

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSSIER

IncurSIONES en Cervantes
Coordina Ernesto Pérez Zúñiga y
Juan Carlos Méndez Guédez

ENTREVISTA

Justo Navarro

PUNTO DE VISTA

Álvaro García dialoga con Kenneth
White. Artículos de José Balza,
García Berrio y José M^a Herrera

CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS

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

Director

JUAN MALPARTIDA

Redactor

Carlos Contreras Elvira

Administración

Magdalena Sánchez

magdalena.sanchez@aecid.es

T. 915823361

Subscripciones

Mª Carmen Fernández

mcarmen.fernandez@aecid.es

T. 915827945

Diseño de portada

Marta Martín-Sanz

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 digital

502-15-003-5

Nipo impreso

502-15-004-0

Edita

MAEC, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación

AECID, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación

José Manuel García-Margallo

Secretario de Estado de la Cooperación Internacional

Jesús Manuel Gracia Aldaz

Directora de Relaciones Culturales y Científicas

Itziar Taboada

Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural

Jorge Manuel Peralta Momparler

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

Catálogo General de Publicaciones Oficiales

<http://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

INCURSIONES EN CERVANTES (1616-2016)

- 4 *Juan Carlos Méndez Guédez* – El lector Vidriera
 13 *Juan Carlos Chirinos* – Todo es al pie de la letra
 21 *Leonardo Valencia* – Don Quijote: la lectura imposible y la inagotable
 28 *Marcelo Luján* – Si Cervantes viviera o viviese
 34 *Giovanna Rivero* – La risa translúcida
 41 *Mayra Santos-Febres* – El *Quijote* de mi madre
 47 *Mariano Peyrou* – El paso de Calais
 51 *Ernesto Pérez Zúñiga* – Confesiones a Cervantes
 57 *Sara Mesa* – La patria es el lenguaje
 64 *Vicente Luis Mora* – Cervantes como paisaje
 70 *Nicolás Melini* – Cervantes, viaje en el tiempo
 77 *Sergio del Molino* – La Q dorada
 83 *Miguel Ángel Hernández* – Mariposas cervantinas
 90 *Marina Perezagua* – Mi querido profesor



MESA REVUELTA

- 98 *José Balza* – Arte y crítica a través de Cervantes
 106 *Antonio García Berrio* – Amigos, los poetas. Luis Alberto de Cuenca
 120 *José María Herrera* – Giorgio Bassani y la memoria histórica
 130 *Álvaro García* – Diálogo con Kenneth White



ENTREVISTA

- 136 *Carmen de Eusebio* – Justo Navarro: «Escribo como si recordara, aunque lo que recuerde ni siquiera haya sido vivido»



BIBLIOTECA

- 150 *Juan Ángel Juristo* – Esa obligada sed de mal
 154 *Gerardo Fernández Fe* – Enzensberger reabre sus viejos mapas
 159 *Mario Martín Gijón* – Entre el yo y el mí
 162 *Beatriz García Ríos* – Lectura de Huidobro por Mitre
 165 *Isabel de Armas* – Una bomba de calor irónica



Portada de <https://teatrosejemplares.es>, publicación digital del homenaje que dramaturgos actuales de España y América Latina realizan a Cervantes a través de las adaptaciones de sus *Novelas ejemplares*. (Ilustración: Miguel Brieva)

IncurSIONes en Cervantes (1616-2016)

Con motivo del IV Centenario de la muerte de Cervantes, publicamos un conjunto de lecturas conmemorativas firmadas por autores hispanoamericanos y españoles.

Coordina Ernesto Pérez Zúñiga y Juan Carlos Méndez Guédez

EL LECTOR VIDRIERA

0

Leía el *Quijote* en los mismos años en que había decidido ser Papa.

1

Me recuerdo rabioso leyendo el *Quijote*.

Estoy en la biblioteca de la Escuela Experimental Venezuela. Por las ventanas miro la Avenida México. Autobuses, carros modernos, ventas de jugo de caña, ventas de raspados, árboles inmensos, niñas con uniformes blancos, niños con guardapolvos. Y me veo rabioso en algún día de 1978 mientras leo las aventuras del señor que escapó de casa para combatir gigantes que en realidad son molinos de viento.

Lo sé. Lo correcto sería decir que aquel niño quedó fascinado por ese mundo imaginario. Pero lo cierto es que el modo en que el *Quijote* superponía un discurso paralelo sobre la realidad me parecía absurdo.

