasado bárbaro y autoritario. Este gesto, propiciado por el régimen de la historicidad vigente durante los últimos treinta años, es el que *retorna* hoy.

Al debatirse entre la disculpa y la reprobación de sus mayores, esta nueva generación de escritores no brinda una unívoca narrativa histórica sobre la Transición, pero sí consolida un nuevo régimen de la historicidad, donde las categorías psicoanalíticas y las históricas no son temporalidades tan reñidas. Algo que puede ilustrarse contrastando dos versiones literarias antagónicas sobre la Transición, aunque ambas tuvieran una gran acogida de crítica y público: *Anatomía de un instante* (2009), de Javier Cercas, y *El vano ayer* (2004), de Isaac Rosa. La primera presenta la Transición como un proceso culminado con éxito, cuyo legado es el incuestionable saldo positivo de la democracia. Cercas, agradecido y sentimental, llega a afirmar en esta crónica del intento de Golpe de Estado que: “el 23 de febrero no sólo puso fin a la transición y a la posguerra franquista: el 23 de febrero puso fin a la guerra”. En cambio, Isaac Rosa —que en *El vano ayer* también mezcla el género historiográfico y periodístico con el estrictamente literario— alienta dudas y crea suspicacias respecto a algunas de las versiones más extendidas con respecto a la Transición.

Es significativo que los dos escritores dedicaran dos de sus novelas anteriores a la Guerra Civil —*Soldados de Salamina* (2001), en el caso de Cercas y *Malamemoria* (1999), en el de Rosa— y hoy podemos leerlas como el prólogo que escribieron a sus muy diferentes interpretaciones de la Transición. Para

Cercas, la Guerra Civil puede ser tratada ya como un episodio definitivamente ajeno a la actualidad política e ideó una intrigante novela acerca de un escritor frustrado que emprende la búsqueda de un héroe anónimo de la Guerra Civil. Cercas mezcla elementos ficcionales con otros que provienen de la realidad, y especula acerca de la identidad de un soldado republicano que salvó la vida del escritor falangista Sánchez Mazas. Tras presenciar en el desenlace la entrevista del escritor con el soldado republicano Miralles, el lector alberga ya pocas dudas sobre cuál es la lección de la novela y cómo su objetivo último es ensalzar el virtuosismo de aquel soldado que fue capaz de perdonar la vida del enemigo. Al optar por la compasión, se sobrepone a la absurda e insensata rivalidad ideológica de los dos bandos enfrentados. De esta primera lección se desprende inevitablemente una segunda: el recuerdo de la figura heroica de Miralles debería prevalecer por encima de cualquier otra memoria cainita, igualmente insensata y absurda.

Puede decirse que Cercas es uno de aquellos “hijos de la razón” de los que habló Jordi Gracia para referirse a una generación de escritores que pertenece a un país que él pretende definitivamente normalizado, integrado en la órbita de países modernos y acostumbrado a los lentos trámites y a las exasperantes rutinas de la razón democrática. Para Cercas y Gracia habría dejado de tener sentido cualquier imaginario utópico o cualquier fábula redentora, y el “héroe” Miralles impugnaría con justicia a toda una saga de héroes militares de raíz romántica a los que la “revolucionaria” conquista de la democracia no debe nada. La inédita y satisfactoria convivencia política de la que disfruta hoy el país, según parece que interpretan Cercas y Gracia, desacredita cualquier espejismo heroico. Se sugiere, de hecho, que ha quedado desacreditada cualquier otra fábula comunitaria alternativa a la actual y, dado el nivel de civilidad alcanzado, también se da por bueno el “descrédito social de la ruptura” o de cualquier forma radical de pensamiento.

Una de estas formas radicales de pensamiento ya caducas es la tradición de la ruptura de la vanguardia artística. Durante los años de la Transición, todavía existía una difusa curiosidad con respecto al carismático liderazgo político de provocadores e insumisos y buena muestra de ello es que se publicaron, con muy buena acogida, múltiples libros donde se teorizaba acerca del héroe o del poder. Sin embargo, la consolidación del proceso de transición democrática revelaría el carácter volátil de esta

curiosidad o de estas expectativas. Si existía alguna voluntad reformadora en estos últimos héroes que ensayaba en los años ochenta la intelectualidad de vanguardia, pronto quedaría reducida a la mera gesticulación neovanguardista. Fueron fagocitados por la sociedad del espectáculo, pero para Cercas y Gracia esto no sería más que la prueba definitiva de que España había logrado al fin la normalidad democrática y no debería ser motivo de desencanto. El único héroe que merece crédito en un país democrático sería, según ellos, el hombre común que “preserva la honradez crítica” en cada una de sus decisiones cotidianas.

La labor emprendida por Cercas para alejar definitivamente los fantasmas de la cruenta Guerra Civil la continúa en *Anatomía de un instante*, donde vuelve a mezclar elementos provenientes de la realidad histórica con otros estrictamente imaginados. Como es sabido, se trata de una larga glosa de un momento televisivo (la entrada del teniente coronel Tejero en el hemiciclo) que su generación ha visto retransmitido una y otra vez a lo largo de los últimos 30 años. Como vimos, esta crónica literaria del frustrado Golpe de Estado del 23F es, además, una celebración explícita del triunfo de la democracia parlamentaria: “el franquismo ha sido una mala historia, pero el final de aquella historia no ha sido tan malo” (434). En apariencia —sólo en apariencia— Cercas regresa a la épica heroica y a su previsible fórmula del final feliz. La estructura del libro se organiza alrededor de la imagen congelada del hemiciclo y la entereza de las tres figuras espectrales que resisten en soledad la tentativa golpista. El autor brinda un homenaje al *fascista* Adolfo Suárez, de actitud melancólica; al *rebelde* Gutiérrez Mellado, de gesto vigoroso y al *revolucionario* Santiago Carrillo, fatalmente resignado. Además de esta imagen congelada, el libro también se organiza a partir de la afirmación de Borges de que el destino de todo hombre se cifra en un único instante crucial: el *leitmotiv* que el autor de *El Sur* asociaba sobre todo al duelista, pero que Cercas compatibiliza de un modo más castizo y prosaico con el torero o el boxeador. Por momentos, parece que Cercas añore aquella heroicidad, épica o trágica, que desterraba en *Soldados de Salamina*, porque frente a estas tres figuras alza a sus correspondientes tres villanos antagonistas: el teniente coronel Tejero, el general Armada y el general Milans del Bosch.

Pero no hay contradicción con *Soldados de Salamina*, la primera de las dos entregas de la Historia de España según la interpreta Cercas. Cuando el escritor explora la psicología de

estos tres *héroes de retirada* hermanados en su *crucial* defensa de la democracia, propone que todos ellos limpiaron con su gesto la culpa contraída con la Guerra Civil o durante el franquismo. Los tres expiaron “sus culpas de juventud” al convertirse en “profesionales de la renuncia y la demolición”, al “abandonar sus posiciones socavándose a ellos mismos”. Héroes, por lo tanto, cuya hazaña consiste en hacer frente a los golpistas el 23 de febrero, pero sobre todo en haber abandonado las filas de sus respectivos bandos y evitado así el regreso del fatídico 18 de julio y la cruenta guerra fratricida que ahora sí dejaríamos, gracias a ellos, atrás para siempre. Es a estos tres *héroes de la retirada* a quienes debemos “el período más largo de libertad de que ha gozado España en su historia” (433). Héroes de retirada, en fin, que, al igual que Miralles, impugnan a toda una saga de héroes militares de raíz romántica que sólo tenían sentido en un contexto militar afortunadamente irrecuperable.

Cercas querría confirmar el artificio historiográfico vigente todavía durante los últimos treinta años según el cual el presente se distingue nítidamente de un pasado bárbaro y autoritario. Pero en la crónica de Cercas, este gesto retorna de un modo novedoso bajo la forma de una clara historia edípica, pues el autor compara a su propio padre con Adolfo Suárez, el héroe de retirada *fascista*. Poco antes de morir, escuchamos cómo el padre de Cercas le explica a su hijo por qué confió en Suárez: “era como nosotros (...) era de pueblo, había sido de Falange, había sido de Acción católica, no iba a hacer nada malo, lo entiendes, ¿no?” (434). La crónica literaria sobre la tentativa del golpe de estado es en realidad una historia de reconciliación familiar y un homenaje a la figura paterna. La memoria histórica acerca de la Transición y la Guerra Civil, por lo tanto, cobra la forma del duelo por el drama de la Guerra Civil y el franquismo: “yo no pude evitar preguntarme si había empezado a escribir este libro no para intentar entender a Adolfo Suárez o un gesto de Adolfo Suárez sino para entender a mi padre... si había querido terminarlo para que mi padre lo leyera y supiera que por fin había entendido, que había entendido que yo no tenía tanta razón y él no estaba tan equivocado, que yo no soy mejor que él, y que ya no voy a serlo (437). El autor, al fin y al cabo, reconciliado, corrige la ingratitud con la que había juzgado a su padre, que recobra de este modo su autoridad. Un gesto con el que Cercas se convierte a su vez en un héroe de retirada más, pues él abjura de la vanguardia intelectual y artística, incapaz de ver el logro que supuso

en realidad la normalidad democrática y el tributo que merecen sus artífices: Suárez y su padre, para empezar.

Isaac Rosa es otro de los escritores actuales que ha regresado a aquel gesto historiográfico que prevaleció durante los años de la Transición. Al igual que Cercas, dedicó una primera novela a la Guerra Civil (*Malamemoria*, 1999) y una segunda a la Transición (*El vano ayer*, 2004), pero el gesto historiográfico esta vez no *retorna* sólo para saldarse bajo la apariencia de la reconciliación familiar. En *Malamemoria*, un escritor, Julián Santos, también investiga un episodio acontecido durante la Guerra Civil, pero no trata de rescatar del pasado la figura de un héroe compasivo “de retirada” como fue Miralles, sino de indagar el pasado del villano Gonzalo Mariñas, un político caído en desgracia al que la prensa de 1977 está crucificando por su vinculación con el régimen de Franco. Recién fallecido el político Mariñas, la viuda encarga al escritor Julián Santos que falsee su memoria, que conceda la impunidad a su marido regalándole el olvido. Evidentemente, el objetivo de la novela es denunciar el silencio cómplice con que se concedió la impunidad a tantos criminales durante los años de la Transición. La novela es poco sutil y no disimula su finalidad ni atenúa el tono vindicativo: “Éstos son los años del olvido, usted lo sabe mejor que nadie.” —dice uno de los personajes— “la memoria sobra, es una carga innecesaria. Nadie recuerda nada, porque en verdad nadie quiere recordar” (438).

Tras el éxito obtenido por *El vano ayer*, Isaac Rosa volvió a publicar esta novela bajo el título *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, seguida del subtítulo “*lectura crítica de Malamemoria*”. En esta nueva edición, Rosa acompañó la novela de numerosas glosas en las que se ensañaba con los múltiples lugares comunes y obviedades en los que había incurrido. El primer error, sugiere Rosa, es la absoluta inverosimilitud de la novela, dada la inexistencia en 1977, de linchamientos periodísticos contra los hombres del régimen o criminales de guerra. Pero lo que sobre todo censura es que llegara a escribir afirmaciones como “Nadie recuerda nada”, cuando la verdad es que durante los años de la Transición hubo justamente lo contrario, una “inflación de memoria, una omnipresencia del recuerdo de la guerra civil, pues interesaba a los muñidores del pacto que la memoria de la tragedia nacional actuase como coacción para quienes abogaban por la ruptura”. Otra cosa, argumenta Rosa, “es qué tipo de discurso dirigido se proponía —el “nunca más”, el “todos perdimos”, la falta de culpables identificables” (439).

Este “discurso dirigido” es precisamente el objeto de *El vano ayer*. En su novela sobre la Transición se aproxima airadamente a “tanta chatarrería sentimental, a tanto docudrama nostálgico” con la que se adornó la Guerra Civil y la militancia antifranquista y con la que él, sin querer, había terminado por converger en *Malamemoria*. Fue durante aquellos años cuando se tramó el complejo cultural que dio lugar a la única memoria “disponible” hoy: “la gente no necesita que le recordemos qué horrible era aquello, todo eso ya lo saben, ya se lo enseñaron en el colegio, lo han visto en las películas, en las series de televisión que tan bien retratan el período, para qué vamos a insistir en repeticiones, redundancias que entorpecen la novela” (250), escribe en *El vano ayer*.

Por lo tanto, para evitar abonar la memoria dirigida y ya disponible, en su novela sobre la Transición, opta por la fórmula de la metaficción historiográfica y ya no pretende que el lector se acerque al pasado, sino a los discursos que lo construyen. Es decir, los textos a través de los cuales accedemos al pasado. Para poner al descubierto la naturaleza discursiva del pasado - la Guerra Civil y el franquismo que hemos consumido- Rosa no teme regresar al experimentalismo y emplea algunos de los recursos propios de la neovanguardia postmoderna, como el pastiche y las múltiples variantes de los habituales juegos metanarrativos. A pesar de que la fórmula de la transgresión formal habría quedado supuestamente agotada al haber sido convertida en capricho lúdico para la práctica consumista, Rosa no cree que estas opciones tengan que llevar necesariamente al *remake* comercial ni amoldarse a los parámetros del consumo masivo brindando un producto libre de compromisos y de naturaleza estrictamente lúdica. Él recurre al pastiche para aislar así los diversos lenguajes del franquismo y dejar al descubierto su falsedad: el lenguaje de la prensa del movimiento y sus noticias amañadas se yuxtapone al lenguaje descriptivo de los documentos administrativos; el lenguaje del manual de torturas a una paródica versión del *Poema del Mio Cid*, etc..

En *El vano ayer* se narra otra vez la búsqueda detectivesca de alguien. Esta vez se trata de Julio Denís, un supuesto profesor expulsado de la Universidad junto a Aranguren, García Calvo y Tierno Galván tras los altercados de 1965. Al intentar averiguar el destino de este discreto profesor, cuyo paradero y los motivos de su expulsión se desconocen, el autor no logra evitar que el texto se desparrame en una infinidad de historias y tramas paralelas o documentos y versiones contradictorias. Muy probable-



Antonio Tejero durante el Golpe de Estado, 1981

mente, la intención fundamental es la de conjurar el engaño de la trama lineal con su consabido final feliz o explicación teleológica y horadar, por tanto, la autoridad del narrador. Si *El Sur* de Borges y aquel instante crucial de los duelistas era un *leitmotiv* en *Anatomía de un instante*, ahora, en *El vano ayer*, lo será *El jardín de los senderos que se bifurcan* y su utopía imposible de infinitas tramas literarias inconclusas. La instantánea congelada de los tres políticos en el parlamento durante el 23F es sustituida por la enigmática ausencia de un intelectual al que jamás se prestó demasiada atención. Lo sabemos todo de los tres intelectuales que fueron capaces de capitalizar simbólicamente la cultura mitomaniaca de la resistencia antifranquista —conocemos su exilio en universidades norteamericanas o en París, recordamos su esperado retorno y vimos incontables veces la fotografía del amable alcalde de Madrid, Tierno Galván, junto al pecho desnudo de Natalia Estrada—, pero no sabemos nada acerca del destino de Julio Denís, ni tan siquiera, si hubo retorno.

Cercas centró su crónica literaria en las figuras públicas de la política y en cómo ejercieron su liderazgo durante el proceso de

Transición; Rosa, en cambio, se centra en el liderazgo que ejerció la intelectualidad del país. El autor de *El vano ayer* llama la atención sobre el hecho de que el costumbrismo sentimental con que se aborda la Guerra Civil y el franquismo se debe en parte al modo en que los intelectuales, con tal de hacer factible la nueva realidad democrática, abandonaron la tradicional dialéctica que había enfrentado al franquismo con el antifranquismo. Al mismo tiempo que daban por superada esta antigua dialéctica, ponían sobre la mesa del debate intelectual otra nueva que enfrentaría a la democracia contra la desacosenjada utopía. En palabras de Muñoz Soro, “se había producido una curiosa traslación temporal: la vieja democracia liberal burguesa había dejado de ser una cosa del pasado a superar, para convertirse en un futuro a construir y un objetivo en sí misma, mientras que la utopía, metáfora del futuro en la cultura progresista de los años sesenta, había quedado de repente vieja e inservible como una reliquia” (35). El mismo Aranguren, uno de estos tres intelectuales antifranquistas represaliados, publicó un célebre artículo en 1981 defendiendo lo que él llamaba la “empresa cultural” de *El País*, sosteniendo que el periódico representaba al “intelectual colectivo” de la España de la Transición y que podía compararse con *El Sol* y aquella vieja “empresa cultural” organizada alrededor de la figura de Ortega y Gasset, que además del periódico contaba con la editorial Espasa Calpe y la Revista de Occidente. Al recuperar Aranguren aquel viejo ideal de una sociedad letrada amparada por el gobierno de una democracia liberal y proponerlo como horizonte de futuro, el viejo profesor obviaba cuál había sido el papel de sus elites intelectuales durante los años de la represión franquista. De hecho, algunos de los integrantes de esta misma élite intelectual del pensamiento liberal que reivindicaba Aranguren en su artículo de 1981 se habían despedido ya definitivamente del proyecto liberal que defendieron. Su abandono estuvo en parte motivado por la conducta de los que habían sido sus máximos representantes durante los años de represión franquista. Gaziol, por ejemplo, fue uno de ellos. El que fue director de *La Vanguardia* explicaba en su dietario *Meditaciones en el desierto* que había asistido a la conferencia con la que Ortega inauguró el año 1948 el “Instituto de humanidades”. En la entrada del 14 de diciembre dice de él: “Qué hombre civilmente más pequeño (...) Unamuno, con su enfrentamiento contra la afable dictadura de Primo de Rivera fue, como compatriota, un titán, al lado de este Ortega abrumado bajo la oleografía *cursi* de Franco y el *santo y seña* de Falange Española”(137). Al pronunciar su discurso, amparado

por la simbología franquista, Ortega legitima el régimen reaccionario y la envilecedora tiranía clerical contra la que debiera rebelarse. La imagen “acomodaticia” del intelectual “conformista” que opta al fin y al cabo por contemporizar liquidaba en 1948 cualquier esperanza de democracia en una España de la que Europa, recién liberada, empezaba a desentenderse. Cuando Aranguren, en 1981, reivindica la figura de Ortega y la tradición intelectual que éste representa con tal de enfatizar la inédita normalidad democrática de España, silencia la ilegitimidad del alzamiento militar del año 36 y dulcifica la violencia de la represión franquista.

El ejemplo de Cercas y Rosa nos da a entender que nos hallamos ante una generación de escritores que se diferencia de la anterior en que ya no habla acerca del fin de un ciclo histórico. No se trata ya de narrar testimonialmente la alegría o el desencanto ante el actual punto de llegada, compuesto por el consumismo y el individualismo burgués, sino que exponen de un modo dramático las paradojas de una reconciliación imposible o improbable con la generación de sus padres y abuelos. No se ocupan de la reconciliación entre los dos bandos enfrentados durante la Guerra Civil, sino de la muy poco convincente versión de esta reconciliación brindada por la generación que protagonizó la Transición. Para Cercas, la novela es el lugar donde intentar “curar” o “superar” el malentendido que le aleja de su padre; el lugar donde él pretende establecer una comunicación intersubjetiva con él, liberada de cualquier traba. Sin embargo, ni el perdón ni la comunicación sin trabas son posibles, ya que la verdad que narra *Anatomía de un instante* es la que atañe, según su autor, a un país “poblado de hombres vulgares, incultos, trapaceros, jugadores, mujeriegos, sin escrúpulos, provincianos con moral de supervivientes educados en Acción Católica y Falange” (384). Cercas, en realidad, se esconde así de la verdad que él mismo emite sobre el país al defender la excepcionalidad de Suárez y la de su padre; permanece, en definitiva, radicalmente ciego a la luz que él mismo arroja sobre el proceso de Transición y unos responsables a los que no acaba de exculpar.