No pude abandonar esa historia. Era demasiado irritante como para dejarme indiferente.

2

En *La española inglesa* se dice: «Corrió el tiempo, y no con la ligereza que él quisiera: que los que viven con esperanzas de promesas venideras siempre imaginan que no vuela el tiempo, sino que anda sobre los pies de la pereza misma».

En casa encontré otros libros de Cervantes. Subrayo ahora esa frase porque creo que explica aquellos días. Me recuerdo solitario, a cientos kilómetros de mi familia, esperando a que llegase agosto, el tiempo cuando pasaba vacaciones con ellos en Barquisimeto o cuando íbamos a Los Caracas para gozar días de playa, río y piscina.

Esa frase cervantina me hablaba, convocaba la intimidad de una voz que explicaba mi impaciencia, los ojos con los que miraba el calendario esperando que el aburrimiento del colegio diese paso a mañanas entre olas y arena.

Y esos días vacacionales: largos, entrañables en sus voces de tías, tíos, primas, amigos, me servían para imaginar durante horas y horas que yo habitaba dentro de esas películas de charros en las que hombres a caballo impartían la justicia, recomponían el mundo, conocían el amor, cantaban.

Quería ser, sin saberlo, un Quijote con tequila.

3

No tengo otro remedio que imaginar esos meses. Contarlos, sabiendo que toda memoria es un modo de la ficción.

Esos tiempos de la niñez eran el salto de los libros de leyendas, mitos y cuentos de hadas, a los libros realistas que yo comenzaba a explorar. Lector insaciable, anárquico, confuso y confundido que empezaba a sentir fascinación por historias que me hablaban de lo próximo, de lo que familiar, de lo que tenía nombres reconocibles.

Pensaba que existía, por un lado, ese mundo de historias sobrenaturales, mundo de transformaciones fantásticas, mensajeros inesperados que aparecían en paisajes rusos o en bosques franceses, y por el otro, el universo de *Ifigenia* y su tedio en una Caracas provinciana.

Pero el *Quijote* se situaba en un punto impreciso, en una frontera que me asustaba. Un territorio donde la mente del personaje daba saltos entre dos universos. Eso me daba mareos. Una frontera de palabras que se diluían. Un aquí que era allá, un allá que era aquí. Un allá que era aquí siendo un allá sin dejar de ser siempre el aquí.

4

¿No es esa frontera mental de algunos personajes cervantinos uno de sus más refulgentes logros? ¿No es ese el lugar ideal para la escritura? Un personaje que coloca un pie en su realidad más ramplona y otro en sus fantasías más expansivas.

Esa idea de frontera agujereada, porosa. De viaje constante de uno a otro lugar.

Cervantes me mostraba el lado más jugoso de la escritura y la imaginación mientras yo seguía irritado con el más famoso de sus personajes. La aguda oscilación, el apasionante viaje entre lo inmediato y lo soñado, las capas que separan y comunican lo cotidiano y lo sorprendente.

Pero sucedió entonces la fascinación por *El licenciado vidriera*. Aquel hombre atormentado que huía del contacto humano, pues podían destruirlo, ya que en su imaginación se había convertido en cristal. Allí sucedió de forma explosiva la identificación entre lo escrito y la persona que lo lee. Cristal. Cristal. Vidrio. Piel de vidrio. Piel que se quiebra. Miedo ante el roce que quiebra y fractura. Yo leía y era vidrio. Yo leía y caminaba por Salamanca como un ser de vidrio.

Porque leemos para tener más espesor vital, para ser quienes somos y también ser aquello que leemos. Esa narración de Cervantes me transformó y descubrió en mí una idea de fragilidad que me sigue conmoviendo y acompañando.

Niño de vidrio. Adolescente de vidrio. Joven de vidrio que era yo desde que leí a Cervantes.

Niño de vidrio, adolescente de vidrio, joven de vidrio que yo descubrí ser desde que leí a Cervantes.

Y mientras escribo estas notas, encuentro estas frases entrañables de Andrés Trapiello: «Me hubiera gustado ser El licenciado vidriera Tomás Rueda o Tomás Rodaja... un personaje simpático con el que Cervantes se está identificando. Le hace decir todas las cosas que solo se le permiten decir a un loco, y al mismo tiempo tiene toda la compasión que le arranca la realidad española».

5

Cervantes habitaba en mí como experiencia de vida, pero también como modo del oficio.

Ya sabemos que leer espléndidas novelas contemporáneas del XXI, o del XX y el XIX, es un modo de leer a Cervantes sin leer a Cervantes.

No me refiero tan sólo a la construcción de un par de personajes que avanzan en su trayectoria, acompañándose, complementándose, creando tensiones dramáticas y desarrollos en los que es indispensable la labor de dos figuras. Hablo, como es obvio, de lo metanovelesco, de la mixtura de lenguajes y géneros, de los juegos de máscaras con los narradores, y hablo por supuesto del humor.

Ah, el humor.

El nuevo problema que tuve con Cervantes.

6

Lo cervantino me resultaba un mundo muy serio. Un mundo de muchas notas de pie de página, expertos, largas citas, señores con

corbata que enumeraban y beatificaban el *Quijote* como una suerte de libro sagrado y de ejemplo moral.

Pero yo me reía mucho al leer el *Quijote*. Algo en mí no podía estar funcionando correctamente si aquel libro me producía carcajadas.

Por aquel entonces yo comenzaba a decidir cuál sería el oficio al que dedicaría mi existencia. Era una pregunta común que se le realizaba a los niños. Yo la resolví enumerando una larga lista de profesiones: traumatólogo, ingeniero, violinista, segunda base del Cardenales de Lara, escritor y personaje de película de charros. En el fondo, todas me resultaban apuestas serias y adustas. La risa no entraba en ellas. Pero con los años, la indolencia y la pereza me mostraron que no era práctico abarcarlo todo, y como en esa época me llevaban a misa con frecuencia, mis posibilidades laborales se fueron sintetizando. Decidí ser Papa. Me parecía un buen trabajo: gastos pagados, altas responsabilidades, infalibilidad, nada de despidos, contacto directo con Dios.

El asunto tenía algunas complicaciones. Me aburría ir a misa. Me aburría muchísimo. Era la media hora más larga de mi vida. Pero supuse que sería más estimulante asistir a la misa si era yo quien la pronunciaba. Igual las complicaciones se mantenían. ¿Un Papa barquisimetano? ¿Un Papa no nacido en Italia? Bueno, eso podría resolverse, diría que siempre me había sentido romano. En mi imaginación, todos mis juegos, mis pequeñas aventuras habían sucedido en el Trastévere.

En las novelas había comprendido que la vida inmediata es sólo una parte de la vida. Lo que se imagina y se cuenta es parte muy grande de la vida misma. Así que yo podía ser un romano nacido en el hospital Antonio María Pineda de Barquisimeto.

Pero ¿leían novelas los Papas? Peor aún ¿reían al leer novelas los Papas?

Y es que el problema era ese. Yo soltaba carcajadas al leer el *Quijote*. Quizá no podría ser Papa si no era capaz de contener las risas al leer a Cervantes.

7

Fernando Iwasaki dijo en alguna ocasión: «Si me hubieran besado más a menudo quizá no me habría enamorado tanto». Y ese fue el signo de la adolescencia, viví enamorado esos años. Siempre. Con constancia, persistencia. Pero no era correspondido y

dentro de mí persistía la idea de que a aquellas muchachas no les podía resultar confiable una persona que leía y leía y era capaz de reírse con un libro tan grande como el *Quijote*.

Decidí no ser Papa.

Alonso Quijano comenzaba a resultarme simpático. El mundo de las Dulcineas era menos amargo que el mundo real de las díscolas muchachas de Caracas.

8

Un mundo donde lo imaginario ennoblece las deficiencias de lo real. Esa, sin yo saberlo, era la gran lección cervantina. Le elección de sus personajes. Por eso sucedió la fascinación con una novela cervantina escrita por un peruano nacido en 1939: Alfredo Bryce Echenique.

En *La vida exagerada de Martín Romaña* un personaje enloquece de pasión, vive mil aventuras parisinas y luego regresa a un sillón Voltaire después de haber vencido los ataques de los miles de seres imaginarios que habitan el amor, el abandono, el fracaso y la ternura.

Aquella lectura deslumbrante me hizo comprobar que en las novelas era lícito reír, llorar, sentir exageradamente. Que era lícito mezclar personajes reales con imaginarios. Que posiblemente la carne más jugosa de toda novela fuese la centralidad entrañable de un personaje.

Muchos años después, estaba leyendo a Cervantes sin leer a Cervantes.

9

Hay un óleo de Norman Rockwell que me encanta: *Triple autorretrato*.

Lo miro y siento que me susurra frases sobre la escritura. Incluso que me susurra frases sobre estas confesiones que ahora escribo frente a esa suerte de espejo que es la pantalla del ordenador.