Lo mismo sucede con *El vano ayer*. Para Rosa, la novela es el lugar de la reprobación, donde recriminar a los padres intelectuales de la Transición que desaprovecharan la oportunidad de restituir la democracia; el lugar donde denunciar el costumbrismo nostálgico con que adornaron la memoria de la Guerra Civil y el franquismo. También Rosa se esconde ante la verdad que él mismo emite sobre un país donde algunos disintieron públicamen-

te, arriesgaron su comodidad e incluso padecieron la tortura del régimen militar. También él permanece ciego a la luz que arroja sobre los responsables de la Transición, una intelectualidad y una sociedad civil a la que no puede tan solo condenar.

Mientras Cercas, cómodo con el actual *statu quo*, pretendería confirmar aquel antiguo régimen de la historicidad para validar así la supuesta civilidad de la España contemporánea, Rosa querría ante todo llamar la atención sobre la actual incivilidad derivada de la ausencia de memoria histórica. Pero, a pesar de tratarse de obras con méritos e intenciones tan diferentes, resulta evidente que su aproximación literaria a la Transición sólo puede interpretarse como una prueba de que un nuevo régimen de la historicidad se ha consolidado en España durante los últimos años, puesto que ambas novelas hablan en realidad sobre la imposibilidad de un pasado que definitivamente no ha sido clausurado ni por el perdón ni por la condena.

Este nuevo régimen de la historicidad se expresa mediante unas mismas estrategias narrativas, como la deliberada confusión entre narrador y autor, las especulaciones contrafactuales, las copiosas referencias a otros libros, etc. Se elude así la comprensión histórica trascendental a la que tiende el espíritu diacrónico, que inventa un origen y recurre al falso y armónico orden de la trama lineal. Por tanto, estas dos novelas están lejos de ser documentos con los que fijar una secuencia de acontecimientos —los que llevan de la ilusión democrática al desencanto consumista, y escapan así a la relativa estabilidad con la que la escritura de la historia fija a menudo generaciones y períodos. Esto tiene que ver con el hecho de que Cercas y Rosa conciben la historia según una temporalidad relacionada directamente con la experiencia del sujeto histórico, que como hemos visto en este caso sucumbe al drama traumático de la culpa y la exoneración, quedando radicalmente dividido entre el rechazo a un pasado que no puede añorar y un futuro nada ilusionante.

No sólo es que estas novelas tengan por objeto la Transición sino que, como diría Dominick Lacapra, conciben la historia *en transición*. Tanto Cercas como Rosa se ven abocados a una forma social no narrable desde las categorías individuales del relato clásico y las convenciones que ordenan linealmente la narración: la nueva realidad colectiva del individualismo burgués y el consumismo desde la que escriben no es ni el origen ni el punto de llegada de nada, sino una historia ya comenzada, pura y absoluta sincronicidad. Por eso, sólo pueden narrar desvelando sus

propios medios de expresión y recursos narrativos, gracias sobre todo a la autorreflexión novelística. Conciben la Historia, por lo tanto, como un sistema eminentemente sincrónico y el texto literario —según aquella mundanidad de la que habla Edward Said en *El mundo, el texto y el crítico*— cargado de lo coyuntural y lo circunstancial. En particular, la respuesta de Cercas y Rosa a esta mundanidad del tiempo confuso es el desconcierto de quienes están divididos entre un doble rechazo, litera-

rio e histórico: literario, porque reniegan tanto de la vieja narración lineal y de sus aristocráticas jerarquías como de la nueva y desjerarquizada narrativa lúdica y mercantil; histórico, porque recelan de una “revolucionaria” condena del pasado —capaz de enjuiciar a los responsables de la atrocidad y de la impunidad— y porque temen, asimismo, que esta misma condena “revolucionaria” sirva como mero entretenimiento para el público burgués que consume la Historia.

- Auerbach, Erich. "La mansión de la Mole". En *Mimesis*. México D.F.: F.C.E., 2004. 426-463.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge: Harvard UP, 1984.
- Buckley, Ramón. *La doble transición. Política y cultura en la España de los años setenta*. Madrid: S. XXI, 1996.
- Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- *Anatomía de un instante*. Barcelona: Mondadori, 2009.
- Chirbes, Rafael. *La caída de Madrid*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- De Certeau, Michel. *La escritura de la historia*. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2006.
- De Man, Paul. *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
- Echevarría, Ignacio. "Una novela necesaria". En *Trayecto. Un recorrido por la reciente narrativa española*. Barcelona: Debate, 2005. 279-282.
- Fernández Prieto, Celia. "Novela, historia y postmodernidad". En *Literatura e Historia*, Jerez de la Frontera: Fundación Caballero Bonald, 2006. 89-104.
- Garcés, Joan E. *Soberanos e intervenidos. Estrategias globales, americanas y españolas*. Madrid: S. XXI, 1996.
- Gaziel. *Meditacions en el desert*. Barcelona: La Magrana, 2010.
- Gracia, Jordi. *Los hijos de la razón*. Barcelona: Edhasa, 2001.
- González Ferríz, Ramón. *La revolución divertida*. Barcelona: Debate, 2012.
- Huchteon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. NY: Routledge, 1988.
- Ibáñez, Jordi. *Antígona y el duelo. Una reflexión moral sobre la memoria histórica*. Barcelona: Tusquets, 2009.
- Lacapra, Dominick. *Historia en tránsito. Experiencia, identidad y teoría crítica*. México D.F.: F.C.E., 2004.
- Longares, Manuel. *Romanticismo*. Madrid: Alfaguara, 2001.
- Morán, Gregorio. *El precio de la transición*. Barcelona: Planeta, 1991.
- Muñoz Soro, Javier. "La transición de los intelectuales antifranquistas (1975-1982)" *Ayer* 81 (2011): 25-55.
- Pozuelo Yvancos. "Presente histórico y novela actual". En *Literatura e Historia*, Jerez de la Frontera: Fundación Caballero Bonald, 2006. 105-125.
- Rosa, Isaac. *El vano ayer*. Barcelona: Seix Barral, 2004.
- *Otra maldita novela sobre la guerra civil!* Barcelona: Seix Barral, 2007.
- Said, Edward. *Beginnings. Intention & Method*. Londres: Granta, 1997.
- *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Debate, 2004.
- Sanfelippo, Luis. "El trauma en la historia. Razones y problemas de una importación conceptual" *Pasajes Invierno* (2012-2013): 24-37.
- Sanz, Marta. *Daniela Astor y la caja negra*. Barcelona: Anagrama, 2013.
- Subirats, Eduardo. "Transición y espectáculo". En *Intrascisiones. Crítica de la cultura española*. Ed. Eduardo Subirats. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002. 71-85.
- Vilarós, Teresa M. *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española, 1973-1993*. Madrid: Siglo XXI, 1998.
- Villacañas, José Luis. "La fábula de la Rovere y el caso Suárez." *Revista de libros* 154 (Octubre 2009): 46-47.

Deseo de ser otro, de ser nada

El cine de Michelangelo Antonioni

Por Julio Baquero

Se ha señalado a menudo que la fuerza del cine de Antonioni se debe a su racionalismo, a su apertura hermenéutica, a su escepticismo y a su modernismo a ultranza. A mí me gusta su cine porque su cámara no está ahí para contar historias ni para entretener con un espectáculo, ni mucho menos para lucrarse con un producto comercial. Lo que la mueve es una pulsión primaria: la necesidad de inundarse de imágenes y desbordarse en ellas. Esa pulsión visual se transforma en deseo de conocimiento y de autoconocimiento, en deseo de belleza y de placer, pero enseguida llega a ser deseo del deseo antiguo, sobre todo cuando la pujanza empieza a eclipsarse y lo que queda de ella se vuelve contra la vida. Es algo que ya se vislumbra en las películas en blanco y negro, y que acaba convirtiéndose en la tonalidad fundamental del segundo Antonioni, el de las películas en color: la nostalgia del deseo, el deseo melancólico que trata de seguir latiendo una vez perdida la pulsión original. Aunque lo propio del deseo es estar siempre deseando algo que se perdió, en realidad algo que nunca se tuvo.



En la relación privilegiada que se instaura entre el sujeto de esa pulsión visual y los objetos/imágenes que elige o que lo eligen, voy a hablar de los coches, con una prolongación en otros vehículos, fábricas y demás mecanismos del mundo industrial, y de las mujeres, con su prolongación en los hombres.

Pero más allá de los objetos del deseo y del deseo del propio deseo perdido, encontramos en Antonioni el deseo fundamental de ser otro, o de poseer el deseo del otro, de ser joven, de ser mujer en la mujer que el hombre posee y hombre en el hombre que la mujer posee.

COCHES

Para empezar, los coches. En todas sus películas, la presencia del automóvil es fundamental desde las perspectivas visual, narrativa y simbólica. Antonioni es un maestro en los aspectos técnicos de filmar los coches y desde ellos. Es evidente que sabe de coches, de marcas y modelos, y que le gustan. También le gusta filmar el coche, usando cámaras incorporadas en distintos lugares del vehículo, coches con cámaras que siguen a otros coches, camiones o grúas que siguen a un coche desde lo alto, cámaras fijas que se mueven a la vez que el coche, cámaras que se mueven mientras el coche se mueve, creando contrapuntos extraordinarios. Estoy pensando, por ejemplo, en la visión de Londres que nos ofrece a través del Rolls-Joyce de *Blow Up*, con sus aceleraciones, sus hiatos y las curvas cerradas que va trazando por las calles de la ciudad; en la huida poética y deslavazada en un Cadillac, pastiche metafísico de las persecuciones de Hollywood, hacia el final de *Professione: Reporter*; o en la especie de alucinación de Shanghái, con esa sucesión vertiginosa de calles, vehículos y gente, sus cortes imprevistos y sus perspectivas cambiantes, que nos lleva hacia el río en la última parte de su documental sobre China.

Aparte del virtuosismo técnico del tratamiento del coche en el cine de Antonioni (el virtuosismo y la experimentación técnica son otras de las características fundamentales de su cine), en sus películas —como en la realidad— los coches siempre tienen una función simbólica, representando a las personas que los conducen, su estado anímico y la clase social a la que pertenecen. En *Cronaca di un amore*, por ejemplo, los coches lujosos que vemos están diciendo: burguesía. Más precisamente, burguesía industrial milanesa. Burguesía siguen diciendo los coches que vemos en *La signora senza camelie*, *La notte*,

L'avventura y *L'eclisse*. La intención política de Antonioni es evidente en el uso del objeto «coche».

Hay en Antonioni un deseo del coche y de sus movimientos, pero el coche también opera como un vehículo del deseo. En *Cronaca di un amore*, un coche debe provocar la muerte del empresario milanés que ahora los separa, otro coche lleva a Lucia Bosè de su casa a la pensión en la que se aloja su amante, y en un coche se besan por primera vez, mientras el empresario prueba el Maserati que quiere regalar a su esposa. El coche debía unirlos mediante el asesinato-accidente final, pero acaba separándolos. Y en un taxi se dirige el amante a la estación, huyendo de su pasado y de esa mujer que lo ha llevado por segunda vez al territorio de la desesperación y del crimen.

El coche también es un vehículo privilegiado del deseo en el Antonioni de las películas en color, pero deja de ser un símbolo de la burguesía para convertirse en una metáfora de la libertad, de la pujanza sexual juvenil y de lo que se sale de las reglas de la sociedad convencional. Esa es su función, por ejemplo, en la escena de *Professione: Reporter* en la que Maria Schneider se levanta en el Cadillac descapotable (no es casual que sea descapotable: el coche pierde así su connotación femenina de lugar cerrado y protegido, operando exclusivamente como símbolo de la potencia viril), mirando hacia atrás mientras Jack Nicholson acelera entre los grandes robles de la recta de una carretera secundaria. «¿De qué huyes?», pregunta ella. «Mira hacia atrás», dice él, como dando a entender que huye de los grandes plátanos en fuga, del azul del cielo, de todo lo que deja a sus espaldas. Y la joven, con su belleza juvenil y su completo abandono, es lo único que queda de deseo en su mundo, o de su antiguo deseo del mundo —lo único que aún le mantiene unido al mundo.

Lo mismo sucede con el espléndido y espléndidamente filmado Buick de *Zabriskie Point*, vehículo de libertad juvenil y objeto del deseo de la avioneta que lo persigue. El joven va en la avioneta y la joven en el coche, pero el punto de vista no es el de las personas, sino el de las máquinas, como si se tratara de un diálogo entre el avión y el coche, enmarcado por alguna visión panorámica. La avioneta se acerca varias veces en una especie de ritual de seducción que parece el de dos animales más que el de dos máquinas. La chica acaba saliendo del coche (en este caso no descapotable y por lo tanto objeto ambiguo), se tumba en el suelo boca abajo y la avioneta pasa unos palmos por encima de ella, momento en que ya está rendida a ese omnímodo deseo

que culminará con la famosa escena de proliferación sexual en el desierto que da título al film.

También es un vehículo de deseo y libertad el Rolls-Royce (de nuevo marcado por el significant, o ausencia de significant, «descapotable») de *Blow Up*, deseo del joven fotógrafo de poseer la ciudad por completo, y deseo del cineasta de confundirse con el fotógrafo, de abrazar su juventud, su actitud de dandy, su desenfado, anomia y pujanza juvenil.

Otros coches y otra estética, al servicio de un discurso político siempre implícito en Antonioni, podemos ver en *Il grido* y también al principio de *Professione: Reporter*. En *Il grido* recordamos el errar sin fin y el descenso a los infiernos de Aldo, el protagonista, después de que su mujer lo deje por otro. Recostado en la parte de atrás de una camioneta destartada, a la intemperie, expuesto al viento, al frío y a la lluvia, va recorriendo la región del Po tratando de rehacer su vida, pero no encuentra más que miseria y alienación. Por oposición a las historias burguesas de sus demás películas, esa camioneta y otros vehículos de *Il grido* están diciendo: proletariado. En *Professione: Reporter*, el Land Rover atascado en el desierto, en el punto en que la carretera desaparece entre las dunas, la sólida masa de hierro que Jack Nicholson golpea inútilmente con la pala antes de lanzar un grito desesperado, representa la alienación del protagonista, la inutilidad de la tecnología y también de su tecnología del ser (su formación occidental, sus conocimientos y la vana sofisticación de su personalidad) frente a sus pulsiones de destrucción y al desierto que se ha abierto paso en su vida, y también la pequeñez de la civilización frente a las fuerzas de la naturaleza que operan fuera y dentro del hombre.

BARCOS, AVIONES Y OTROS OBJETOS DE LA CIVILIZACIÓN INDUSTRIAL

Hay momentos en los a los del coche parece quedarse corto como objeto fílmico y Antonioni pasa a filmar otros vehículos, como los barcos de *L'avventura* e *Il deserto rosso* o los aviones de *L'eclisse* y de *Zabriskie Point*. Otros vehículos con otros puntos de vista sobre el movimiento y las imágenes que se deslizan por ese movimiento. Otros vehículos, también, que transmiten otra visión de las personas que van en esos vehículos y otro significado simbólico.

Así, al principio de *La notte*, desde la habitación de hospital en la que Tommaso está agonizando, vemos un helicóptero casi

metafísico que se eleva en el cielo y que parece la antítesis del helicóptero extrovertido del comienzo de *La dolce vita*. También nos llega el estruendo de aviones supersónicos en mitad de la ciudad y asistimos a un lanzamiento de cohetes en el campo donde culmina la *flânerie* melancólica de Lidia, inundando los sembrados con su humo blanco hasta ocultar las figuras de los jóvenes que los lanzan. Todos esos vehículos del aire pueden verse como intentos heroicos de remontar el vuelo. Pero el vuelo es breve e ilusorio: los personajes vuelven a tierra, se hunden en el fango, y sus intentos de elevarse nos parecen energías desperdiciadas y futilidad.

El joven protagonista de *Zabriskie Point* también queda definido por su vuelo, por su relación con Ícaro, con su voluntad de autoconocimiento, su insatisfacción y la autodestrucción a la que le lleva. Es como si todo el film girara en torno a esa escena de vuelo ritual, que tiene su desenlace en el viaje de vuelta a Los Ángeles, y a la escena final de la explosión, a la que volveré enseguida.

En el cine de Antonioni el barco suele tener una función y un sentido totalmente distintos que el coche. En *L'avventura* el barco del crucero inicial es un lugar claustrofóbico e inquietante en el que se intuye desde el principio que la convivencia no va a ser fácil y que, por no haber ninguna escapatoria, algo va a torcerse. Los barcos de *Il deserto rosso* son un reflejo más de la neurosis obsesiva de Giuliana. Tienen colores desvaídos y están medio oxidados. Se mueven despacio, plúmbeos, o están quietos en el puerto, en cuarentena por una grave epidemia —vaga amenaza que se cierne sobre los protagonistas del film. Como Giuliana, son mundos clausurados en los que la vida solo parece posible como delirio y que únicamente consiguen comunicar con el exterior a través de códigos enfermos.

En *Il deserto rosso* destaca también la fábrica por la que circula Giuliana buscando a su marido. La fábrica contamina y destruye tanto como produce, si no más. Sus chimeneas arrojan enormes nubes de vapor blanco que inundan la pantalla, al igual que los cohetes de *La notte*, simbolizando el desbordamiento psíquico de la protagonista. Es una gran metáfora del desasosiego y de la angustia del hombre moderno, de los hombres y mujeres que pueblan esa película y en realidad todas las películas de Antonioni.

En la última parte del documental sobre China (*Chung-Kuo: Cina*), dedicada a Shanghái, vemos barcos y fábricas muy

parecidos a los de *Deserto rosso*, pero su significado es más opaco. En ese documental, Antonioni es todavía más hermético que de costumbre. Su actitud queda clara cuando la voz en off cita esta perla de sabiduría oriental: «*Puoi disegnare la pelle di una tigre, ma non le sue ossa. Puoi disegnare il viso di un uomo, ma non il suo cuore*» («Puedes dibujar la piel de un tigre, pero no sus huesos. Puedes dibujar el rostro de un hombre, pero no su corazón»). Los barcos mercantes están igual de oxidados que los de *Il deserto rosso*. Las tuberías interminables y el humo de las chimeneas son idénticos a los de Ravenna. Las torres de las fábricas también nos recuerdan a la ominosa torre desde la que se precipita el protagonista de *Il grido*. Pero entre los plúmbeos buques hay juncos esbeltos, con sus velas medio rotas y sus remos, que avanzan ligeros por el río. Y sentados en los juncos, descargando cientos de cestas de mimbre, amontonados en camiones como ganado o subiendo por las escaleras de la fábrica, vemos rostros humildes y anónimos que parecen flotar en la corriente del río, en el tráfico de la ciudad y que, a veces, desde su pequeñez, nos miran con una serenidad y una confianza que está ausente de *Il deserto rosso* y prácticamente del resto del cine de Antonioni.

Coches, aviones, barcos, fábricas... Hay en Antonioni una obsesión por la máquina, por la tecnología, aún no integrada plenamente entre los objetos fílmicos, todavía problemática y por eso mismo productiva. Hoy, la visión de cualquier cineasta ya ha integrado y neutralizado todos esos objetos. Ya no son problemáticos ni resultan inquietantes. No nos dicen nada. Han pasado a ser naturaleza, en cierto modo, y se pueden filmar como objetos completamente banales.