Rockwell se mira en el espejo, Rockwell se pinta en el lienzo mucho más joven, más guapo, más fuerte de lo que en realidad es, Rockwell pinta el momento en que pinta a Rockwell mirándose en el espejo y pintándose.

Rockwell tiene un pie en el mundo inmediato y otro en el de la ficción con que recrea su propia imagen.

Rockwell pinta un mundo donde lo imaginario ennoblece las deficiencias de lo real.

Allí veo a Cervantes sin leer a Cervantes.

En dos lecturas que me acompañaron estos días recientes seguí encontrándome con Cervantes fuera de Cervantes.

Ya lo dijo Juan Gris: «la “calidad” de un artista deriva de la cantidad de pasado que lleva en sí mismo».

Leí *Viste de verde nuestra sombra*, de Ricardo Azuaje, y *Retrato de un caballero*, de Miguel Gomes. La primera se publicó en 1992. La segunda en 2015.

Lo primero que debo contar sobre *Viste de verde nuestra sombra* es que se trata de un «manuscrito encontrado», guiño cervantino –que a su vez es guiño a las novelas de caballerías– y que en este caso no es estrategia literaria, sino un hecho real. Eran los tiempos en que se escribía a máquina, cuando las mudanzas significaban cajas perdidas, papeles desaparecidos. Ricardo Azuaje había extraviado esta novela breve en algunos de sus desplazamientos entre Mérida, Yuruaní o Caracas, y en una ocasión, conversando con el narrador Rubi Guerra, descubrió que aquel amigo conservaba ese manuscrito.

Azuaje logró recuperar su novela, la presentó a un premio, ganó.

La breve novela nacía con un pie en la realidad y otro en la ficción.

Por eso sentí como natural su anécdota. Un estudiante que enloquece con sus lecturas y se enfrasca en la temible lucha por llegar a la esencia de la identidad venezolana. De allí que el personaje se vista como los indios de los *Western* y salga con un hacha a destruir la ciudad de Caracas.

Un libro que me hizo reír a lo largo de sus páginas. Una risa sin culpa, porque yo ya no quería ser Papa y era capaz de leer el *Quijote* a carcajadas sin esconderme de nadie.

Por su parte, *Retrato de un caballero* me resulta cervantina por las muchas novelas que hay dentro de esta novela de Miguel Gomes. El lenguaje muta, las situaciones se transforman, los lugares cambian. Por momentos asistimos a una novela picaresca contemporánea, en otros es un thriller, en otros una novela psicológica, en otros fantástica. La novela en su máxima potencia como apropiación de múltiples discursos que juntos configuran un nuevo sentido.

Lo que hizo Cervantes con las novelas de su época, la de caballerías, la pastoril, la bizantina.

Y la risa, claro, siempre la risa.

11

Cuando las ambiciones papales quedaron olvidadas y supe que el eje de mi vida sería escribir, comprendí que Cervantes era inagotable desde un punto de vista técnico y que su obra contenía la poética que edificaría lo que deseaba narrar.

Ya lo he ido acotando en estas confesiones. Pero necesito subrayar esos puntos.

- La novela como un artefacto narrativo sostenido en la fuerza de un personaje a cuyo servicio se coloca el lenguaje, la anécdota y la estructura.
- La apropiación de todos los discursos pertinentes de nuestro entorno para configurar novelas que siendo mixtura de relatos antagonicos ofrezcan un sabor inédito. En una novela caben cuentos de hadas, telenovelas, estados de Facebook, merengues, óperas, informes médicos, poemas, teatro, guiones de cine, oraciones de brujería, correos electrónicos, novelas de aventuras, novelas negras, novelas picarescas y publicidades de radio. El novelista es un cocinero audaz que combina ingredientes con el fin de que la reunión de esos sabores derive en un sabor nuevo, inesperado.
- El narrar como juego anecdótico y estructural. Porque narrar es un juego muy serio y muy divertido.
- Y el humor. El humor como herramienta curativa, como celebración del vivir, como ironía sobre las trampas de nuestra vanidad, el humor como diálogo con el otro, el humor como abrazo, como compasión, como forma amorosa, como ajuste de cuentas con la vida propia y la ajena.

12

Vitalmente, también confieso que Cervantes me regaló una importante enseñanza. Con Cervantes comprendí que el fracaso era más llevadero si derivaba en novelas.

El Miguel de Cervantes que no pudo alcanzar el éxito que deseaba en la poesía y el teatro, alcanzó la plenitud de su creación al escribir novelas. Las novelas son un buen lugar para lamerse las heridas.