En Antonioni, en cambio, la relación con la máquina, con los objetos de la civilización industrial, de la que percibe a la vez la capacidad liberadora y el potencial alienante, es ambivalente, a menudo abiertamente hostil. La fábrica es alienante. La ciudad es alienante. Los coches, al final, también acaban resultando alienantes con su movimiento, que viene a representar lo contrario de la quietud, el equilibrio y la concentración, cualidades que nunca parecen poseer los personajes de Antonioni. Por otra parte, no hay salida: la cultura y los objetos de civilización son lo único que existe. En sus películas apenas hay verdadera naturaleza ni nada que permita recordar —ni siquiera como memento— el estadio anterior a la entrada del hombre en el universo de la cultura y del lenguaje —incluido el lenguaje fílmico. Los paisajes y la naturaleza de Antonioni suelen llevar la marca de la

mano del hombre, como las praderas de *Blow Up* o el campo de golf del final de *La notte*. Tampoco hay animales en su cine, ni la perfección que los caracteriza. Aparte de la fábula —muy poco antonioniana— que Giuliana cuenta a su hijo en *Il deserto rosso*, a lo sumo aparece un perrito (en *Cronaca di un amore* y *L'avventura*) o un caballo de carreras (en *La notte*), es decir, animales domesticados, modelados a imagen y semejanza del hombre.

Su mundo es demasiado humano, desde el principio y hasta el final. En unas declaraciones sobre *Il deserto rosso* habla de una carretera que va a Ravenna. Según dice, a un lado hay fábricas y al otro un pinar. Pues bien, Antonioni afirma que le parecen mucho más interesantes las fábricas, con sus chimeneas y sus estructuras, por tratarse de una obra humana, y que el pinar, con sus animales salvajes (el cineasta pronuncia el adjetivo «salvajes» de forma claramente peyorativa), le interesan menos, por no decir nada. Cuando el bosque no tiene el color que debe tener según su visión cromática, hay que pintarlo de otro color (como mandó hacer en *Il deserto rosso* para una escena que finalmente no filmó). En las pocas ocasiones en que aparece, la naturaleza resulta inquietante y amenazante, como el mar agitado en la primera parte de *L'avventura*, o vacía y ominosa, como los desiertos de *Zabriskie Point* o de *Professione: Reporter*, en los que ninguna forma de vida, animal o humana, puede encontrar su lugar.

Esa relación ambivalente con los objetos de la civilización occidental y en realidad con cualquier producto cultural alcanza su punto álgido en *Zabriskie Point*, en la famosa escena de la explosión que cierra la película. Desde su coche, Daria contempla la mansión del ejecutivo americano, una edificación racionalista que recuerda ciertas construcciones de Frank Lloyd Wright y también a la villa modernista del industrial milanés donde se celebra la fiesta de *La notte*. De repente, la mansión salta por los aires. Vemos la explosión desde distintos puntos de vista (Antonioni la había grabado con varias cámaras) y oímos varias veces su estruendo. Luego llega el silencio y, mientras la música alucinógena de Pink Floyd empieza a insinuarse y avanza hacia su apogeo, vemos detalles de la explosión a cámara lenta: la piscina salta por los aires con sus tumbonas, sillas, sombrillas y toallas; el frigorífico explota con todo su contenido, lanzando langosta, pollo, trucha, lechuga, pulpo, sandía, bistec, pan de molde y zanahorias por el aire; el armario también explota y los trozos de los tejidos de camisas, vestidos, sujetadores y calcetines forman en el cielo una sinfonía multicolor; la televisión se desintegra en

cables, transistores y altavoces, y con ella se hace añicos el rostro del presentador de telediario que estaba dentro, y también sus palabras; y al final la biblioteca —esa biblioteca que nos hace pensar en la biblioteca de Giovanni Pontano, el escritor e intelectual protagonista de *La notte*— también se hace trizas con todos sus libros abiertos como un acordeón, destripados, deshechos en miles de trozos de papel que vuelan en todas las direcciones. Todo, todo en la casa explota y se reduce a fragmentos diminutos. Es una escena asombrosa en la que la destrucción y el caos se nos ofrecen como un hermoso poema visual.

Se ha interpretado esa escena —y el film en su conjunto— como una crítica del capitalismo estadounidense y de la *American way of life*. Es una de las razones, posiblemente, por las que *Zabriskie Point* fue tachado de antiamericano, por lo que fracasó y fue muy criticado en Estados Unidos. Creo que es legítimo atribuir la alucinación que tiene la joven Daria (la explosión se presenta como una especie de alucinación) a Antonioni, dado que se identifica fuertemente con ella y con el joven aprendiz de aviador. Ahora bien, la escena no es específicamente antiamericana. Al igual que *Cronaca di un amore*, *La notte*, *L'avventura* o *L'eclisse*, con sus retratos despiadados de la fea burguesía italiana, la escena final de *Zabriskie Point* es una muestra de la crítica de la civilización occidental y de la modernidad en Antonioni, de la forma del malestar en la cultura, es decir, del callejón sin salida y las múltiples trampas que el hombre moderno se construye a sí mismo sin que le quepa vivir de otro modo, pues desde el momento en que es hombre también es cultura, y la naturaleza y su naturaleza pasan a segundo plano. La diferencia es que lo que hasta entonces había presentado como objetos inquietantes y obstinados en su presencia, por ejemplo en la inquietante escena final de *L'eclisse*, ahora explota. En cierto modo, la escena final de *Zabriskie Point* representa la liberación de la energía contenida en la tensa escena final de *L'eclisse*. El cineasta de la distancia y del refrenamiento se ha cansado de observar. La energía almacenada durante décadas se desata, lo que explica la fuerza inusitada de esa escena.

Lo que explota, en el fondo, no son las cosas que vemos deshacerse en la pantalla sino la conciencia del hombre moderno, incapaz de alcanzar una unidad estable, atrapada y fragmentada en los múltiples objetos de su deseo, sin acceso, como en otras escenas ominosas de Antonioni (*L'avventura*, *Professione: Reporter*), al silencio de esas iglesias vacías y desangradas que ya no son suyas.

La escena final de *Zabriskie Point* habría podido ser el colofón perfecto de la filmografía de Antonioni. Creo que aún más perfecto si no hubiera mostrado a Daria marchándose de allí en coche, si hubiera dejado sin elucidar el carácter alucinatorio o real de la explosión. Es una escena autodestructiva, porque implica la explosión de la cámara, del proyector, de toda la tecnología que hace posible el cinematógrafo, y del propio cine. A partir de esa escena debería haber sido imposible volver a filmar.

MUJERES Y HOMBRES

Aunque en Antonioni esos objetos problemáticos de la modernidad a veces pueden parecer autónomos y autosuficientes, la mayoría de las veces solo tienen sentido en la medida en que interactúan con personas o les sirven de marco. Personas, más que personajes, en su cine, aunque a veces parezcan meros adjuntos o prolongaciones de los objetos, u objetos dispersos entre otros objetos. Por eso, tal vez, nos parecen tan reales. Personas más que actores, también, en el deseo del cineasta, pues por la forma que tiene de filmarlos su presencia va mucho más allá (o se queda mucho más acá, según se mire) del gesto y de la palabra. Es curioso comprobar cómo el Mastroianni de *La notte*, por ejemplo, no tiene nada que ver con el Mastroianni de *La dolce vita* o de *Otto e mezzo*. Pero no por tratarse de dos personajes distintos, sino porque en Fellini se nos presenta como un personaje, con toda su teatralidad y el intento de representar la convención de una personalidad redonda, mientras que en Antonioni es una persona difusa —y por eso mismo real— que entra en relación con otras personas difusas y con los objetos nebulosos que pueblan sus conciencias.

Si entre los objetos destacan los productos tecnológicos y en especial los coches, entre las personas hay que empezar con las mujeres y, digamos, la tecnología del ser femenino. Antonioni filma a la mujer desde el deseo y la fascinación. Es obvio que le gustan las mujeres, y sobre todo las mujeres jóvenes, sensuales, ligeras, que encierran en su belleza, como para Stendhal, una promesa de felicidad. Antonioni desea su imagen, la acaricia y la explora de forma obsesiva, mostrando su propio deseo e incitando el del espectador.

La primera musa, Lucia Bosè (*Cronaca di un amore*, *La signora senza camelie*) es un tipo de belleza sutil y enfermizo, belleza maldita de mujer fatal. Joven e inexperta, su presencia pone en marcha mecanismos incontrolables de deseo, placer, poder y frus-

tración. Al principio parecen capaces de salvar el mundo a través de los afectos, pero al final tienen el efecto contrario: la promesa de felicidad encerrada en esa belleza resulta engañosa, y el mundo se desmorona o, más bien, sigue igual de desmoronado que antes.

Su segunda musa y la que lo acompañó, en el cine y en la vida, a través de sus mejores películas fue Monica Vitti. Muy distinta de Lucia Bosè, Monica Vitti representa la nueva mujer italiana: moderna, desinhibida, sexualmente activa y psicoanalizada. Me parece la antítesis de Sofia Loren (el producto italiano tradicional y exportable), la imagen introspectiva de la mujer italiana filtrada por la mirada inquieta del intelectual.

Monica Vitti surge en *La notte* leyendo al pie de una escalera y luego jugando. Esa es su promesa: juego, diversión, placer y juventud (aunque uno no acaba de creerse que Valentina, la hija del gran industrial milanés, tenga 22 años; Monica Vitti ya rozaba la treintena), frente a la mujer madura y de vuelta de todo (Lidia, Jeanne Moreau, en realidad solo dos años mayor que Monica Vitti, aunque en el film representa una cuarentona). La juventud es el valor principal de Valentina y, nada más encontrarse con Giovanni Pontano (Mastroianni), el escritor, ya le anuncia que no puede «jugar» con él porque es demasiado viejo (*«troppo vecchio»*). En cambio, al rechazar el beso de otro hombre Lidia le dice: *«Mi scusi, non posso»* («Lo siento, no puedo»), dando a entender que ya no tiene edad para los juegos del deseo y del placer. A pesar de todo, Pontano, el alter ego de Antonioni y turbio reflejo narcisista del cineasta, se agarra a Valentina buscando esa promesa, y nuevamente fracasa, cavando su propia fosa. Así vemos al final a Giovanni y Lidia, atrapados en el bunker del campo de golf, hundidos en la tierra, rodeados de praderas verdes, celebrando un simulacro de amor en la tumba del desamor.

Como Pontano, también el cineasta quiere agarrarse a Valentina y, más que filmarla, parece acariciarla con la cámara. Pero la mujer joven acaba siendo caprichosa, vanidosa, inestable, no menos neurótica que la mujer madura. El deseo parece quedar neutralizado. El mundo vuelve al caos de sus objetos y de hombres que, atrapados en una red de pulsiones y deseos, no acaban de realizarse ni de conseguir comportarse de forma coherente.

Il deserto rosso es el testamento de la relación artística y afectiva entre Antonioni y Vitti (ese testamento tendrá un codicilo: *Il mistero di Oberwald*, film malogrado del que no hablaré). La cámara del cineasta se ha dado cuenta de que Monica Vitti ha dejado de ser joven, y el deseo de filmarla se ha eclipsado. Es

un film nostálgico, de cierre, irritante a veces porque la mujer se convierte en el repositorio de toda la negatividad que Antonioni ha ido acumulando hacia el final de la relación personal y artística. La mujer es neurótica, incapaz de amar, de desear y de ser deseada, fuente continua de inestabilidad e irracionalidad, un elemento perturbador en el mundo productivo de los hombres. Intuyo que filmar *Il deserto rosso* fue una dura prueba para ambos. Casi asombra que pudieran terminar el rodaje. En los planos en que aparece Monica Vitti, las caricias con las que la filmaba en *La notte* se convierten en bofetadas que revelan un hastío. Se percibe un cansancio del ojo que mira, como si quisiera mirar otras cosas, y también del rostro mirado. A la cámara ya no la mueve el deseo, sino el recuerdo del deseo antiguo, irrecuperable, que vuelve con una especie de rencor, su contrapunto destructivo, lo que hace que este film, dentro del general pesimismo de Antonioni, sea el más opresivo.

En las películas siguientes Antonioni va a elegir protagonistas femeninas mucho más jóvenes, como si estuviera buscando la juventud perdida. En *Zabriskie Point* se trata de Daria Halprin. En *Professione: Reporter*, Maria Schneider. Ambas son jóvenes de verdad, chicas de poco más de veinte años, de belleza sencilla, natural, no sofisticada. Son ingenuas, vitales, y mantienen intacta la capacidad de amar e ilusionarse. Van a ser el último contacto con el mundo de los protagonistas masculinos de esas películas, y se les ofrecen como una tabla de salvación. A pesar de sus esfuerzos por mantenerlos en la vida, son impotentes frente las fuerzas externas e internas que acaban con ellos. Antonioni las filma con pasión, pero es una pasión fría y distante comparada con el modo con que filmaba a Monica Vitti en *La notte* o *L'eclisse*. No las filma desde el deseo, sino desde la melancolía del deseo. Sus intentos de restauración fracasan, pero hay una gran belleza en la forma en que refleja los estragos que ha sufrido su mirada.

Pero no hay mujeres sin hombres, ni hombres sin mujeres, y en este sentido Los hombres de Antonioni también suelen ser guapos y jóvenes. No creo confundirme al afirmar que también hay un deseo de esos hombres, desde Massimo Girotti (*Cronaca di un amore*) hasta Jack Nicholson (*Professione: Reporter*), pasando por Steve Cochran (*Il grido*), Marcello Mastroianni (*La notte*), Gabriele Ferzetti (*L'avventura*), Alain Delon (*L'eclisse*), Richard Harris (*Il deserto rosso*), David Hemmings (*Blow Up*) y Mark Frechette (*Zabriskie Point*).

En las películas en blanco y negro los protagonistas masculinos son alter egos de Antonioni, proyecciones del sujeto creador. La identificación narcisista es evidente con el Mastroianni de *La notte* y también con Alain Delon en *L'eclisse*. En las películas en color, los protagonistas masculinos son más jóvenes que el cineasta y bastante distintos de él (Nicholson, Hemmings, Frechette y Harris). Los protagonistas masculinos tampoco maduran ni envejecen con Antonioni. Al contrario, se vuelven cada vez más jóvenes. Como si a partir de *Deserto rosso* el cineasta no hubiera tenido ya el valor de mirarse al espejo, quedando atrapado en su antigua imagen de hombre joven. Cabe ver aquí una cristalización de la proyección narcisista y tal vez el deseo de vivir pasiones vicarias, pero también intuyo una fuerte propensión homoerótica de la mirada del cineasta, que a veces se regodea en la plenitud y pujanza de la belleza masculina, ignorando la belleza femenina o subrayando su artificiosidad, como sucede en *Blow Up*.

La bisexualidad de su mirada, sobre todo en las películas en color, es muy distinta de la mirada esencialmente masculina de Fellini o de la mirada homoerótica de Visconti, los otros maestros italianos de su generación. Esa bisexualidad me parece consecuencia del carácter radical y primario del deseo que mueve su cámara.

DESEO DE SER OTRO, DESEO DE SER NADA

Decía al principio que Antonioni da la impresión de no estar demasiado interesado en contar historias, como si quisiera hacer un film sobre nada, como la novela ideal de Flaubert, que debe sostenerse sobre su propio estilo, a partir de la coherencia interna de las imágenes que presenta. En una visita al estudio de Rothko el cineasta le dijo al pintor: «tus cuadros son como mis películas: son sobre nada... con precisión» («Your paintings are like my films: they are about nothing... with precision»). La comparación con el ideal expresado por Flaubert o practicado por Rothko tiene sentido, porque a lo largo de la filmografía de Antonioni la trama adelgaza hasta casi desaparecer. Al final solo queda una historia mínima, insignificante, al servicio de las imágenes que quiere filmar, como en *Zabriskie Point*. Pero la trama nunca desaparece del todo. En el fondo el cineasta sigue queriendo contar algo. No quiere limitarse a sofisticados ejercicios de estilo. Y eso que quiere seguir contando es precisamente el deseo de ser otro, es decir, la sustancia última de todo deseo.

Más allá de los coches y de las máquinas, más allá de los hombres y las mujeres que deambulan perdidos entre todos esos mecanismos tecnológicos, en el fondo sus películas son variaciones en torno a un mismo tema: la insatisfacción del hombre moderno con su propio yo, el deseo de ser otro, las diferentes formas de intentarlo y sus consecuencias. Todos sus personajes principales, hombres o mujeres, están inquietos, angustiados, descontentos con lo que son. Todos se rebelan y quieren ser otra cosa, poseer otra cosa, transformarse gracias a otra persona, ocupar el lugar de otra persona; en realidad, ser otro. Y todos alcanzan el mismo resultado: la pérdida del propio ser precario y con frecuencia la muerte.

Desde su primera película a la última, siempre hay uno o varios personajes que desean escapar de su condición actual —que no les satisface— y transformarse en otra persona y que, como consecuencia de su afán de cambio suelen acabar mal. Así les sucede a los protagonistas de *Cronaca di un amore*: el antiguo amante quiere medrar y abrirse paso en la sociedad, mientras que la mujer quiere recuperar el amor perdido de la juventud y, con él, huir de los círculos de la alta burguesía milanesa, en los que no es feliz. Es también el caso de Giovanni Pontano, el intelectual protagonista de *La notte* que quiere renovar su vida y su escritura mediante un nuevo amor con una mujer joven, para acabar atrapado en el bunker de un campo de golf, abrazado a su mujer hastiada. Lo mismo sucede con Sandro y Claudia en *L'avventura*, que viven una historia de amor clandestina mientras fingen buscar a la desaparecida Anna. El comportamiento de Claudia está dictado sobre todo por su deseo de ocupar el lugar de Anna, vestirse con sus ropas y convertirse en la amante de Sandro. Por eso Claudia teme tanto que Anna esté viva, cuando antes temía su muerte, porque una reaparición de su amiga pondría en cuestión el nuevo papel que ha asumido. En la escena final la transformación es total: acariciando la cabeza de Sandro y aceptando su infidelidad, ha ocupado la arriesgada posición de Anna, es decir, la de un ser enfermizo al que Sandro también traicionaba.

El tema se hace aún más transparente y obsesivo en las películas sucesivas. En *Il deserto rosso*, Corrado es un hombre sin sustancia, sin verdadera voluntad. «*Delle volte mi sembra di non avere alcun diritto di trovarmi dove sono. Sarà per questo che ho sempre voglia di andar via*» («A veces me parece no tener ningún derecho a estar donde estoy. Será por eso que siempre tengo

ganas de marcharme»), declara de forma solemne, como un oráculo, en un momento del film que parece no tener especial importancia. Algo parecido había dicho unos años antes Aldo en *Il grido*: «*Non sto più da nessuna parte. Molto meglio così. Non me la sento più di essere legato a un posto*» («No estoy en ninguna parte. Mucho mejor así. Ya no me apetece estar atado a ningún lugar»). Aunque en realidad no estaba mal en Goriano, antes de que Irma, su mujer, lo dejara por otro. Ambos son personajes en fuga permanente, neuróticos o *borderline* que, por razones diversas, no quieren o no pueden tener una identidad fija y están condenados a cambiar continuamente de lugar, como si eso fuera a permitirles huir de su yo o encontrarlo.

La Giuliana de *Il deserto rosso*, por su parte, no quiere huir sino recuperar su antigua identidad equilibrada y su capacidad de amar, pero está perdida en el laberinto de su neurosis. «*Se stasera ho voglia di morire, è perché non ti amo più*» («Si esta noche quiero morir, es porque ya no te amo»), le dice a su marido en otro momento del film. El amor es aquí una variación del deseo. Cuando desaparece el deseo, o el amor, desaparece también la voluntad de vivir, y su lugar queda ocupado por la voluntad de morir. De hecho, Giuliana está bloqueada a nivel sexual. No consigue hacer el amor con su marido. Cuando quiere hacerlo en un insólito intervalo entusiasta, en la cabaña de unos amigos, las circunstancias no son propicias (es decir: solo le apetece cuando no es posible). Hacia el final quiere y no quiere darse a Corrado. Sus barreras internas no se lo permiten y su cuerpo parece un nudo que Corrado no consigue desatar. Solo logrará domesticar su neurosis en un final medio optimista que no parece de Antonioni, cuando renuncia al antiguo yo y se acepta tal y como es: «*Devo pensare che tutto quello che mi capita è la mia vita*» («Debo pensar que todo lo que me sucede es mi vida»), declara cerca del final. Esa aceptación de la vida y de todo lo que trae implica evitar ciertos caminos mentales que la llevaban a la destrucción. «*Ormai gli uccellini lo sanno. Non ci passano più*» («Ahora los pajaritos lo saben. Ya no pasan por ahí»), le dice a su hijo cuando éste le pregunta si el humo amarillo y venenoso de la fábrica mata a los pajaritos que vuelan por allí.

Los protagonistas masculinos de *Professione: Reporter* y *Zabriskie Point* tendrán menos suerte que Giuliana. Su deseo de ser otro, adoptando la identidad de una persona fallecida y fingiendo haber muerto, en el caso de David Locke, y enre-

dándose en un movimiento de protesta política y huyendo en un avión robado en el caso del joven de *Zabriskie Point*, tiene resultados catastróficos, pues no consiguen dejar de ser lo que son, atrapados en su anterior identidad, y acaban perdiendo la vida en el intento. Antonioni parece querer subrayar dos cosas: que el deseo de ser otro es universal, como si fuera la esencia misma del deseo (que a su vez, como dice Spinoza en la *Ética*, constituye la esencia misma del hombre) y que ese deseo es muy arriesgado y suele llevar a la muerte. La antropología de Antonioni es, por tanto, eminentemente negativa, sin posibilidad de redención.

Otras veces el malestar se plasma en ideas o gestos suicidas, omnipresentes en la obra de Antonioni. Estoy pensando en *Il grido*, con su terrible muerte final, reveladora, por mucho que no esté claro si se trata de un accidente o de un suicidio, de un deseo de morir, consciente o inconsciente. Pienso, también, en un cortometraje sobre las tentativas de suicidio por problemas de amor (*Tentato suicidio*), en *La signora senza camelie*, donde hay una tentativa —probablemente fingida— de suicidio, en *Le amiche*, con el suicidio de Rosetta, y en *L'avventura*, donde es probable que la desaparición de la inestable Anna se deba a un suicidio. También en *Professione: Reporter*, donde David Locke desaparece en una especie de suicidio para la sociedad, y que luego, como el joven de *Zabriskie Point*, avanza hacia una muerte probable con un fatalismo que puede calificarse de suicida. En fin, hacia la mitad de *Il deserto rosso* Giuliana, la protagonista, confiesa a Corrado: «*Ho tentato di suicidarmi*» («He intentado suicidarme»), iluminando con esas palabras su situación y su comportamiento errático.

Más que de una ausencia de deseo se trata de una pulsión de muerte o de un deseo negativo que empuja al ser a dejar de perseverar en su ser. El deseo de destrucción sigue siendo deseo, no deja de manifestar una energía. No es suspensión del deseo, no es ausencia de deseo, ni equilibrio, ni ataraxia. En el fondo, incluso cuando se dejan llevar por la pulsión de muerte, las personas que habitan las películas de Antonioni siguen deseando ser otro, de la forma más radical posible. Desean convertirse en el otro absoluto que se esconde del otro lado de la muerte, en apariencia la negación de nuestro yo (es decir, de nuestra postulación de un yo), en cierto modo nuestra esencia más íntima.

ENTREVISTA

Alejandro Zambra: “Descifrar fue nuestra forma de crecer”

Por Carmen de Eusebio

Alejandro Zambra (Santiago de Chile, 1975), es autor de dos libros de poemas (*Bahía Inútil*, 1998, y *Mudanza*, 2003), de la colección de ensayos *No leer* (2010) y de tres novelas que la Editorial Anagrama ha publicado de forma simultánea en España y Latinoamérica: *Bonsái* (2006), *La vida privada de los árboles* (2007) y *Formas de volver a casa* (2011). Traducidas a más de diez idiomas, su obra aparece en varias antologías publicadas en Chile, Argentina, Perú, Colombia, México y Alemania. En 2007 recibió en su país el Premio de la Crítica, en 2012 el Premio Altazor, y en ambas ocasiones el Premio del Consejo Nacional del Libro a la mejor novela del año (2007 y 2012), además del English Pen Award, por la edición inglesa de *Formas de volver a casa* y el Premio Príncipe Claus, en Holanda, por el conjunto de su obra. Estudió en la Universidad de Chile y es profesor en la Universidad Diego Portales. El libro de relatos *Mis documentos* (Anagrama, 2014), es su último libro publicado.

CARMEN DE EUSEBIO - *Mis Documentos* es su último libro publicado. Ya el título nos habla de una escritura intimista, reflexiva y archivada para su revisión. ¿Un escritor escribe y reescribe, siempre, el mismo libro?

ALEJANDRO ZAMBRA - A veces pienso eso. A veces pienso que todos los libros son más bien borradores, entregas parciales, pero a la vez, cuando estoy en un libro, pienso que es único y último. Supongo que es el mismo deseo, la misma intensidad, pero vamos cambian-

do -el mundo, sobre todo. También he pensado en algo que va más allá de la corrección o la reescritura, sino más bien el deseo de borrar los libros anteriores. En ese sentido, creo que las dos imágenes son válidas: cada libro mío nació del anterior, a veces literalmente (de un fragmento, de un pasaje); pero también cada nuevo libro en cierto modo está en contra del anterior. También estilísticamente. Yo entiendo que los lectores suelen reparar en las recurrencias del estilo, pero yo veo más bien discontinuidades: frases que ya



nunca más enfrentaría de la misma manera, palabras que nunca más volvería a usar en determinadas direcciones, en fin, una serie larga de diferencias tal vez visibles solamente para el que escribe.

C.E - Su escritura procede de la experiencia. En el cuento “Hacer memoria” nos dice: “...Anota el sueño, pero lo falsea, lo redondea, siempre hace eso: no puede evitar embellecer sus sueños cuando los transcribe, decorarlos con escenas falsas, con frases más verosímiles o totalmente fantásticas que insinúan salidas, conclusiones, giros sorprendidos.”. En este caso se habla de un sueño, pero en la escritura ¿cómo se combina y dónde están los límites entre la realidad y la ficción?

A.Z - Al principio, cuando empecé a escribir poesía, pienso que me interesaba la manera de filtrar la experiencia. Que hubiera una carga en cada verso, pero que no fuera, en ningún caso, literal. Desconfiaba muchísimo del “yo”. No es que ahora confíe, de todos modos. Lo que quería era, quizás, conseguir una expresión liberada de obligaciones referenciales. Bueno, esto lo estoy pensando ahora, seguro antes lo veía de otro modo. Busco una cierta multiplicidad, siempre; una

multiplicidad dentro de la pretendida unicidad. Perdón, me salió muy francés eso. La respuesta francesa perfecta sería ese hermoso poema de Jean Tardieu que termina diciendo: “No lo sé, no lo sé, no lo sé”. Creo, por supuesto, que la ficción y la verdad no son antónimos, de ninguna manera, en ningún sentido. Y me parece inentendible que se prescindiera de tantos aspectos de la experiencia cuando se conceptualiza el realismo.

C.E - De nuevo tomo sus palabras del relato “Mis documentos”, que abre el libro: “...Intento recordar mejor: más y mejor... Pienso en cerrar este archivo y dejarlo para siempre en la carpeta... Pero voy a publicarlo, quiero hacerlo...” ¿La recreación de la memoria en busca de entendimiento?

A.Z - La escritura como indagación, siempre. No podría concebirla de otro modo. No podría sentarme a escribir algo que ya conozco.

C.E - ¿La autobiografía y el diario son los géneros que mejor se ajustan para la recreación de la memoria?

A.Z - La autobiografía es el género más sospechoso de todos, el más expuesto a

toda clase de banalizaciones (en la producción y en la recepción, digo). El diario como género me interesa mucho, en especial por lo que tiene de ilegible. Autobiografía y diario quizás sean complementarios, pero guardan diferencias tan radicales, tan significativas. Llevar un diario es aceptar toda clase de falibilidades, es terapéutico y agotador al mismo tiempo. Escribir una autobiografía siempre es, en cambio, un proceso de validación, de legitimación. Yo no he practicado “en público” ninguno de esos géneros. En la escritura privada, sí. Me parecen dispositivos valiosos, puertas de entrada a la clase de escritura que me interesa intentar.

C.E - El personaje y el autor en muchas ocasiones se confunden. ¿Qué dificultades le plantea la elección de la voz que habla? Y en la creación ¿qué lugar ocupa, en importancia, la voz del narrador?

A.Z - Creo que siempre ha sido para mí el problema esencial. Quién habla. Y una buena cantidad de textos los he escrito en primera, luego en tercera, a veces en segunda persona. Me sirve para “ver” el texto. Quiero decir: a veces tengo clarísimo que un texto es en tercera, pero lo paso —lo copio— a primera para entenderlo mejor. Y luego vuelvo a escribirlo en tercera, pero ya viéndolo desde otro lugar. Lo de la confusión es un efecto con el que he trabajado en algunos textos. Si toda novela es autobiográfica (estaría de acuerdo con eso, a condición de admitir que ninguna novela *es* una autobiografía, pues es otro el pacto que está funcionando), también es cierto que el estilo de la primera persona supone provocar esa confusión, trabajar esa tensión, descifrarla también para uno. En todo caso, no

creo que *Formas de volver a casa*, que está en primera, sea más autobiográfica que *Bonsái* o que *La vida privada de los árboles*, que están en tercera. Ni más, ni menos.

C.E - Al leer sus libros nos sentimos identificados con sus relatos e imagino que esto nos sucede de una forma más intensa a quienes hemos vivido en situaciones parecidas. Sin embargo, no es el lector quien aparece en sus libros. ¿Piensa en el lector cuando escribe?

A.Z - Gracias. Quizás pienso más como lector que como escritor. Sé que es un lugar común, pero el impulso de escribir tiene que ver con el deseo de leerse. También pienso en lectores concretos, a veces. En tres o cuatro personas concretas. Pruebo mucho los textos, por lo demás, los socializo desde el borrador a las pruebas de imprenta. Debo ser una pesadilla para esas tres o cuatro personas. Y claro: no son tres o cuatro. Son cinco o seis.

C.E - En todos sus libros lo cotidiano ocupa un lugar preferencial pero, si tuviera que elegir un relato donde lo cotidiano fuera el protagonista, ese sería “Vida de familia”. Para aquellos lectores que, aún, no han leído el libro, me atrevo a resumirlo muy brevemente: Matías se queda al cuidado de la casa de un primo durante las vacaciones y, poco a poco, se va apropiando de una vida que no es la suya y, del mismo modo que empieza a construirla, la destruye unas horas antes de la llegada de su primo. Me pareció más la imagen de un sueño que lo explica todo que una narración. ¿Qué nos podría contar de este relato?

A.Z - Es uno de los textos que más quiero. Trabajé años en ese relato, donde de

algún modo están las tres novelas, porque el protagonista miente como mentía Julio en *Bonsái*, aunque esta vez hace más daño, su impostura tiene consecuencias dolorosas, y porque, como *La vida privada de los árboles* y *Formas de volver a casa* uno de sus temas principales es el arraigo. No sé qué más decir. Ah, claro: he seguido escribiéndolo, porque hay aspectos del relato que, mientras lo escribía, pensaba que era mejor desarrollar visualmente. Acabo de terminar un guión que filmaremos en febrero, acá en Santiago, con Alicia Scherson y Cristián Jiménez. A ver qué sale.

C.E - El proceso creativo aparece en sus libros, no solo de manera explícita sino también como un flujo a lo largo de la narración. Dentro del desorden natural de lo que retrata, existe el orden interno, un afán por alcanzar la totalidad: cuando habla del amor, llega hasta el final; si habla del dolor, lo explora hasta sus extremos. ¿Estoy muy alejada de sus intenciones?

A.Z - Ojalá que no esté muy alejada. Si se trata de intenciones, debo decir que casi siempre se disuelven en la escritura. Las intenciones argumentales, por ejemplo: siempre pienso, al partir, que voy a hablar de otra cosa. Que el tono será otro. Pero la intención que se mantiene inalterada es la de seguir hasta al fondo, intensamente. Una manera menos afirmativa de decirlo sería: de llegar a alguna parte. Soy mucho más obsesivo que metódico o disciplinado.

C.E - Siguiendo con la pregunta anterior ¿ese querer abarcarlo todo es la explicación de que sus relatos puedan leerse como novelas?

A.Z - Una de las cualidades que me volvieron loco de la poesía fue la capacidad de decir mucho con muy poco. Estoy pensando en la poesía temprana de Ezra Pound, o en la poesía toda de Gonzalo Millán. Un poema como este, de Pound, por ejemplo: “Even in my dreams you have denied yourself to me/ And sent me only your handmaids”. Ahí está todo. Después, cuando empecé a escribir prosa, aspiraba a que cada frase tuviera esa intensidad. Hay una carta de Pound a William Carlos Williams en que lo dice muy graciosamente: habla de escribir sólo las partes buenas de las novelas, y lo demás desecharlo por aburrido —entonces salían poemas de cuatro versos. Al escribir todavía siento ese deseo, que también es, desde luego, flaubertiano. No quisiera acá siquiera insinuar que lo he conseguido. Pero creo que esa tensión, ese deseo, está siempre conmigo.

C.E - A propósito de su relato titulado “Larga distancia”, donde nos habla de 1998, cuando tomaron preso a Pinochet y el protagonista tiene una foto de Garzón en su escritorio donde le ponían flores en agradecimiento, ¿qué opina, si es que conoce el debate que existe en España, sobre la ley de justicia universal? De ser aprobada la ley, la escena en su relato no hubiese podido existir.

A.Z - No conozco los pormenores de ese debate. Pero sin el juez Garzón, la impunidad, que todavía nos jode tanto, habría sido incluso más grande. No quiero ni imaginarlo.

C.E - La crisis económica ha facilitado el resurgimiento de la literatura social y, como decía Margaret Atwood en uno de

sus ensayos "... la novela sin ideología no existe". ¿Resurge la demanda, en los momentos de crisis, a la literatura, de una actitud moral?

A.Z - Entiendo lo que dice Margaret Atwood como un axioma. No hay novela sin ideología. Si alguna pretende presentarse de ese modo, se trata de una operación profundamente ideológica. Otra cosa distinta es la literalidad. Es frecuente que a los autores se les pida literalidad, que es más bien un modo de encubrir, en la lectura, la incapacidad de hurgar en los textos, de construir una lectura. Una novela no es política porque hable de política. Esa noción de mensaje, por ejemplo, de nuevo. Una novela que pueda ser resumida en un mensaje de siete palabras es simplemente una mala novela. La literatura siempre muestra una complejidad, no simplifica. Y siempre se hace cargo de alguna crisis. No creo que haya una literatura que no sea social. Y a la vez creo que a ninguna obra le hace justicia ese adjetivo. Si digo que las brillantes y vibrantes novelas de Jamaica Kincaid son "novelas sociales" de algún modo estoy reduciendo su rango de alcance, quitándole justamente el poderío social, manoseándolo. Las etiquetas siempre tapan algo.

C.E - Se debate, en muchas ocasiones, sobre el papel de la literatura en la sociedad. ¿Dónde comienza la responsabilidad del escritor, con la sociedad o con su obra?

A.Z - Todo está en la obra, sin duda. Ahí está el compromiso, en su sentido profundo y radical. Cuando se habla del compromiso del escritor se habla de muchas cosas, desde firmar cartas masivas a lanzar frases para la galería, según el país que visites, casi a la manera de Sting. No

creo que mis opiniones políticas sean más valiosas, en sí mismas, que las de mi vecino no escritor. Cuando hablo de política directamente, procuro ser claro y responsable y dialógico: lo hago como ciudadano que aprovecha un espacio. Lo que echo de menos es el espacio intermedio, el espacio donde podrías, desde la literatura, desde tu campo de conocimiento real, influir en los debates públicos, en las discusiones inmediatas. Eso, en Chile, está relegadísimo. Durante años escribí sobre literatura en la prensa chilena y me cansé, pues lamentablemente tenemos apenas un par de diarios muy conservadores, con unas poquitas páginas de cultura y ningún suplemento. En esas páginas puedes decir de todo, al menos yo pude, o nunca me sentí censurado, pero me cansé de seguir el juego, de aportar al juego. Lo que quieren es tener gente que opina distinto o que viene de otros lugares para demostrar que son pluralistas. El editor de cultura a lo mejor piensa lo mismo que tú, pero también está relegado. En cuanto a la situación de escritura artística, me parece que funciona de un modo muy distinto, como dije antes, siempre indagatorio. Escribir es ponerse uno mismo entre paréntesis. En el instante mismo en que quieres "colar" una idea simplista en un texto, tengo la impresión de que el texto la rechaza. Digo: cosas en las que crees, la idea de mensaje, de nuevo. Otro asunto es la docencia. Yo soy profesor y ese rol en mi vida es importantísimo. A eso me entrego: lo disfruto y también me plantea exigencias cambiantes y altas. Creo que sí he logrado transmitir algunas posibilidades, o al menos ponerlas en la mesa, como profesor.

C.E - En 2011 publicó *Formas de volver a casa* donde un niño, pero desde el recuerdo del adulto, nos cuenta otra realidad de la dictadura de Pinochet. ¿Esa mirada es un punto de vista generacional o es un asunto que le interesa a usted?

A.Z - Quiero creer que ambas cosas. A los veinte pienso que la idea de una novela generacional me parecía lamentable. Ese verso de Neruda, “yo vengo a hablar por vuestra boca muerta”, es muy complejo. ¿Por qué? ¿Qué hay ahí: generosidad, una confianza ciega en la “representatividad” de su discurso, cierta arrogancia? Algo de todo eso. Lo mismo cuando hablaban de “los jóvenes de ahora”, tomando como modelo las novelas de Alberto Fuguet, y en teoría uno debía sentirse representado. Yo no hubiera escrito una novela como *Formas de volver a casa* a los veinte años. Acaso el tema principal de *Formas* es el problema de la representación; no es una novela sobre hechos, sino sobre la dificultad de sacar la voz, de decir “yo” o “nosotros”, de ser chileno a esa edad, en ese tiempo, y a esta edad, en este tiempo. Sobre sacar la voz sin monopolizar el micrófono. Sobre el sentido de un duelo colectivo. El discurso del que el protagonista es portavoz es resistido por otros personajes del libro; para mí, ese aspecto de la novela, es de una importancia crucial.

C.E - En sus relatos existen las historias paralelas: la historia que habla del momento real de Chile y la historia que vivían los jóvenes de su generación. ¿Cree que su generación, también, ha sido culpable, por conformismo, desinterés y desvinculación de la política?