El novelista puede ser un fracasado feliz, incluso generoso. Alguien que cede el asiento en el metro, que alimenta a los gatos de la calle, que atrapa por el brazo a un niño pequeño que va a cruzar una avenida sin mirar los coches.

¡Malos poetas! ¡Malos dramaturgos del mundo! escuchadme un instante, no lo digo yo, lo dice la vida de Cervantes. Haced la novela y no la guerra.

13

Pienso en el *Quijote* como una escenificación constante de lo ficcional.

Ente novelesco que propicia la duplicación, que propicia la expansión en un otro que lo completa y lo explica.

Por sólo citar un par de ejemplos, el clavileño me resulta una evocación, una expansión de Rocinante. Construcción en madera que me ayuda a recordar al caballo famélico de Quijano. Y del mismo modo el falso *Quijote de Avellaneda* me resulta una expansión natural de la primera parte del libro de Cervantes. Un Quijote de madera que sucede como consecuencia inevitable de un libro que ama la multiplicación de las historias, la prolongación de un suceso en otro, la expansión de una palabra en otra palabra.

El *Quijote de Avellaneda* es desde su invisibilidad y su desprestigio, parte integral de la ficción cervantina. Es su lado penumbroso, su envés, su derivación mezquina, su prolongación falsificada.

Lo original necesita de lo falso para ser más real. El falsificador es un aliado de la ficción cervantina; trabaja para ella.

Me gusta imaginar a Avellaneda como otra máscara de Miguel de Cervantes.

(Y recuerdo ahora cuando escuché a Susanne Lange comentar que una de las primeras traducciones del *Quijote* al alemán, incorporaba el *Quijote de Avellaneda* entre la primera y la segunda parte cervantina. Una barbaridad como estrategia de traducción, pero también, otro inesperado gesto ficcional. Un nuevo libro creado por el traductor alemán, como si hubiese querido agregar una nueva máscara a las máscaras de Cide Hamete Benegeli y del traductor morisco toledano y del propio Cervantes).

14

Venimos de Cervantes, pero lo que deriva de su escritura sigue siendo sospechoso. Las novelas que no encajan en una sencilla etiqueta son sospechosas. Las novelas que causan risa y conocen lo festivo son sospechosas. «Obra menor, divertimento», dicen algunos críticos, dicen algunos lectores cuando

un libro los hace felices y deciden esconderlo con prisa dentro de sus abrigos.

Sospecho que muchas de esas personas tan serias, también quieren ser Papa.

15

Confieso que en los años recientes vuelve la irritación con el protagonista del *Quijote*. Al lector que soy ahora, ese momento final cuando Quijano reniega de su locura, le resulta una traición imperdonable.

Pero luego pienso: es otro juego irónico. Otro juego, el juego final que cierra el juego para expandir la posibilidad de lo lúdico dentro de los lectores.

16

Ya no quiero ser Papa, pero me habría gustado ser personaje de película de charros para deshacer agravios y enderezar entuertos.

Sigo siendo de vidrio.

Pronto cumpliré cincuenta años.

Nota: Buena parte de estas notas se basaron en el texto inédito: «Cervantes, Cervantes, Cervantes», escrito en inglés por Rafael Bolívar Coronado y que conseguí casualmente en un mercado de Salamanca en 1996, extraviado en una edición del título: *Caciques heroicos: Paramaiboa, Guaicaipuro, Yaracuy, Nicaragua*. Expreso mi gratitud a este autor y a Julio Miguel Vivas, quien tradujo para mí esas palabras.

TODO ES AL PIE DE LA LETRA

Por suerte, hice mi primera lectura del *Quijote* al comenzar la carrera, con 17 años, en la biblioteca de la Universidad Central de Venezuela. Allí iba al salir de las clases, en la tarde, tras sestear en la famosa «tierra de nadie» de la Ciudad Universitaria. Digo por suerte porque una de las desgracias más dolorosas como hablantes de español es la de ser «obligados» a enfrentarnos a ciertos textos a una edad en la que no estamos preparados para disfrutar y aprender de ellos: el *Amadís*, el *Cid* y el libro enloquecedor de Cervantes son algunas de las víctimas de nuestro *misreading*; la mala lectura de aquellos que no han nacido aún al universo de palabras que resplandecen, nos lleva por los tentadores caminos de la pereza.