A.Z - Claro que sí. Pienso que la imagen de

mi generación que se proyecta en mis libros es más bien crítica y desidealizada. No me interesa la literatura que se escribe para validar un lugar retrospectivamente *-sin heroísmos, por favor*. No me gustaría, en todo caso, aceptar la escritura como una manse dumbre. En cuanto a mis novelas, no quisiera reducirlas ni intervenir en su lectura, pero algo que para mí ha sido importante es el vínculo entre lo privado y lo público: cómo ninguna experiencia es totalmente íntima. Y esa vacilación, para nosotros tan relevante, que decía antes, entre la primera del singular y la del plural.

Resistencia, en todo caso, siempre hubo en mi generación. La supuesta desvinculación política de mi generación fue inducida no sólo por la derecha, sino también por la parte de la centro izquierda que aceptó disimular los enclaves autoritarios, construir la imagen de un país que había curado instantáneamente sus heridas, donde no parecía contradictorio que el ex dictador fuera jefe de las fuerzas armadas y luego senador vitalicio. El proceso chileno fue rarísimo, un dictador que quería legitimarse, que posaba para la historia en calidad de “presidente”; una dictadura que no termina con la muerte del dictador. Pero en el fondo sí terminó entonces, hace poco, reciencito, la dictadura chilena, con la muerte de Pinochet. No solo cuando niños, también durante buena parte de la juventud, éramos, para quienes nos gobernaban, la dictadura o la Concertación, árboles cuyas ramas había que orientar en determinadas direcciones: controlar, reprimir cualquier asomo, aunque fuera mínimo, de rebeldía. La diferencia entre silencio y silenciamiento: deletrear, descifrar eso fue nuestra forma de crecer.

BIBLIOTECA

[01] **Filosofía dentro del volcán**

[02] **Los orígenes de la
autobiografía**

[03] **Aprendizaje de la mirada**

[04] **Viaje espiral adentro**

[05] **Novela de un novelista**

[06] **La manga del libertino**

[07] **Incomprendidos,
comprendieron**

[01] Jesús Aguado

[02] Manuel Alberca

[03] Mario Martín Gijón

[04] Julio Serrano

[05] Santos Sanz Villanueva

[06] Juan Ángel Juristo

[07] Isabel de Armas

[01]

Por Jesús Aguado

Juan Arnau:

Manual de filosofía portátil

Ed. Atalanta

568 páginas, 27,50€



Filosofía dentro del volcán

Siempre dispuesto, su casa es portátil, vive siempre en su tierra

- Kafka

En la primera frase de este libro hay una llamada telefónica que se dirige a Claude Lévi-Strauss en 1934, pero que contesta Heráclito en el siglo VI antes de Cristo con las palabras que cierran el volumen: “Tras escuchar al logos, y no a mí, sabio es reconocer que todas las cosas son una”. El presocrático griego, que no por nada tiene la última palabra, literalmente, de este banquete filosófico, le quita el auricular de las manos al antropólogo francés y responde por él, o con él, que acepta el cargo de profesor de sociología en la Universidad de Sao Paulo. Salvando tiempos y distancias, se van juntos (aunque no solos, ya que les acompañarán los otros 21 pensadores occidentales que protagonizan las páginas de este *Manual de filosofía portátil*) a es-

tudiar el pensamiento salvaje y a devolverle su dignidad especulativa, mientras conversan acerca de las cosas de la vida. Hay confianza entre todos ellos (entre los veintitrés y entre cada uno de ellos y el que les ha juntado dentro de una misma casa, Juan Arnau), son amigos o están dispuestos a serlo, participan de un mismo recelo hacia todo lo que huele a academicismo o a erudición sin corazón, van ligeros de equipaje, son entrañables, no tienen miedo de que sus heridas se hagan visibles mientras piensan en voz alta (ni a que el hecho de pensar en voz alta les produzca, a su vez, heridas), están atentos, no relegan sus impresiones al fondo de la caja de herramientas, se asombran con frecuencia y con naturalidad, no se hunden en los pantanos ni

en los mares porque no transportan grandes piedras (doctrinas, arquitecturas, cordilleras), son cínicos o astutos o joviales (o todo eso a la vez) y siempre están dispuestos para lo que acaezca porque siempre están disponibles para lo que son (no para el Ser sino, en efecto, para lo que son): estos filósofos son, ellos también, portátiles y se van pasando un testigo (un liviano pedazo de madera sobre el que se cierran las manos, no las mentes) que simboliza una determinada manera de convertir las ideas en cuerpo que no obliga al cuerpo, en contrapartida, a convertirse él en idea pura, en negación de sí mismo, en objeto de un conocimiento inhumano o transhumano. Cada uno lo hace a su manera, según su temperamento y circunstancias, y no siempre sin contradicciones ni errores, pero sin olvidarse de que lo que importa no es el Camino, un Camino, sino hacer camino al andar, estar en el camino, estar en camino, ser el camino que uno camina.

Juan Arnau no ha escrito una historia más de la filosofía, sino un manual (“porque aspira a ser fácil de manejar y fácil de entender”) portátil (“una llamada a aligerarse”) que se repliega desde adelante hacia atrás (desde, como vimos, Lévi-Strauss hasta Heráclito) y que rehúye cualquier perspectiva privilegiada. Esa portabilidad del portátil se va explicitando a lo largo del libro de dos maneras complementarias.

La primera de esas maneras va dando pistas, que nunca se solidifican en axiomas o en mandamientos, sobre lo que es una filosofía portátil. Lo hace en el prólogo pero también al hilo de las vidas y las filosofías ejemplares de los protagonistas del manual. Así, sabemos, por ejemplo, que esta filosofía portátil es una verdad caminera, un pensamiento en zigzag y desarraigado, filosofía

en la vida (no vida en la filosofía), pensamiento del alma y del cuerpo (y, por consiguiente, pensamiento temperamental), no un método, sino un peregrinaje; y que entre sus características son: que prefiera levantar perplejidades antes que abatirlas, que entiende que la solución de un misterio es inferior al propio misterio, que está en contra del principio de identidad o no de no-contradicción, que está dentro y fuera de la naturaleza a la vez, que no se resiste directamente al mal, que evita ir más allá de la vida y de la experiencia común, que es cuestión de afinidad y de amor intelectual, que cree en la ambigüedad y en la ironía, que combate el dogmatismo, que enaltece las virtudes de la duda, que es antiacadémico y que para expresarse usa estilos que hagan vibrar. Características todas, o casi todas, dicho sea de paso, que hubieran suscrito nuestros filósofos portátiles patrios: el Unamuno de *Vida de Don Quijote y Sancho*, el Ortega y Gasset de *Adán en el Paraíso* y la María Zambrano de *Claros del bosque* se hubieran sentido muy identificados con un uso de la razón (poética, vitalista, encendida) y con un repaso de la historia de la filosofía que se ponen al servicio del hombre, y no al revés, y que lo hace con convicciones aligeras, flotantes, llevaderas y cordiales.

La segunda de esas maneras convierte al propio manual, como anfitrión de la reunión que ha convocado, en personaje con voz y voto. De hecho, se sustantiviza el adjetivo “portátil” para que pueda conversar, como un tertuliano más, como el [señor] Portátil, con el resto de los filósofos. Lo hace con discreción, sin alzar el tono, como un actor secundario cuya misión fuera dar pie, con una réplica de corta tirada, al largo parlamento de un actor principal. El por-

tátil se resigna, celebra, no se deja impresionar, debe reemprender la marcha, le interesa, quiere transmitir, sonrío, se opone radicalmente (sin alterarse), reconoce, ve algo sombrío en el logro, llama, ve difícil precisar, detecta, tiene la certeza, etc. El portátil, o Portátil, opina e interviene para que quede claro que este libro es una conversación entre iguales y para subrayar las afinidades entre los que festejan juntos dentro de la casa común de la filosofía y de la existencia. Una casa que también es portátil (lo filósofos son lentos como tortugas o caracoles que transportan todo lo que necesitan sobre sus espaldas) porque, si no lo fuera, nos aplastaría.

En este libro hay veintitrés filósofos. Podrían haber entrado algunos más. Todas las listas de invitados son difíciles de hacer porque uno, en su casa o en el salón contratado, tiene un espacio limitado. No está Schopenhauer. No está Locke. No está Descartes. No está Voltaire. No está Hobbes. No está Bergson. No está Husserl. No está Heidegger. No está Schiller. No hay mujeres. No hay italianos como Giordano Bruno, Marsilio Ficino, Pico della Mirandola o Giacomo Leopardi. No hay españoles como los tres mencionados con anterioridad. Y la mitad escriben en griego o en alemán. Pero Juan Arnau consigue que nada de esto importe. Es como si le reprocháramos a Dostoiévski que una de las novias de alguno de *Los hermanos Karamazov* no fuera Anna Karenina. O como si le afeáramos a Stevenson que no hubiera hecho viajar a la isla del tesoro a Julian Sorel. Arnau ha hecho su novela de la filosofía occidental y en ella hablan y se mueven los personajes que él ha necesitado para que la trama resulte atractiva y coherente. Con esos otros que no están (algunos podrían

haber estado con más “derecho” que otros porque encarnan a las claras el espíritu portátil, como Ficino, Voltaire, Schiller, Schopenhauer o Zambrano, pero otros, como Heidegger o Husserl, son enemigos de ese espíritu y por eso está bien que se hayan quedado fuera) se podría haber escrito otra novela no menos interesante, aunque distinta, firmada por otro y dirigida a otros lectores y a otros fines.

Por otro lado, los que han sido elegidos para este manual comparten, en su mayoría, otra característica que Juan Arnau se encarga de señalar sin hacer demasiado énfasis en ello: su conexión con lo volcánico. Casi todos estos filósofos podrían haber acompañado al centro de la Tierra a ese sabio danés que lo buscó en la novela de Julio Verne, introduciéndose en la boca de un volcán de Islandia y emergiendo, después de muchas peripecias asombrosas e increíbles, por otro volcán, en este caso el Etna. Las alusiones al respecto se van dejando caer, como si tal cosa, a lo largo del manual. Señalaremos algunas: en el capítulo dedicado a Nietzsche se dice que “la lava de la inspiración se ha enfriado” y que “La voluntad elemental, que subyace a la corteza de la civilización como un magma listo para la erupción, permite advertir los terribles fondos subterráneos del ser”; los diarios y obras de Kierkegaard “revelan un volcán en constante ebullición” y su filosofía “es de naturaleza volcánica”; de los fragmentos de Novalis, cuya profesión de ingeniero de minas le llevaba a adentrarse con frecuencia en las entrañas de la tierra, se afirma que “salen a la luz tras haber sido arrancados al magma indiferenciado de las cosas”; sobre Berkeley se cuenta que el 17 de abril de año 1717 “asciende al Vesubio y contempla la erupción del volcán”; el con-

vento dominico de Orvieto en el que pasa una temporada Tomás de Aquino “se alza sobre una roca volcánica que domina la llanura”; de Empédocles se recuerda la leyenda, recreada entre otros por Hölderlin, de que se arrojó al cráter del Etna tras dejar sus sandalias en la boca del mismo. El filósofo portátil, mochila al hombro (en el capítulo de Lévi-Strauss se habla de la “mochila de la percepción”; en el de Hegel, de la “mochila del Espíritu”), no teme el esfuerzo físico de ascender un volcán ni el riesgo de investigar en las profundidades a las que conducen sus bocas. Ser filósofo, de hecho, es viajar al centro de la Tierra, preguntarle al centro de la Tierra por lo que uno es y por la verdad del sendero que uno recorre. Si arde o es devorado en el transcurso de su aventura, como pasó con buena parte de los representados en este manual, mejor que mejor: eso demostrará que no estaba desencaminado.

El gran acierto de Juan Arnau ha sido hacer cercanos a unos filósofos que pensaron con todo su cuerpo y con toda su alma. Y que pensaron sin hacerse pesados, aunque unos sean más arduos de leer e interpretar que otros. Al ir entretejiendo sus vidas con sus obras, en un alarde de sabiduría textil, en vez de yuxtaponerlas, como suelen hacer los manuales al uso, ha conseguido que las primeras iluminen y humanicen a las segundas y que éstas le den profundidad y sentido a aquéllas. Él también se nota, y no lo esconde, más cercano de unos (Spinoza y Berkeley, por ejemplo, a los que ha dedica-

do novelas maravillosas; o de Wittgenstein, porque le gustaban las historias de detectives, de Nietzsche, porque se abrazó llorando a un caballo fustigado; de Novalis, porque murió demasiado joven sin renunciar a sus tareas de agrimensor; de Plotino, por ser apacible y un juez imparcial, respetado por sus conciudadanos; de Montaigne, por ser un diletante con una gran biblioteca circular y bien ventilada; de Leibniz, porque cuando muere nadie quiere hacerse cargo de sus restos; de Kierkegaard, por haber sabido hacer de su propia biografía una altísima filosofía, o de Kant, por haberse comprado su primera casa a los sesenta años y haberlo hecho junto a una cárcel cuyos presos rezaban con voz tan elevada que perturbaban su descanso) que de otros (quizás Hegel y Aristóteles por ser, si atendemos al volumen de sus respectivas obras y a su prestigio académico, los más monumentales, los menos portátiles), pero con todos demuestra ser un excelente anfitrión: expone bien su pensamiento, es elegante en el trato intelectual y personal que les da, señala hechos e ideas que enseguida despiertan la simpatía de los demás invitados (¡y qué importante es la simpatía en la filosofía y en la vida!), les escucha con deferencia, se interesa por cómo es su tierra (su país, su lengua, las costumbres de su época, sus gustos, su educación, sus padres) y les hace partícipes de la tierra de los demás, paseando con ellos del brazo como si hacer eso tan sencillo y cotidiano fuera lo único de verdad imprescindible para entender de qué va esto de la vida.

[02]

Por Manuel Alberca

Philippe Gasparini:

La tentation autobiographique, de

l'Antiquité à la Renaissance

Ed. Editions du Seuil, 2013

480 páginas, 28€



Los orígenes de la autobiografía

“¿Ha existido siempre la autobiografía? ¿Y ha existido solamente en el mundo occidental?” La importancia de *La tentación autobiográfica, de la Antigüedad al Renacimiento*, de Philippe Gasparini, se mide por la solvencia con que el autor responde a estas preguntas con las que Philippe Lejeune abre el breve pero imprescindible prólogo de este libro. El autor se propone precisamente dar respuesta a esas cuestiones de la manera más exhaustiva posible, a través de la lectura y la interpretación de textos autobiográficos desconocidos o poco conocidos, anteriores al siglo XVI y pertenecientes a culturas diferentes.

Pocos estudiosos habían osado abordar estos temas desde el trabajo pionero de Georg Misch (*Geschichte der*

Autobiographie, I, 1907, II y III, 1959-1960, y IV, 1969), que en los cuatro volúmenes publicados alcanzó solo el siglo XIV, seguido muchos años después de forma menos ambiciosa por Georges Gusdorf (*Lignes de vie, 1. Les écritures du moi*, 1991), y es preciso reconocer que hay que tener, entre otros atributos, mucha competencia y no menos audacia para enfrentarse a tantos problemas y prejuicios como los que plantea un trabajo de este tipo. Para abordar esta tarea hay que relativizar y poner patas arriba esquemas históricos, culturales y religiosos, y viajar por la geografía planetaria sin prejuicios a la búsqueda de las huellas que nos dicen que la autobiografía ni nació con la modernidad ni es una invención exclusivamente europea.

A los lectores que les interesa la autobiografía y su teoría, el nombre de Philippe Gasparini les resultará familiar, pues le debemos dos obras sobre aspectos de la literatura autobiográfica, como son la novela autobiográfica y la autoficción (*Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, 2004, y *Autofiction. Une aventure de langage*, 2008). Si en estos trabajos se ocupaba de dos registros, propios de la literatura autobiográfica contemporánea, en este libro se arma de valor para enfrentarse a esta cuestión nunca resuelta de manera satisfactoria, como son los orígenes de la autobiografía y la emergencia del sujeto autobiográfico. La postura, aceptada en las últimas décadas, había sido la de considerar la autobiografía como un fenómeno histórico propio de la modernidad y circunscrito a la cultura occidental. Dentro de este acuerdo general, cada literatura europea tendría sus propios orígenes y modelos, y también sus propias explicaciones. Postular algo diferente a este planteamiento comúnmente aceptado se antojaba una tarea comprometida.

En el siglo XX, Occidente encontró en las escrituras del yo y en sus firmas precursoras (Rousseau, Goethe, Chateaubriand, Franklin, Montaigne, etc.) el espejo ideal en que reconocer la marcha de la humanidad y la realización individual del hombre, no solo europeo, sino universal. En esta concepción se percibía un indisimulado sentimiento de superioridad con respecto al resto de culturas. Según esta lógica, si el hombre y la cultura occidentales habían llegado, a través de una larga evolución histórica, a dominar científica, técnica y económicamente el mundo, no era por otra razón sino porque el individuo europeo habría alcanzado un estadio superior de conciencia

de sí mismo, que le habría permitido inventar, indagar y emprender con total libertad. Incluso la teoría del “pacto autobiográfico” de P. Lejeune —que no tenía una pretensión histórica, sino solamente de poética literaria— a la hora de definir la autobiografía, introducía dos rasgos que se pueden considerar consustanciales a la mirada occidental: a) la autobiografía debía contar “la vida personal” del autor y b) en particular la “historia de su personalidad”. En consecuencia, Lejeune se centraba exclusivamente en la autobiografía occidental a partir de la Modernidad, desentendiéndose de otros textos autobiográficos anteriores y no-europeos. La postura de Lejeune no era una excepción, pues si bien para él ese modelo eran las *Confesiones*, de Jean-Jacques Rousseau, cada literatura nacional elegía el suyo propio de acuerdo con estos mismos presupuestos. En fin, apostilla Gasparini, se había canonizado una concepción autobiográfica de carácter evolucionista y eurocéntrica.

La investigación de Gasparini toma como hipótesis de trabajo que la sociedad occidental moderna no ha inventado la escritura del yo, ni la interioridad, ni la introspección, ni la conciencia de sí mismo. Para resolver, o comenzar a resolver, este *koan* de los estudios autobiográficos, se retrotrae a los orígenes de la escritura del yo y busca sus huellas con minuciosidad y paciencia en el Egipto de los faraones, en la Antigüedad clásica, en el Cristianismo o en el Islam, en las culturas del lejano Oriente (Japón y China), en Persia, y a través de estas hasta el Renacimiento.

De estos hallazgos, el autor aporta citas lo suficientemente extensas para que podamos escuchar los matices y las peculiaridades de estas voces antiguas y sabias

que nos hablan por encima de los siglos y de las diferencias culturales. Encuentra las primeras pistas de esta arqueología del yo en las escenas que los mandatarios del régimen en el Egipto de los faraones mandaban pintar en sus tumbas. Estas escenas evocaban, de manera plástica, su existencia terrenal con el fin de conservar en el más allá un rango equivalente. En fin, una especie de aval crediticio para ingresar en el mundo de los muertos sin problemas. Con Grecia y Roma el relato de vida se habría convertido en un instrumento de gobierno, de propaganda, de reivindicación y legitimación de sí mismo, e incluso de ejemplo y modelo para la posteridad (v. gr. *Bellum Gallicum*, de Julio César).

El cristianismo trastocó la representación del yo y se decantó hacia su transformación, cuya principal etapa es la confesión de los pecados y la *conversión*. La ilustración más clara sería San Agustín, que se abrió hacia el conocimiento de la identidad personal. Durante la Edad Media, la escritura del yo se infiltra en las obras religiosas, de los monjes bizantinos a Santa Teresa. Pero la Iglesia miraría siempre con prevención a la autobiografía, una práctica que, a su juicio, estaba manchada por el pecado de soberbia. En este periodo abundaron también las memorias de soldados y guerreros. Finalmente la burguesía utilizará la autobiografía como expresión de su ascenso social y para el control de la propiedad, es decir, la proliferación de los llamados libros de familia o libros de cuentas. Es preciso añadir a esta nueva clase la de los artistas, que tienen la prerrogativa de representarse a sí mismos sin otra justificación que la de su propio arte: Dante, Cellini, Tetrarca, emprenden un camino que culminará a final del siglo XVI con los *Ensayos* de Montaigne.

Los textos que tal vez nos llaman más la atención son aquellos que vienen de más lejos, concretamente de Japón y de China. En este país la figura del historiador y autor de *Memorias históricas* (*Shiji*) Sima Qian (145-86 a. d. C.) destaca como el inventor del *zixu*, una clase de autobiografía en tercera persona. El *zixu* tuvo una gran repercusión entre los eruditos, que lo utilizaron para construir el relato de su vida como una parábola que encerraba una lección moral. Por esta razón, es muy destacable, la aportación autobiográfica del filósofo Wang Chong (27-97?, d. de C.) ya que le va a dar la vuelta al género creado por Sima. En su autobiografía, *Ensayos críticos*, subvirtió el *zixu* ejemplarizante y transgredió la moral confuciana al denigrar a sus ancestros, abuelos y padres como personas violentas, vengativas, ladrones de caminos e incluso asesinos. No es la única singularidad con que se representa Wang, pues ya de niño se reconoce diferente a sus amigos: no le gustaba atrapar pájaros ni saltamontes ni subirse a los árboles y, de anciano, se muestra apesadumbrado y melancólico. Al tópico que no escapa es a mostrarse orgulloso del dominio intelectual alcanzado.

Después de un exhaustivo itinerario por tan variadas geografías y textos, Gasparini concluye que la autobiografía sería un fenómeno transhistórico y transcultural, es decir, que no se podría identificar con una sola época histórica ni una única cultura. En los periodos históricos más lejanos y en cualquier cultura se encontrarían textos que muestran de diversas maneras, pero de forma inequívoca, la existencia de la autobiografía. La mayoría de las sociedades consideraron el hecho de escribir o contar la vida un privilegio ligado a la detentación de algún tipo de poder. Para

el común de los mortales, si no prohibido, estaba al menos mal visto hablar de sí mismo en el espacio público. En este contexto oligárquico de la autobiografía, valga la expresión, el relato personal no podía ser tolerado o exigido más que en el marco de un ritual de confesión que humillaba a la persona antes de reintegrarla a la sociedad, tras el perdón. Es cierto que los diferentes tipos de confesionalismo producían una práctica autobiográfica distinta, según fuese este, por ejemplo, un contexto católico o protestante.

La escritura, o mejor el dominio de esta, ha excitado el deseo de contar la vida como una posibilidad de satisfacción clandestina o de reivindicación personal diferida. Un cierto tipo de autobiógrafo se conformaría con escribir a escondidas y en confiar a la posteridad que su testimonio se conociese póstumamente. Los que decidieron publicarlo en vida tuvieron que desplegar argumentos que justificasen la trasgresión de la regla y darle a su relato un sesgo reflexivo. En cualquier caso, queda claro que el yo crece, se desarrolla y se fundamenta

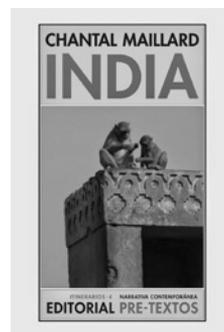
no solo en interioridad psicología, sino en el conflicto social, en la lucha con los otros. Por eso es coherente que Gasparini considere la autobiografía del periodo estudiado —y consecuentemente la exposición pública del yo— una tentación a la que era difícil resistirse, a pesar de las dificultades y peligros que acechaban.

El libro, que podría tener continuidad con dos volúmenes más (*La construction autobiographique*, 1600-1900 y *La culture autobiographique*, de 1900 a nuestros días), se detiene justo al final del siglo XVI, cuando las culturas europeas del Antiguo Régimen están en plena transición hacia el futuro Liberalismo, transición comandada por la burguesía que abre al individuo a nuevas fronteras y experiencias, frente a las que, por fuerza, tendrá que redefinirse. No es menos paradójico que esta apertura coincida con un repliegue y un enclaustramiento de las culturas islámica, china y japonesa en unas estructuras medievales y religiosas que les aislaron de las influencias europeas.

[03]

Por Mario Martín Gijón

Chantal Maillard:
India. Obra reunida
Ed. Pre-Textos
852 páginas, 35€



Aprendizaje de la mirada

En sus *Cuadernos de Benarés*, afirmaba Jesús Aguado sobre la India: “Éste es un lugar para los sentidos más que para el intelecto —o mejor: aquí el intelecto se metamorfosea en piel suave, en mano despierta, en lengua feliz”. Desde siempre, la India ha ejercido entre los europeos una atracción basada en la otredad de sus hábitos mentales y su actitud vital, apareciendo por ello como un lugar propicio a las revelaciones y purificaciones personales. Tras una etapa de crisis reflejada en su espléndido diario *Filosofía en los días críticos*, Chantal Maillard visitó por primera vez el subcontinente asiático, en lo que sería el inicio de una fructífera relación cuya importancia prueban las más de ochocientas páginas de *India*. La escritura de los textos aquí

recogidos abarca un cuarto de siglo, desde 1987, cuando realiza su primer viaje a Benarés, a 2012, en que están fechados los últimos textos de un libro que propone un abordaje multigenérico, dividiéndose en cuatro bloques. “Diarios”, que recoge los ya editados *Diarios indios* (2005) y *Adiós a la India* (2009) se compone, como sucediera en *Bélgica* (2011) del reflejo de varios viajes; regresos que pretenden enfrentarse a la persona que fue, reencontrarla o constatar su diferencia. Los primeros se estructuran en tres etapas: Jaisalmer, la ciudad norteña fortificada en el desierto, símbolo de la viajera occidental aun amurallada en sus hábitos, oteando con desconfianza desde las almenas de sus prejuicios; la meridional Bangalore es el hervor de los senti-

dos, paralizados sin embargo por el “olor de la miseria” que perdura a los pies de los rascacielos de la actual metrópolis tecnológica; la ciudad sagrada de Benarés cierra este primer itinerario de abandono en la calma mirada de los búfalos (que también fascinaran a Jesús Aguado, para quien “saber lo que es la vida no es distinto / que contemplar a un búfalo zambullirse en el agua”) y las cometas de los niños a orillas del Ganges, donde se celebran los ritos funerarios. Los pliegues del tradicional *sari* guarecen al “mí” que se resiste a desplegarse, a liberarse. Y es que la marcha a la India, como en tantos viajeros occidentales, es para Maillard una búsqueda espiritual, que en su caso coincide con un desasimiento, una suelta de lastre: “El viaje: cada vez más adentro, cada vez más profundo. Viajar es tomar distancia del mí [...]. En cada viaje adelgazo más: algo del mí se me pierde”. Ese mí, distinto del “yo”, sería lo inestable, que guarnecería un núcleo que, ese sí, trata de ponerse a salvo. En una cultura marcada por religiones que predicán el “despojamiento del yo” y su fusión en el Todo, la viajera se fuerza a empatizar con Kali, diosa de la entropía, demoledora de las ficciones de la identidad, implacable destructora que mantiene el ciclo vital, que justifica incluso a la perra callejera que devora los fetos arrojados al Ganges, de modo que “cumple con el Cielo, restituye la carne a otra carne, lo impuro a lo impuro, devuelve a la totalidad la parte que le corresponde”. A lo largo de sus viajes asistimos a ese adiestramiento, a ese “aprendizaje de la mirada” que es también acostumbrarse a una actitud, que implicaría todo el cuerpo, que se adapta y adopta el ritmo de la India, intuible aunque irreductible al raciocinio, desde lo más nimio como el arras-

tre de unas chancas al inabarcable aparente caos del tráfico en Calcuta, regulado por un “pálpito” ajeno a horarios y normativas. Ese aprendizaje, que distinguiría al viajero del turista, parte en Maillard de una aceptación a toda extrañeza, incluso la incómoda y hostil, como las “voces que laceran” y las miradas ácidas que al posarse sobre ella la hacen sentirse extranjera. Nada más lejos de Henri Michaux —quien en su irónico *Un bárbaro en Asia* (1933) mostrara su molestia por esos “ojos de sapo que no lo dejan a uno y de los que no hay nada que sacar”— que el reconocimiento conmovido de Maillard de “un pueblo vivo que cuando nos mira desde sus infinitos ojos nos pone en jaque, nos traspasa —porque mirar, mirar al otro de verdad, sin ese velo protector que acostumbramos a correr sobre nuestros ojos, es algo que también hemos perdido, por miedo, por respeto, o por conveniencia”. Si algo reprocha la autora al pueblo indio es, precisamente, su allanamiento de las diferencias, percibidas en trance de devaluación, al percibir por ejemplo como el ritual se convierte en espectáculo para turistas o cómo las mujeres adineradas “desprecian sus tradicionales cremas ayurvédicas y compran los carísimos cosméticos Garnier (elaborados con fórmulas ayurvédicas)” y que le impelen a decir un “adiós a la India” mientras la publicidad oficial pregona “el Año de la India” para atraer turistas e inversiones.

La sección de “Poemas” agrupa varios ciclos pertenecientes a lo que la autora catalogara como “escritos de juventud”, lejos de la radical expresión del dolor propio y del cuestionamiento del lenguaje que tocaran las cimas de *Matar a Platón* (2004) e *Hilos* (2007). En *El Canto de Parvat* nos habla Parvati, la enamorada de Siva que

en la mitología hindú busca un rencuentro que sólo puede producirse en la muerte de uno de ellos y en *Las lágrimas de Kali*, perteneciente al libro *Conjurios* (2001), se da voz a “Kali la oscura / la terrible / la bella / la que construye el tiempo / contando sus víctimas”, una diosa de la que se extrae la fuerza para resistir a las ilusiones de la permanencia y la identidad. Quizás la voz más certera de esta sección aparezca en los poemas en prosa de *Cuentos de Assi*, donde una mirada sensible ya a los menores matices de su entorno reconoce haberse despojando de sueños o esperanzas para abrazar lo que no permanece: el vuelo de las aves, el surco que abren los remos al hundirse en el Ganges o el canto lejano de una niña. En estos breves poemas con argumento (de ahí el haber sido titulados “cuentos”) aparecen personajes raramente extraños y cercanos a la vez, como un amigo que “huele a pájaros” o el pordiosero que maldijo un palacio que nadie volvió a habitar. En el sublime “Morir en Benarés” se narra la extinción de un anciano vendedor de té que llegó dos años atrás para morir junto al río sagrado, y que afirma que “no es triste morir: es solamente el dedo del invierno reconociendo los cuerpos que se duermen [...] es tan simple la muerte como el roce de un silencio cuando la luz se apaga”. No tan afortunado es seguramente el intento de adoptar la actitud holística india ante la muerte que aparece en los poemas de “El río”, donde se pone voz a los cadáveres llevados por el Ganges o “A los pies del monte Langtang”, ambos pertenecientes al libro *Poemas a mi muerte* (1994).

En el bloque de “Ensayos”, el más amplio del libro y que se halla dividido en tres partes (“El bosque”, “La araña” y “La saliva”) se explora la singularidad de las

culturas indias desde sus sistemas filosóficos al sentimiento del cuerpo. Se presta especial atención a los vasos comunicantes entre India y Occidente, insistiendo en “la deuda europea” hacia el pensamiento indio, como en el caso del idealismo filosófico alemán, al que llega a calificar de “épigo del hinduismo”, reprochándole a Fichte, Schelling o Hegel haber incorporado a sus sistemas respectivos componentes del vedanta sin citar sus fuentes. Algo que sí haría Schopenhauer, del que Maillard analiza sus “aproximaciones discutibles” a las doctrinas indias que, según desarrolla en un extenso ensayo que reelabora (el publicado) en *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india* (1993), se resienten de su falta de discriminación entre épocas y sistemas de una evolución cultural de milenios, así como de su ignorancia absoluta de la práctica de las doctrinas védicas, de las que sólo conocía sus textos. En ensayos como “Salvar las fronteras” o “El espacio sonoro de la India” (publicados poco antes en *Contra el arte y otras imposturas*, 2009), se ensalza la espontaneidad y el sentido del ritmo innatos en el indio, tal como se percibe en su música tradicional, pertenecientes a un mundo en trance de extinción que, sin embargo, “pudo enseñarnos a vivir en lugares que se hacen con el cuerpo”. Esta actitud fue teorizada, especialmente en su aplicación al teatro, en el siglo II por Bharata y, seiscientos años después, por un grupo de pensadores en Cachemira mediante el concepto de “rasa”, esto es, el placer obtenido con la representación, al que se dedica un largo ensayo, ya editado como libro exento en 1999. En otros ensayos se aborda el complejo erotismo que subyace en los mitos hindúes o la posibilidad de una “ecosofía” que reactualizara en clave feminista y

medioambiental los cultos de origen drávida ligados a las diosas madres.

La última sección del libro, “Palabras mercenarias”, está compuesta principalmente por reseñas publicadas en suplementos culturales sobre obras relacionadas con la India, especialmente traducciones y estudios en torno a los cultos budista e hinduista. Cierra el libro la serie de artículos sobre “la India globalizada”, publicados en *El País* en 2012 y donde Maillard denuncia la mercantilización y pérdida de los valores autóctonos. Como anexo al libro se incluye un “cuaderno de imágenes”, espléndidas reproducciones

de algunos de los lugares y mitos evocados en las páginas precedentes.

En el reciente *Uma Viagem à Índia. Melancolia contemporânea* (2010), de Gonçalo M. Tavares, su protagonista Bloom viaja al subcontinente asiático para encontrar “la fe y los hombres luminosos” que ya no existen en Europa, sólo para ser cínicamente engañado y robado, sufriendo así “la pérdida definitiva de las ilusiones”. Para Chantal Maillard, en cambio, la India sigue manteniendo la proporción suficiente de otredad como para que su conocimiento fecunde y desestabilice nuestras seguridades europeas.

[04]

Por Julio Serrano

Chantal Maillard:

La baba del caracol

Ed. Vaso Roto

120 páginas, 12 €



Viaje espiral adentro

La espiral se decanta a medida que va adentrándose, se expande menos cuanto más cerca está de su vértice, va achicando la longitud de su línea. Hay libros que se recorren de manera análoga a como recorreremos la línea enroscada de un caracol, que nos hacen caminar espiral adentro. Es el caso de *La baba del caracol*, de la poeta y profesora de filosofía -experta en estética oriental- Chantal Maillard (Bruselas, 1951). No es un libro extenso, aunque se hunde y se abre como una caja de resonancias. Su contenido responde a un desafío: tratar de hallar respuesta al porqué del poema, al para qué de las artes y a la función que cumplen o deberían cumplir hoy en día. Responder a una pregunta así supone estar dispuesto a lanzarse por el to-

bogán de la espiral e indagar en un confuso laberinto de huellas y ecos.

El resultado del reto es el testimonio de un viaje de exploración hacia unas respuestas que, no por haber sido muchas veces formuladas, dejan de ser pertinentes, especialmente por el hecho mismo de ser preguntadas. No nos preguntamos qué es un vestido porque no tenemos ninguna duda respecto a qué es y para qué sirve, pero en cambio no dejamos de preguntarnos si sirve el arte, para qué o incluso qué es. Cuando el interés se desplaza de la cosa en sí al concepto es que tal vez la cosa no está, el arte no está. Entonces, ¿Cuál sería su lugar? Este es un libro que trata de *servir*, de aportarnos conocimiento a partir de una experiencia de indagación desde un

punto de vista infrecuente. El espacio en donde se sitúa la autora es un lugar despojado, parece hablarnos desde una mente que ha querido vaciarse de voces y de ecos de voces, e incluso vaciarse de *sí*, para indagar en estas preguntas desde una inocencia mayor. Entre sus líneas aparecen varias advertencias que parece haber asimilado profundamente: la consigna del poeta japonés Bashó: “No sigas las huellas de los antiguos. Busca lo que ellos buscaron” y aquella otra de Nietzsche sobre cuidarnos de “no ser aplastados por una estatua”. Frente a la, en ocasiones, opresora solidez de las ideas y de las palabras con su peso de siglos, Maillard busca dejar aflorar la inocencia perdida —la inocencia antes de la palabra: para ver qué aparece.

Y he aquí que nos adentra en una fauna de metáforas. En primer lugar, aparece la baba de caracol que da título al libro. Viscosa, densa, el caracol la segrega para que su paseo sea menos árido. A su paso empapa la hostilidad de la superficie con una untuosidad que posibilita su caminar. De manera análoga, la tinta de la escritura también impregna la superficie de la hoja, también nos facilita el camino. ¿Cuánto de caracol tiene el poeta? ¿Cuánto de aquello que hemos considerado nuestras más altas habilidades están emparentadas de algún modo con el mundo animal que nos rodea? Para explicar la poesía y el poema, Maillard parte de la metáfora del erizo de Derrida, que al ovillarse para defenderse se expone y se pierde, para después adentrarse en su propia zoología poemática poblada de ermitaños, arañas, caracoles y pájaros: parientes lejanos en los que nos vemos de algún modo reflejados, que nos sirven de símiles. Para comprendernos viaja al lugar antes del hombre, si no a la semilla como en el cuen-

to de Alejo Carpentier, al caracol o al cangrejo ermitaño del que conservamos un eco en nuestro comportamiento.

Siguiéndole el rastro al poema por esta asombrosa fauna nos dice: “El poema atraviesa la historia, cambiando de concha”. Como el cangrejo ermitaño -que no hay que confundir con la concha que toma prestada-, el poema cambia de refugio, se adapta a los cambios cambiando de carcasa. El poema no estaría necesariamente en las palabras mismas o está en ellas sólo durante un tiempo o, dicho de manera más precisa, simplemente está cuando está. ¿Y el poeta? Dentro de esta metáfora, la autoría pierde la importancia que habitualmente le otorgamos, al verse al artista como mediador. Lo que importa en esta idea es el poema, no el sujeto que lo escribe.

En uno de sus diarios, *Bélgica*, Maillard dice “El problema del artista es no haber sabido desprenderse de lo único que le impide la cura: su autoría”. Curarse es no aferrarse a la obra rodeándola con la etiqueta del yo, para que la obra pueda tener lugar. La orfandad del cantar o el poema anónimo es útil en tanto que le hace cumplir una función para la comunidad: nos pertenece a todos. Sin propietario no hay muro entre poema y lector (u oyente): el que recibe el poema puede hacerlo suyo porque, al fin y al cabo, ya lo era. Pero, ¿cómo puede el artista desprenderse de *sí*? Y sobre todo, ¿Cómo desprenderse del ser desde uno mismo? Acción paradójica, empresa cuya incógnita es uno de los grandes temas de Maillard: averiguar qué significa *yo*, pensarlo desde aquello que somos, y averiguar qué aporta al arte desasirse de la autoría, de la identidad.

Maillard se plantea qué arte o qué actitud hacia el arte necesita el hombre de hoy y nos señala, en primer lugar, ha-

cia el silencio: “El hombre necesita silencio, balbucear, urdir nuevos inicios, nuevos mitos, deshacernos de ecos de voces, de kitsch, callar”. Para escuchar el sonido de la caracola es necesario callarse y aguzar el oído. Vaciar como (des)aprendizaje, pero también como firme transgresión, —como un rechazo frontal hacia conceptos o ideas con los que tropieza y que no duda en cuestionar. Con lo que tropieza es con las trampas del pensamiento y del lenguaje, por eso parece avanzar con cautela, sin dar por sabidas las palabras, ni por aceptadas las ideas o conceptos. Esta actitud —llamémosla prudente o rebelde— no pretende negar la historia, pero sí da valor al revulsivo que sirve para que el ermitaño cambie a otra concha que se adapte mejor a sus necesidades. No quiere permanecer en ideas o conceptos obsoletos o en aquellos que pueden llegar a desplomarse sobre nosotros. De Henri Michaux, en cuyo pensamiento apoya un capítulo de este libro, nos señala (y al hacerlo se señala) su gusto por la desmitificación, lo que le valía “como un poderoso antídoto contra todo tipo de creencias solidificadas”. Tal vez desmitificar le convirtiera en bárbaro, pero le abría también la posibilidad de la creación.