Mi tarea era ardua, pero voluntariosa: sabía que en la historia del ingenioso hidalgo me aguardaba un tesoro. La curiosidad me empujaba, aunque hubiera palabras que no entendiera y escenas alevosas que me pasaran por encima como un ejército de brujas pintadas por Goya. En no pocas ocasiones, la modorra de la tarde y de la última hora de la mañana ya hambrienta me vencían y caía dormido sobre el papel; por eso mismo, regresaba con más brío, despejado, intuyendo aquella frase aniquiladora de Spinoza: «pero todo lo excelso es tan difícil como raro». Y, aunque cayera inconsciente mil veces, mil veces volvería sobre las páginas de la novela, buscando aquello que se me había prometido desde el principio: si el de la Triste Figura iba a ser obstinado en su búsqueda de gloria caballeresca, yo no iba a ser menos en mi cacería de lector ilusionado. ¿Cómo había dado en ser tan perseverante ante un libro que apenas se me abría? ¿Por qué no seguía leyendo cosas que estuvieran a mi nivel? El responsable de mi obstinación

era mi profesor de literatura, un escritor que con el pasar de los años se convertiría en el maestro a quien imitar en tantas cosas.

EL CENTRO DEL MUNDO ES UN SIGNO DE PUNTUACIÓN

El escritor que me había tocado en suerte para aprender los secretos de la literatura en la escuela de Artes donde comenzaba fue José Balza. Sus clases, como la de algún otro profesor, eran legendarias; y recuerdo que le asignaban el salón más grande de la escuela –uno que conocíamos como «La Pecera»– porque a sus sesiones se sumaban alumnos de otros cursos, y creo que no miento si digo que muy fácilmente una clase suya era presenciada por un centenar, o más, de personas, cuando en realidad no seríamos más de treinta los inscritos. En las clases balzianas de literatura todo era un descubrimiento: la poesía según Octavio Paz –«voz del pueblo, lengua de los escogidos, palabra del solitario»–; el encuentro violento e inevitable con el otro amado, según John Ashbery –«*somewhere someone is traveling furiously toward you*»–; el descubrimiento del nombre de la cosa, según Rafael Cadenas –«te llamas hoja húmeda, noche de apartamento solo, vicisitud»–; la locura capilar de Vicente Huidobro –«en mi cabeza cada cabello piensa otra cosa»–; el canto del dolor de José Antonio Ramos Sucre –«yo adolezco de una generación ilustre; amo el dolor, la belleza y la crueldad, sobre todo esta última, que sirve para destruir un mundo abandonado al mal»– y, cómo no, la coma que sostiene mi mundo literario desde entonces, la coma de Cervantes.

Una de esas mañanas –las clases de Balza comenzaban a las nueve o nueve y media–, el profesor llegó con una noticia para nosotros: «Supongo que ya saben que ha muerto Jorge Luis Borges». Consternados, escuchamos al profesor hablar sobre las aficiones literarias de Borges, sus manías, su erudición en casi todo; y sobre su amor a Cervantes, del que había hablado en una de sus conferencias de *Siete noches*, ese libro delicioso; Cervantes era el tema del que Balza nos quería hablar ese día. Yo ya llevaba mucho tiempo «luchando» contra el libro mayor cervantino, y aún no me rendía –no me rendía yo, ni me rendían las sesiones de lectura–, y por eso recuerdo con especial nitidez esa clase –debía de ser finales de junio de 1986, pues el autor de *El Aleph* había muerto el 14 de junio–. Balza nos habló de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*; aseguró que era la mejor novela, no solo del español, sino de la historia de Occidente; nos habló del prólogo, del humor vibrante, de la conciencia de lenguaje del autor, que había

estado cautivo en Argel y preso en Sevilla, donde se supone que comenzó a escribir el libro. Y además nos habló de *esa* coma. La coma sobre la que pivota toda la novela, porque en ella convergen los tres principales géneros literarios: la épica, la lírica y la dramática. Es la coma que separa, en uno de los primeros parlamentos –teatrales– del aún no caballero don Quijote, el verso –la lírica– de la prosa –la épica–:

– *«Nunca fuera caballero
de damas tan bien servido
como fuera don Quijote
cuando de su aldea vino:
doncellas curaban dél;
princesas, del su rocino,*

*o Rocinante, que este es el nombre, señoras mías, de mi caballo,
y don Quijote de la Mancha el mío; que, puesto que no quisiera
descubrirme fasta que las fazañas fechas en vuestro servicio
y pro me descubrieran, la fuerza de acomodar al propósito
presente este romance viejo de Lanzarote ha sido causa que
sepáis mi nombre antes de toda sazón; pero tiempo vendrá en
que las vuestras señorías me manden y yo obedezca, y el valor de
mi brazo descubra el deseo que tengo de serviros».* (Quijote, I, 2).

Ese descubrimiento me deslumbró; ahí, en el borde de esa coma, se balanceaba toda la literatura occidental. ¿Cómo podía ser eso posible? ¿De qué manera tenía lugar tal milagro? Recuerdo que pasé horas contemplando, en la edición historiada que leía en la biblioteca, el parlamento y, de ese parlamento, la coma que se preparaba para saltar hacia la hoja en blanco, semejante al misterioso nadador de Paestum que se arroja al universo desconocido que es el mar, pero es una tumba, pero es el mundo, pero es la muerte. ¿Cómo podía un escritor con tan solo el uso de un signo vulgar y conocido subvertir el orden del lenguaje y del significado de las cosas?

Con los años, aprendería detalles eruditos de ese pasaje, que esos versos son una variante del romance de Lanzarote, y leería en el gran ensayo de Balza sobre Cervantes –*Este mar narrativo*– a qué se refería exactamente cuando hablaba de *esa* coma, la verdadera explicación que mis oídos adolescentes deformaron para su conveniencia:

«El tesoro se oculta acá en los signos de puntuación y en los pronombres. La hierba inadvertida, suave y frágil, nada dice sobre

el poder o la juventud de los suelos que cubre: ella es la señal de esa energía: así los humildes y resbaladizos signos de puntuación pueden responder por lo corpóreo de un estilo. El segmento anterior así lo revela, cuando –aparte de la cómica atención que recibe el Quijote de las mujeres en la venta– nuestro héroe improvisa sus versos. Nuestra atención se fija en la coma (,) final de dichos versos. Tal signo, exigido por la frase, casi invisible durante el hecho que se está contando, adquiere sin embargo, una actuante responsabilidad: ella nos dice que estamos leyendo versos del mismo modo como antes leíamos prosa y cómo, de inmediato, continuaremos en prosa. Los versos se han iniciado con el enfático anuncio de los dos puntos: vamos a pasar de una expresión formal a otra. Pero los versos concluyen con una coma porque no concluyen: o dicho más exactamente, los versos se acaban, pero no el sentido que los trae. Y este sentido requiere de la prosa para existir: el tono de graciosa gratitud o de presentación lírica debe dar paso a la majestuosa finalidad del caballero» (Este mar narrativo, p. 14).

La reflexión de Balza, desde luego, es mucho más elaborada y profunda, y forma parte de su rica lectura de la obra, pero a mí me bastó la alegría de esa humilde coma para que mis intentos sobre la novela no desfallecieran. Y, aunque mi formación aún era deficiente para saborear a plenitud los tesoros textuales de esa narración, al menos mi ánimo no se hallaba descarriado ni mi deseo se había evaporado en la fragua de la extenuación. Seguiría leyendo el *Quijote* hasta que me entrara en la cabeza.

LOS VIERNES, CERVANTES

Por fortuna, nunca falta quien ayude al necesitado. El curso de mi vida académica dio un importante vuelco al año siguiente, cuando comencé mis estudios de Letras en la Universidad Católica Andrés Bello de Caracas; tras una conversación, fundamental para mí, con mi profesor de literatura, abandoné la escuela de Artes, hice una pausa de unos meses –que me sirvieron, entre otras cosas, para que el Sábado de *Sobre héroes y tumbas* y el García Márquez de *El amor en los tiempos del cólera* acrecentaran mi amor por la narrativa– y, en octubre de 1987, inicié la nueva carrera. Con veinte años estaba un poco más maduro, había leído un poco más y empezaba a tomar conciencia de que en realidad solo quería escribir novelas. Y este consejo de Balza me acompaña desde entonces: «la carre-

ra académica y la carrera literaria van por vías distintas»; así que ya sabía que una cosa era querer ser investigador o profesor y otra, muy diferente, ser escritor. Actividades cercanas, sin duda; complementarias, desde luego; pero distintas, muy distintas, pues su sentido es opuesto, como el que opone la onomasiología a la semasiología.