Buscado el silencio, el aligeramiento, el poema se habrá de hacer eco, la vibración podrá tener lugar. Maillard propone más silencio para el poema porque la repetición de ideas o conceptos distorsionados no nos sirven, no calman el hambre, mejor callar a degradar el lenguaje con ecos impostados. Frente al *kitsch* —esa imitación de imitaciones— el silencio o el balbuceo. Recomenzar. Sugiere la necesidad de una poesía horizontal que apunte a lo concreto y que “permita el reconocimiento

de nuestra común condición en la singularidad de cada acontecimiento”. Una poesía así aproxima el lenguaje a aquello a lo que señala, empatiza con lo que ve, rompe muros. Maillard ensalza el haiku como actitud, como escritura que resulta “de un madurado silencio”. El poeta al que invoca como necesario es aquel que se aligera para dejar más espacio al asombro. “El poema es una señal de inocencia”, nos dice.

Vaciar de voces, ¿hasta dónde? ¿Cuánto atrás? La invitación a repensar los mitos de origen y a urdir nuevos inicios permite ampliar aquello que nos hemos dicho que somos, otorga libertad a la reinención. Apoyarnos en nuevos mitos o en mitos antiguos rescatados de otras culturas porque pueden ampliarnos e incluso dar respuestas útiles al hombre de hoy, necesitado a veces de sacudir el polvo de las viejas estatuas, de las ideas acerca de nosotros mismos acomodadas en pedestales obsoletos. Maillard, gran conocedora de la cultura India, incorpora, hace suyo (nuestro), el mito de la araña como la gran tejedora del universo, propio de la cosmovisión védica, recuperando con ello una de las funciones primigenias del poeta: la evocación de mitos que fortalezcan a la comunidad. Frente a “la producción del demiurgo” que hemos heredado de la teología platónica, “la subsistencia del insecto”, la araña que teje su tela, que crea mundo por necesidad o hambre. Porque, como nos señala en el último de sus ensayos poéticos “en un principio era el hambre”. Un hambre que crea mundos “para saciar su hambre perpetua”, como -nos informa- ya recogieron los primeros textos arios.

Mito hermoso aunque no exento de fiereza, más próximo quizá al animal que somos. Proponer mitos distintos es repen-

sar desde el inicio. El mito de la araña nos emparenta con el mundo animal —algo impensable en la tradición cristiana— y, feminiza nuestra visión del origen. Incorporar el mito nos sirve porque aporta equilibrio entre el mundo animal y el hombre, entre lo masculino y lo femenino, aunque sospecho que por otro lado incorpora una ferocidad que nuestra tradición ha tratado, quizá para bien, de domesticar.

Los cinco fragmentos que componen *La baba del caracol* contribuyen, combinando la indagación filosófica con la intuición poética, a aproximarnos al meollo del asunto: el poema, la creación, dónde sucede, qué es. Indagación que podríamos asemejar en parte con un estudio científico, pues lo lleva a cabo con una atenta observación de los procesos mentales que se generan al crear o al ser receptores de una creación, como en este haiku de la autora que nos apunta a ese espacio donde sucede, cuando lo hace, el poema:

“Abertura en el tiempo. Brecha sobre el afuera. / Allí donde, a veces, el poema”

¿Dónde está la poeta? Adelgazado su yo, algo de *sí* ya no está ahí, simplemente apunta a un lugar en donde las singularidades se anulan y el lector accede, por un instante, a esa porción de afuera que se le abre. El poema es el instante del reencuentro, la fusión con ese afuera, el *satori* que calma la herida de la fragmentación.

Más que tratar de hallar a la autora del texto, quizá se podría hablar de las líneas que coexisten en la obra, trazar una pequeña geometría en la que conviven una línea descendente, filosófica, que indaga; otra horizontal, poética, que muestra lo concreto quitando la capa de invisibilidad que genera el haber visto algo muchas veces y una línea espiral que trata de aproximarse a aquello que quiere señalar, que se expande y se repliega sobre sí misma. Espiral como el caracol que da título al libro o como la tela que teje la araña, quien, por cierto, de vez en cuando se sale fuera de su tejido y, gravitando, queda pendiente de un solo hilo desde donde puede observar su obra desde fuera.

[04]

Por Santos Sanz Villanueva

Alberto Olmos:

Alabanza

Ed. Random House

384 páginas, 19.90€



Novela de un novelista

El segoviano Alberto Olmos encarna una figura muy concreta de escritor, no insólita, pero tampoco la más común: el autor que decide hacerse notar como tal desde muy temprano y está dispuesto a luchar para apropiarse de un espacio relevante en la sociedad literaria. Es un caso singular de fidelidad a la convicción, según aseguraba Cela, de que quien resiste gana. Una minuciosa planificación de su presencia pública le ha servido a Olmos para conquistar un lugar de notoriedad y prestigio entre los nuevos autores surgidos en la presente centuria. Ese sitio está marcado por la controversia —paralelismo también con Cela— gracias al tono revulsivo e irreverente de un par de blogs desde los que se ha ido labrando la imagen de *enfant terrible* de nuestras letras recién-

tes, “Hikikomori” (de corte autoconfesional) y “Lector Mal-herido” (de crítica literaria incisiva y destemplada, con un denodado prurito de originalidad, en parte recogida en *Vida y opiniones de Juan Mal-herido*). Como estas maniobras publicitarias se sostienen en una vocación firme y en una esforzada entrega al trabajo y como la naturaleza le ha dotado de esa misteriosa condición que hace a alguien escritor, Olmos ha conseguido sus pretensiones de celebridad, siquiera restringida a un sector minoritario de lectores.

Fruto de esta personalidad de letra-herido (o malherido, en la variante del pseudónimo de su blog) son media docena de novelas en las que un cierto minimalismo inicial ha desembocado en un relato de mayor complejidad, el que ofreció hace tres años

en *Ejército enemigo*, un tanto en la órbita del testimonio colectivo de actualidad, y en su novela de ahora mismo, *Alabanza*, que en buena medida refuta la anterior y cuya temática gira en torno a la propia literatura. Como tantos otros narradores del momento presente, Olmos aprecia poco los argumentos consistentes a la manera tradicional, y en *Alabanza* dispone una trama simple. Un escritor, Sebastian Bel, que ha conseguido triunfar con un *best seller*, marcha con su novia, Claudia, a pasar una larga temporada en un pueblo semiabandonado, donde solo viven unas pocas viudas y ni siquiera llega internet. Le mueve el propósito de escribir en tal absoluto aislamiento rural un libro de cuentos que le permita volver a ser el autor de calidad y exigente que fue antes del trastornador pelotazo comercial. Mientras Sebastian sufre la sequía creativa que le impide desarrollar los cuentos centrados en las historias vividas con sus amantes, Claudia vagabundea por el pueblo. Este eje argumental simple se expande un poco con dos complementos anecdóticos, un misterio relacionado con la quema tiempo atrás de la iglesia del pueblo que obsesiona a la chica y un grave secreto de la infancia del escritor, cuando éste era Miguel Sanz y no había cambiado su personalidad enmascarando su nombre como Sebastian (a propósito sin tilde) Bel. Tan escueta trama como base de un libro de cerca de cuatrocientas páginas exige una sustancia digresiva generosa y, en efecto, la novela se demora en la exposición de un par de asuntos principales, unidos por el personaje, aunque bastante independientes.

El primer asunto de *Alabanza*, el más vistoso y llamativo por su aureola polémica, tiene como objetivo la propia literatura, el conjunto del sistema literario, desde el es-

critor hasta el lector. Olmos pone especial empeño en dibujar el retrato de un escritor volcado de forma agónica en la creación de su obra, sentido último de su propia existencia. Este perfil de autor se complementa con la actitud de convertir la vida en materia literaria; es más, de percibir la realidad tan solo como pretexto para la escritura. Al modo como Andrés Castilla, el personaje de *El novelista*, de Ramón Gómez de la Serna, aprecia los seres, lugares y objetos que le rodean únicamente en la condición de materia de un relato, así Sebastian toma sus experiencias amorosas tan solo como sujeto de los cuentos del libro planeado, *Las amadas* (y, en la estela de Ramón en aquella fábula vanguardista, hasta el propio pueblo inominado de *Alabanza* no tiene consistencia mayor que la de convertirse en pretexto narrativo). Esta hipertrofia de lo literario se complementa con otras consideraciones metaliterarias o librescas, de desigual interés. Las más valiosas son las observaciones sobre la génesis y el alcance del arte de narrar, algunas de notable sutileza, donde se desvela el atento escritor, consciente y serio, que es Olmos, más allá de la pirotecnia mediática en la que le gusta involucrase.

Otros varios datos o fenómenos de la actualidad literaria ocupan un buen espacio de la novela. Destaca la actual pugna entre literatura de calidad y literatura de consumo. Olmos saca a colación fantasmas del momento (vender o no vender, tener pocos o muchos lectores, figurar o no en los medios...) y, por extensión, se asoma a un futuro en el que la literatura habrá desaparecido, efecto que humorísticamente data en el año 2015 en que Sebastian, tras haber vendido su alma al diablo del mercado, publicó *El misterio del mapa*, la novela que enseguida se consideró como el "Último Best

Seller de la Literatura Tal y Como se Conocía en el Año 2013". También se dedican observaciones de actualidad a las fronteras inéditas que abre internet a la escritura. Se añaden provocadores apuntes de crítica literaria (ninguna gracia hará a los aficionados al microrrelato que lo tilde de "miseria", de "literatura vaticana, andorrana, monegasca"). Y no faltan sendos repasos satíricos y esperpénticos al mundillo editorial y a la crítica literaria. Paradójicamente, el repaso un tanto apocalíptico de la actual crisis de las letras, al menos tal como las hemos conocido hasta hoy, se salda, no con el vaticinio de su muerte sino con una reivindicación de la lectura, paliativo a la necesidad de consuelo reclamado por la vida.

Menor relieve, en apariencia, tienen otros asuntos que para mí constituyen, sin embargo, la verdadera médula de la novela, difuminada por el aparatoso culturalismo metaliterario indicado. Se trata de incursiones en el problema de la identidad y del doble, en el conflicto existencial de la culpa, en las relaciones paterno-filiales y en la exploración del recuerdo como elemento capital de la maduración personal y de la definición última de la personalidad. Al confluir todo ello en la conflictividad íntima de un mismo sujeto (Sebastian) se acerca la novela a un relato de reconstrucción psicologista un tanto convencional, sorprendente en un autor con tales pujos de modernidad. Poco importa a qué categoría pertenezca tal desarrollo intimista; lo que cuenta es que se plasma con niveles de acierto notables, con veracidad humana superior a los estereotipos, algo costumbristas, sobre la figura del escritor y con una fibra emocional auténtica, aunque rara en un autor bastante intelectualista.

Cualidades tiene sobradas Alberto Olmos para figurar entre los narradores pun-

teros de la actualidad y a estas alturas de su ya amplia y continuada obra sería esperable que hubiera logrado una novela de plena y rotunda madurez. No lo es todavía *Alabanza*. Se le deslizan ingenuidades de principiante, como el pasaje en que Claudia anda desesperada por el campo con el ordenador en ristre tratando de encontrar conexión a internet; o la imagen de la chica que consagra "sus horas solitarias al rastreo e idealización del «escritor»"; o las trivialidades encadenadas en una lista de cien recuerdos del protagonista, o el exceso de huellas autobiográficas y obsesiones privativas sin más motivo que una caprichosa autorreferencialidad. También sorprenden inadvertencias expresivas que no puede permitirse un escritor tan puntilloso: concesiones a la retórica dentro de una prosa ágil y expresiva ("el bolígrafo que dejó de inmiscuir en ella desde que tuvo el primer hijo" o "una sintaxis párvula y mansurrona") y algún descuido léxico (rehusamiento, inopacable). Tampoco tiene satisfactoria justificación la insistencia en el sexo, menos motivado por necesidad anecdótica o temática de la novela que concesión a una inquietud reiterada del autor.

La mayor limitación, sin embargo, para el logro de esa novela plena que ya debe esperarse del autor reside en su fijación en el mundillo literario. Los escritores y su entorno forman parte de la vida, pero la vida es mucho más que ese circulillo endogámico, cerrado y obsesivo. Olmos se gana la atención de un sector estrecho de lectores con un abanico de observaciones, guiños, malicias y ajustes de cuentas relacionados con las letras, pero le pone a su escritura el techo de la gente (poca) que se interesa por tales negocios. Tendría que dejar de lado esta caprichosa escritura de la novela de un novelista y volar ya con mayor ambición.

[04]

Por Juan Ángel Juristo

Eduardo Jordá:

Lo que tiene alas.

De Gógol a Raymond Carver

Ed. Fundación José Manuel Lara

221 páginas, 18 €



La manga del libertino

Eduardo Jordá ha publicado un libro de escasa o nula tradición en España pero que en los países de tradición anglosajona es costumbre más que cumplida. El libro, *Lo que tiene alas*, se subtitula *De Gógol a Raymond Chandler* y consta de 14 ensayos que tratan, cada uno de ellos, de una obra emblemática de la literatura de relatos, a excepción de una novela, y que, por un motivo u otro, se ha convertido ya en clásica. El libro surgió de las prácticas habidas en un taller de creación literaria en que el escritor Eduardo Jordá se empeñó en desenrañar los mecanismos narrativos que permiten que algo sea considerado como poseedor de una alta expresión artística. El título del libro es revelador e indica ciertas intenciones pues está tomado de una fra-

se de Joseph Joubert, “Todo lo que tiene alas está fuera del alcance de las leyes”, interpretada ésta como una metáfora de lo inexplicable de la obra de arte y cómo la sustancia de esa excelencia está muy por encima de las interpretaciones académicas, profesoras, que muchas veces oscurecen más que iluminan la explicación última de lo que es la misma. Aquí, Eduardo Jordá no hace más que seguir la tradición anglosajona de los escritores que interpretan a otros escritores y cuya práctica normativa para toda una generación fueron los cursos que, sobre literatura europea y rusa, dirigió Vladimir Nabokov en Cornell. Precisamente Jordá alude a una frase de Nabokov significativa por lo que tiene de postura radical del modo de entender la

literatura y, sobre todo, la manera de enseñarla y que Jordá confiesa le ha servido de guía para atender aquel curso, cuyo resultado es este libro. Interpretaciones sobre el simbolismo de *Ulises*, de James Joyce, hay innumerables —y ya se encargó el propio Joyce de que así fuera—, pero Nabokov comentando las teorías precisas de uno de ellos en que relacionaba cada capítulo de la novela con un órgano corporal, arremetió contra este modo de explicar una obra de arte: “Ignoremos estas estupideces”, escribió, “Todo arte es en cierta manera simbólico, pero le diremos 'Alto ahí, ladrón' al crítico que transforma deliberadamente el símbolo sutil del artista en rancia alegoría de pedante, las mil y una noches en una asamblea de una sociedad secreta”. Jordá, por tanto, prefiere la lucidez del artista Nabokov, por ejemplo, a la brillante fraseología de Roland Barthes, pero para entender la ambigüedad de decisiones radicales en este tipo de cuestiones, diremos que Eduardo Jordá asistió en el año 79 a un curso del propio Roland Barthes en el Collège de France y que éste, refiriéndose un día a una obra de Sade —no recuerda si *Justine* o *Los 120 días de Sodoma*— se fijó en un pasaje determinando la importancia del mismo en la descripción pormenorizada del encaje que sobresalía por la manga de un libertino en el momento en que éste seducía a una niña con una chocolatina. Esta manera de leer al detalle no se le olvidó a Jordá y es lo que ha querido transmitir en este libro con las obras seleccionadas. En este caso el lector Nabokov se une en feliz resolución con el lector Barthes.

En el libro no hay ninguna obra de un autor español aunque Jordá se ha ocupado en otras ocasiones de lecturas de obras de

autores como José María Merino, Fernando Quiñones o Enrique Vila Matas. Se encuentran, sin embargo, los latinoamericanos, entre ellos dos maestros como Julio Cortázar o Juan Carlos Onetti aunque a algunos les chocará la ausencia del escritor de relatos emblemáticos en español del siglo pasado, Jorge Luís Borges. También de Joseph Conrad, que me parece más curioso. Hay que decir que el único criterio que ha seguido Jordá a la hora de elegir las obras es la predilección, por lo que cree que transmitirá mejor el gusto que les han dado cada una de ellas y, por otra parte, piensa que las conoce al dedillo por haberlas leído una y otra vez.

El libro se abre con una obra cumbre del relato del siglo XIX, *El capote*, de Gógol, novela corta o *nouvelle* que ha fascinado a los autores más insospechados, que han visto en el libro desde la prefiguración de la obra de Kafka, interpretación muy del gusto de la crítica, a una obra abierta en la que se unen elementos a veces discordantes como esa prefiguración de la obra kafkiana, que Jordá admite, junto a cierta simbología cristiana que haría de la figura del pobre copista un correlato del mismo Jesús y, a la vez, un tratado completo del más sugerente humor negro. Jordá llega incluso a afirmar que a Gógol en realidad le salió una obra maestra que explica el mundo al modo de las teorías de la física cuántica. Me faltan elementos de ciencia para corroborar la afirmación, pero creo que en el fondo de lo que dice, Eduardo Jordá se oculta una especie de metáfora sobre las intenciones de su libro, no sobre esta obra de Gógol en particular.

Si realizamos un repaso a las obras elegidas, nos daremos cuenta de que la mayoría de ellas —sólo hay una novela en-

tre todos los demás libros, que son relatos o *nouvelles*, *El Gran Gatsby*— se aproximan a una idea cabal de lo que Jordá entiende por Modernidad. Así, la segunda obra elegida, *Bartleby el escribiente*, modelo de la más inmediata literatura posmoderna y que Jordá cree que en cierta forma, siendo Melville un hombre muy obsesionado con la religión, representa la otra cara de la moneda del Evangelio, pues Bartleby utiliza la mansedumbre para enseñar a los hombres la profunda sima de la negrura y del nihilismo; así, *Un alma de Dios*, de Gustave Flaubert, esa descripción increíble de Felicidad y su loro que ha causado en la literatura actual variadas, complejas y brillantes interpretaciones, como la de Julien Barnes; así, *La muerte de Iván Ilich*, de Tolstoi, donde termina venciendo el miedo a la muerte, verdadera obsesión del autor de *Guerra y Paz*; *El Gran Gatsby*, donde Jordá ofrece un bello paralelismo de esta obra de Scott Fitzgerald con *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, dando a entender que el viaje interior que realiza Gatsby y el de Kurtz son similares en cuanto al encuentro con el infierno particular; cómo no, Anton Chejov, de quién se detallan varios relatos, como *El violín de Rotschild*, *Sobre el amor*, *El Hombre enfundado*, donde a pesar de todo la vida siempre triunfa... y así van desfilar obras de Stefan Zweig, como *Mendel, el de los libros*, autor preterido durante años y que últimamente conoce una especie de resurrección; *Casa tomada*, de Julio Cortázar, modelo perfecto para Jordá de engaño literario hacia el lector; *Para una tumba sin nombre*, de Juan Carlos Onetti, donde se nos muestra un relato sin final posible y donde nada es lo que parece o, cómo no, esa enormidad de *nouvelle* que

es *La casa de las bellas durmientes*, de Yasunari Kawabata, donde existe una curiosa relación, casi mística, entre dormir con las chicas y con el Buda secreto que anida en cada uno de nosotros, para finalizar con tres norteamericanos, Flannery O'Connor, John Cheever con *El nadador*, y Raymond Carver con *Veía hasta las cosas más minúsculas*, relato que está plagado exclusivamente de sugerencias.

Y con esto volvemos a lo de la teoría cuántica que Jordá recuerda a propósito de Gógol. Todas las obras presentes en el libro participan de un modo u otro del juego, del engaño aparente, de darle un vuelco a las cosas tomadas en su aparente derechura, ya digo, una especie de metáfora de la Modernidad, pero hay más. Cuando leí el libro me pareció que poseía una coherencia tan particular que parecía que cada opinión del autor era producto de una prolongada meditación. Al leer el apartado de “Reconocimientos” con que el libro se cierra, Eduardo Jordá reconoce que muchas de las opiniones presentes en el libro se las habían facilitado las lecturas que los alumnos habían realizado de las obras, que habían sido aportaciones esenciales y que a veces él había variado algunos detalles referentes a alguna de las obras estudiadas. Otro trampantojo.

En el epílogo, titulado “Lo que tiene alas”, Eduardo Jordá realiza un bello retrato de Joubert, personaje poco conocido en España y que le había descubierto Cristóbal Serra. Contemporáneo de Sade—aquél que se obsesionó con el encaje que salía por la manga del libertino— Joubert se pasó la vida leyendo y no publicó en vida un solo libro. Anotaba en papeletos todos los días sentencias y aforismos y los arrojaba a una maleta, que resultó

ser para la posteridad lo que son las maletas de los escritores (no olvidemos la caja de sorpresas que otorga la de Fernando Pessoa y por la que ha pasado a la posteridad, si tal cosa existe). Leemos, nos dice Jordá, para sentirnos fuera del alcance de las leyes, la de los parlamentos y la policía, sí, pero sobre todo de las leyes físicas, un mundo en el que nadie puede imponer leyes a los protagonistas de estas obras, ni a Felicidad, ni a Iván Ilich, ni a Akaki, ni a

Ned Merrill, ni a Gastby...

Joubert, que no publicó un solo libro porque su obsesión era condensar un libro en una página, una página en una frase y una frase en una palabra, dejó escrita la sentencia alada que a Jordá le ha servido como metáfora misma de la literatura. Este libro es bello, inteligente y certero pero, sobre todo, posee una rara cualidad: la de transmitir una inmensa pasión por la literatura. Impagable.

[04]

Por Isabel Armas

Tony Judt:

El peso de la responsabilidad.

Blum, Camus, Aron y el siglo XX francés

Ed. Taurus historia, 2014

286 páginas, 17.90 €



Incomprendidos, comprendieron

Este elocuente e instructivo estudio sobre el valor intelectual enfrentado a lo que Tony Judt llama irresponsabilidad intelectual, se centra en el análisis de la vida y obra de tres personajes muy distintos entre sí: León Blum, Albert Camus y Raymond Aron. Diferentes pero con un denominador común que se concreta en la valentía de haber defendido sus convicciones frente a la visión dogmática dominante de la izquierda. El autor, uno de los más prestigiosos historiadores contemporáneos, se vale de estas figuras para arrojar luz sobre los grandes dilemas morales del pensamiento político.

Judt arranca su trabajo con una sustanciosa introducción de casi cincuenta páginas que no tiene desperdicio; introducción con la que nos centra muy bien en el

tema que quiere tratar. Parte del punto de la Revolución Francesa o, más concretamente, “la Revolución misma”, momento a partir del cual, la historia se hizo política. “Quienquiera que 'controlase' la comprensión de la Revolución Francesa —escribe— controlaba Francia”. Y añade que no solo ocurría esto en el país galo: “La interpretación 'correcta' de la Revolución Francesa marcó la agenda ideológica de la especulación tanto radical como reaccionaria a lo largo de todo el mundo durante la mayor parte de los dos siglos que la siguieron”. De estos dos siglos, en especial del XX, este historiador nos recuerda los tres síntomas de la condición desunida de Francia: las largas disputas —internas y entre las distintas familias—, de la izquierda y la derecha

políticas; el régimen de Vichy y su contaminante impacto en el ámbito moral nacional durante las décadas siguientes, y la crónica inestabilidad de las instituciones políticas. En los cuarenta años transcurridos desde el final de la Primera Guerra Mundial hasta el de la Guerra de Argelia, Francia pasó por cuatro regímenes constitucionales diferentes, recorriendo la escala que va desde la república parlamentaria hasta la gerontocracia autoritaria; en el tercero de estos regímenes, la Cuarta República, durante su breve vida de catorce años hubo una media de un Gobierno cada seis meses.

El autor de este trabajo destaca que las querellas entre izquierda y derecha y el problema asociado de la inestabilidad política fue para los observadores de los primeros dos tercios del siglo XX la más importante y urgente de las dificultades de Francia. Hasta hace tan solo unas décadas, la vida pública francesa estaba ocupada y preocupada por el lenguaje doctrinal y envuelta en querellas constantes. “Eso fue así —puntualiza Judt— para la derecha ideológica hasta su descrédito en el abismo de Vichy, y siguió siendo así para la izquierda hasta bien entrada la década de los setenta”. También destaca que fueron los intelectuales los que contribuyeron más que nadie a la autocomprensión de la Francia moderna en esos términos convencionales. “Parecía responsabilidad de escritores, maestros y pensadores — escribe— elegir de qué lado estaban, alinearse con una u otra parte en los grandes conflictos nacionales”. Estar a favor o en contra de Dreyfus; ser un socialista internacional o un nacionalista integral en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial; ser fascista o antifascista en los años treinta; estar con la Resistencia o

con la colaboración durante los años de la Ocupación; elegir entre comunismo y capitalismo, entre Este y Occidente en la Guerra Fría; favorecer la descolonización o la defensa del imperio; propugnar radicales políticas antiautoritarias o firmes gobiernos presidenciales y siempre, en todas partes, ser izquierda o derecha: “esos eran los términos en que los intelectuales se definían a sí mismos — escribe Judt—, y así contribuyeron a definir y confirmar el debate público francés durante la mayor parte del siglo pasado”.

Desde el final de la Primera Guerra Mundial hasta mediada la década de los setenta, este autor constata que la vida pública francesa estaba formada y deformada por distintas formas de irresponsabilidad colectiva e individual que se superponían y se cruzaban. La primera de ellas era la política; la segunda, la moral. No deja de sorprenderle la incompetencia y la negligencia culpable de los hombres que gobernaban el país y representaban a sus ciudadanos. “Desde los comunistas hasta los monárquicos — especifica—, demostraban una sorprendente falta de comprensión de su tiempo y de su lugar. Las políticas que defendían eran partidistas en su sentido más limitado”. También ve con claridad que si la Francia de la posguerra se salvó de sus líderes políticos, fue gracias a los grandes cambios que se dieron en las relaciones internacionales. Miembro de la OTAN, beneficiaria del Plan Marshall y cada vez más integrada en la naciente comunidad europea, Francia dejó de depender, para su seguridad y su prosperidad, de sus propios recursos y decisiones, de modo que la incompetencia y los errores de sus gobernantes le costaron bastante menos de lo que lo habían hecho en tiempos anteriores.

Si para Judt, la era de la irresponsabilidad política francesa duró de 1918 a 1958, la de la irresponsabilidad moral, empezó a mitad de los años treinta y duró durante gran parte de las cuatro décadas siguientes. En primer lugar, nos recuerda la lista de hombres y mujeres que retuvieron el coraje intelectual y la iniciativa de atestiguar en contra de la traición de su compromiso: G. Bernanos, M. Buber-Neumann, G. Orwell, A. Koestler, I. Silone, C. Milosz, ... son nombres del Gotha de la integridad intelectual europea de nuestro tiempo. “Lo que quizá sea más duro de aceptar —acusa rotundo— es que muchos de los más conocidos intelectuales franceses, no digamos los menos conocidos, nunca formaron parte de esta lista”.

El multifacético Blum fue un intelectual *fin de siècle*, uno de los críticos más destacados de su época, que no pudo evitar preferir la política a la crítica literaria; fue un jurista que pensó que lo importante era cambiar las leyes, no solamente entenderlas; fue un socialista que siempre pensó en categorías morales, en un movimiento socialista agresivamente materialista; fue un resistente en tiempo de guerra que rechazó la ira fácil y la venganza; fue un defensor de la Francia del cambio y de la modernización, y fue un judío francés integrado (él insistió hasta el final en que era francés y judío). Camus fue un extraño en el mundo de los filósofos e intelectuales parisinos, fue, ante todo y sobre todo, un moralista, que suponía llevar una vida intranquila, que es precisamente lo que distinguía a un moralista de un intelectual, cuya angustia pública sobre asuntos de ética o de política normalmente acompañaba a una conciencia privada tranquila y confiada; un “moralista” en Francia se caracterizaba por ser un

hombre cuyo distanciamiento del mundo de la influencia o del poder le permite reflexionar desinteresadamente sobre la condición humana, sus ironías y verdades, de un modo que le otorga una especial autoridad: un moralista, en definitiva, era alguien que decía la verdad. Aron era un político liberal que escribía en un diario conservador; un liberal en lo económico que aborrecía de la metodología de Hayek; un crítico del *establishment* que mostraba un profundo desagrado por toda forma de desorden y confusión, tanto mental como social; un anticomunista que encontró poco que admirar o emular en el 'modelo' americano, y así sucesivamente. Aron encontró defectos en todas las formas de dogmatismo y se aproximó mucho a una versión de razón pragmática. Por todo ello, fue vilipendiado y pagó su precio con el aislamiento por parte de sus antiguos amigos.

Este libro trata de tres franceses que vivieron y escribieron a contracorriente de esas épocas de irresponsabilidad. Los tres desempeñaron un papel importante en la Francia de su tiempo a pesar de los pesares. Durante buena parte de su vida adulta —tal y como nos muestra su autor— cada uno de ellos fue objeto de aversión, sospecha, desdén u odio por parte de muchos de sus iguales. Blum y Aron, al final de sus largas vidas y por razones bien diferentes, consiguieron disfrutar de una cuasiuniversal admiración y respeto. Camus, que a la edad de treinta y cinco años ya había vivido la gratificante experiencia del reconocimiento, murió doce años después como una figura insegura y muy calumniada; pasarían treinta años antes de que se recuperase su reputación. Efectivamente, sin ahorrar sudores y lágrimas, los tres se forjaron un lugar en el corazón de la moderna vida pública

francesa. Pero en sus ensayos, lo que Judt, sobre todo, quiere resaltar es la naturaleza problemática y conflictiva de las relaciones que Blum, Aron y Camus mantuvieron con la Francia de su tiempo. Porque considera que lo que hace interesantes a estos hombres es su compartida cualidad de valentía moral, su disposición para tomar postura no contra sus oponentes políticos o intelectuales —“todos lo hicieron, con demasiada frecuencia”, comenta Judt— sino contra su 'propio' bando. Pagaron un precio por ello con su soledad, con su reducida influencia (durante una parte importante de su vida) y con su reputación local. “Esa disposición a exponerse a la impopularidad —escribe— fue una característica rara y atractiva y justificaría por sí sola escribir sobre ellos”. Pero encuentra otra razón para dedicar su atención a estos tres hombres y es la peculiar corriente contra la que iban; la corriente que ellos trataban de revertir o al menos desafiar era la de irresponsabilidad, es decir, la propensión en varias esferas de la vida pública a descuidar o abandonar la responsabilidad intelectual, moral y política.

Además de las cualidades de coraje y de integridad, este historiador considera que Blum, Aron y Camus tienen algo más en común que él no quiere pasar por alto, y es que los tres eran anticomunistas. En

sí mismo eso no tiene mayor interés; había muchos anticomunistas en Francia y el anticomunismo, aunque justificado, no constituía por sí mismo una posición distintiva, mucho menos una garantía de conducta responsable. “Es el modo en que fueron anticomunistas —puntualiza— lo que les convierte en útiles para la mejor comprensión del país y de su tiempo”. Finalmente, Tony Judt destaca que es debido a su poco convencional relación con su tiempo por lo que sus tres personajes resultan de interés hoy en día. Eran, dice citando palabras de Hanna Arendt, 'hombres en tiempos oscuros' No fueron figuras marginales; si lo hubieran sido, su influencia habría sido menor y su interés para el historiador de Francia, en correspondencia, habría sido más pequeño. “Pero durante su vida —matiza— fueron incomprendidos hasta el punto de que ellos mismos a veces comprendieron mucho mejor que sus contemporáneos lo que estaba sucediendo a su alrededor”. El autor de *El peso de la responsabilidad* espera que nosotros podamos encontrar en estos hombres cierta ayuda para comprender los tiempos que atravesaron.

Estamos ante un elocuente estudio hondamente instructivo para los interesados en el tema de la responsabilidad, una cuestión, sin duda, de mucho peso.



Revista de Occidente

Revista mensual fundada en 1923 por
José Ortega y Gasset

Leer, pensar, saber

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

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

Distribuye: SGEL

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: Juan Malpartida

PRIMERA PARTE DEL INGENIOSO Hidalgo don Quixote de la Mancha.

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



EN un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocin flaco, y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos, y quebrantos los Sabados, lantejas los Viernes, algun palomino de añadidura los Domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte, calças de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entre semana se honraba con su vellori de lo más fino. Tenía en su casa

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



HA Sido el Lucimiento de los ARCOS TRIVMPHALES erigidos en obsequio de los Señores Virreyes, que bñ entrado á Governar este Nobilissimo Reyno, Delvelo de las mas bien cortadas Plumas de lus lucidos Ingenios: porque segun Plucarco, *Præclaris ingesta præclaris indigent rationibus*. Segun lo qual la mia estava bastantemente escusada de tan alto Assumpto, y tan desigual á mi insuficiencia, quando el mismo Ciceron Padre de las Eloquencias temia tanto la censura de los Lectores, que juzgava todos los extremos en ellos peligrosos, buscando la mediocridad: *Quod scribimus nec docti, nec indocti legant: alteri animi nihil intellegit: alteri plus forsam, quam de nobis nos ipsi*. Causas que me huvieran motivado á escusarme de tanto empeño, á no aver intervenido insinuacion, que mi rendimiento vengera con fuerza de mandato: ó mandato que vino con alago de insinuacion. Gustando el Venerable Cabildo de obrar á imitacion de Dios con instrumentos flacos; porque como juzgava su magnificencia corta la demonstracion de su amor, para obsequio de tanto Principe, le pareció que era para pedir, y conseguir perdones mas apra la blandura inculta de vna Muger, que la eloquécia de tantas, y tan doctas plumas. Industria que vsó el Capitã loab en

*Miguel de Cervantes
Saavedra*

Juana (nes de la...)

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

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

novedades



CASAEUROPA

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

EDICIONES DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES

- FREDRIC JAMESON**
El realismo y la novela providencial
- JEAN BAUDRILLARD**
La agonía del poder
- FÉLIX DUQUE**
¿Hacia la paz perpetua o hacia el terrorismo perpetuo?
- ROGER CHARTIER [ed.]**
¿Qué es un texto?
- JORGE ALEMÁN [ed.]**
Lo Real de Freud
- VINCENZO VITIELLO**
Borges. Memoria y lenguaje
- JULIÁN JIMÉNEZ HEFFERNAN [ed.]**
Tentativas sobre Beckett
- SERGE FAUCHEREAU [ed.]**
En torno al Art Brut
- VV. AA.**
Arquitectura y ciudad. La tradición moderna entre la continuidad y la ruptura
- JORDI DOCE [ed.]**
Poesía en traducción
- PIERRE KLOSSOWSKI**
Cartas a Betty / Lettres à Betty
- FÉLIX DUQUE [ed.]**
Heidegger. Sendas que vienen
- SLAVOJ ZIZEK et al.**
Arte, ideología y capitalismo
- VV. AA.**
Imagen y palabra
- MIGUEL CASADO [ed.]**
Mecánica del vuelo. En torno a Aníbal Núñez
- JOSÉ ÁNGEL VALENTE**
Palabra y materia
- PHILIPPE JACCOTTET**
Cantos de abajo
- HENRI MICHAUX**
Ideogramas en China / Captar / Mediante trazos
- ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA**
Una lectura
- ANTONIO GAMONEDA**
La campana de la nieve / Escritura y alquimia
- PATXI LANCEROS Y FCO. DÍEZ DE VELASCO [eds.]**
Religión y violencia
- ALLEN GINSBERG**
Madrid 1993
- LAS NOCHES BÁRBARAS III**
Tercera fiesta de músicos de la calle
- SANTIAGO ÁLVAREZ CANTALAPIEDRA Y ÓSCAR CARPINTERO [eds.]**
Economía ecológica: reflexiones y perspectivas
- IGOR SÁDABA [ed.]**
Dominio abierto. Conocimiento libre y cooperación
- VV. AA.**
Los otros entre nosotros. Alteridad e inmigración
- FÉLIX DUQUE [ed.]**
Poe. La mala conciencia de la modernidad
- JUAN BARJA Y JORGE PÉREZ DE TUDELA [eds.]**
Dante. La obra total
- JUAN CALATRAVA [ed.]**
Doblando el Ángulo Recto. 7 ensayos en torno a Le Corbusier
- FÉLIX DUQUE [ed.]**
Hegel. La Odisea del Espíritu
- JEAN STAROBINSKI**
El almuerzo campestre y el pacto social
- JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD**
Prefigurasiones
- FRANCISCO DÍEZ DE VELASCO Y PATXI LANCEROS [eds.]**
Religión y mito
- ALBERTO BERNABÉ Y JORGE PÉREZ DE TUDELA [eds.]**
Mitos sobre el origen del hombre
- MIGUEL CASADO [ed.]**
Las voces inestables Sobre la poesía de José-Miguel Ullán
- LUIS DE PABLO**
A contratiempo
- TOMÁS MORO**
Utopía
- ROBERT BURTON**
Una república poética
- ANÓNIMO**
Sinapia
- CLAUDE-HENRI DE SAINT SIMON**
De la reorganización de la sociedad europea
- PIERRE DE MARIVAUX**
La isla de los esclavos
- JEREMY BENTHAM**
Panóptico
- ÁNGEL GANIVET**
Granada la bella Con Mecanópolis de Miguel de Unamuno
- JACQUES FABIEN**
París en sueños
- ALBERTO BERNABÉ Y JORGE PÉREZ DE TUDELA [eds.]**
Seres híbridos en la mitología griega
- ÁNGEL CRESPO**
Deseo de no olvidar
- JAVIER ARNALDO [ed.]**
Goethe. Naturaleza, arte, verdad
- JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN [ed.]**
El museo: su gestión y su arquitectura
- FÉLIX DE AZÚA [ed.]**
De las news a la eternidad
- JUAN BARJA Y CÉSAR RENDUELES [eds.]**
Mundo escrito. 13 derivas desde Walter Benjamin
- DIDI-HUBERMAN / CHÉROUX / ARNALDO**
Cuando las imágenes tocan lo real
- BERNARDO ATXAGA**
El paraíso y los gatos

cuadernos hispanoamericanos

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

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

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

El suscriptor _____ de _____ de 2014
Remítase a _____

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

(IVA no incluido)

España

Anual (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.