En el segundo año de carrera tuve la suerte –otra vez– de que me tocara la más apropiada de las profesoras para acercarme al Renacimiento, el Siglo de Oro y al tesoro cervantino. Décadas atrás, Ernestina Salcedo Pizani había sido en Valera maestra de cuarto grado de mi madre y ahora, convertida en una autoridad en Góngora y Cervantes –fue alumna de Dámaso Alonso y Rafael Lapesa–, enseñaba en mi universidad. Y, para gozosa vergüenza mía, ella me llamaba su nieto académico. La profesora Ernestina era una persona amorosa y culta al mismo tiempo, exquisita y sensible, poeta que «bramaba» en presencia de cualquier belleza o injusticia y que, como buena andina, se disgustaba ante la mala educación de los alumnos que querían irse del aula antes de que ella lo autorizara; pero, al mismo tiempo, era una dulce erudita que desentrañaba el significado del *Polifemo* gongorino con la misma facilidad con que hablaba arrobada del *Cántico Espiritual* y *Las Moradas* o detenía la clase para escuchar a un pájaro que cantara desde un árbol cercano o para contarnos cómo una niña le recitó en Salamanca la poesía de fray Luis de León frente a la célebre fachada de la universidad.

La profesora Ernestina siguió el método más sencillo y atractivo para que leyéramos la novela mayor: cada semana, los viernes, a las cuatro de la tarde, teníamos un examen de control de lectura de diez capítulos del *Quijote*; y así, poco a poco, fuimos leyendo el libro como quien ve un serial de televisión. Este procedimiento tenía varias ventajas, dos de las cuales eran que, por un lado, el lector quedaba siempre con ganas de seguir conociendo las vicisitudes del Caballero de la Triste Figura y su ingenioso compañero y, por otro, que avanzábamos con paso firme sin darnos cuenta de que cruzábamos por el vasto territorio de la mayor novela jamás escrita, la que consolidó el reino de Cervantes. Al final del año, cuando ya habíamos leído las dos partes, vinieron las muy eruditas y suaves clases de la profesora Ernestina, que ya no le hablaba a unos legos, sino a unos jóvenes que habían pasado ocho meses inmersos en las páginas que encerraban

–y siempre encerrarán– un secreto nuevo, un detalle ignoto, un pasaje oculto.

Una advertencia y un consejo de la profesora presidieron ese año: estaba prohibido leer la novela en una edición sin notas – la preciosa de la colección Austral, por ejemplo, no era bien vista, porque carecía de ellas– y no podíamos olvidarnos de que *Don Quijote de la Mancha* era una novela que no se podía leer una sola vez, había que leerla a lo largo de la vida porque en cada edad el libro dice otra cosa.

No puedo dejar este apartado sin contar una anécdota que revela nuestro grado de bisonñez entonces, y cómo el humor enmarca siempre el mundo cervantino y quijotesco. Al principio del año, cuando la profesora daba las instrucciones para que leyéramos semanalmente diez capítulos de la novela y nos explicaba cómo iban a ser los controles de lectura, qué ediciones eran las más recomendables –la de Cátedra, editada en dos volúmenes por John Jay Allen, por ejemplo, era barata y buena– una compañera, quizá distraída, levantó la mano, y con el mayor interés y la mejor disposición, pero sumida en el lapsus, preguntó:

–¿Y en qué *traducción* hay que leerla, profesora?

Hubo estupor momentáneo y explosión de risa posterior, comentarios, reproches, chascarrillos; pero yo recuerdo la cara de la profesora Ernestina, enternecida, maternal, y lo que dijo:

–Ay, hija...

Y no hubo necesidad de más explicación.

MARTE ESTÁ DESNUDO

Años después, tuve la primera oportunidad de «calzar» un Cervantes en mi escritura. El *Papel Literario* de *El Nacional* me había pedido un relato que versara sobre los problemas de la creación, sobre el metalenguaje, y yo por esos días, que vivía solo en un apartamento en el centro de Caracas, buscaba una excusa para escribir y nada se me ocurría. Estaba seco, o no había detectado todavía los temas que atraían el universo de mi escritura. Algo sospechaba, algo cercano a la historia clásica, lo fantástico gótico a la manera de Le Fanu, Maturin, o Stoker o Coleridge o Garmendia, algo parecido a lo policial, pero definitivamente alejado del realismo documental y crítico que tantas obras –malas y buenas– había dado a la literatura hispanoamericana. Una noche, en casa

de la escritora Silda Cordoliani, me puse a ojear una hermosa edición del *Viaje del Parnaso*, y di con estos versos del capítulo séptimo:

*Tú, belígera musa, tú, que tienes
la voz de bronce y de metal la lengua,
cuando a cantar del fiero Marte vienes;
tú, por quien se aniquila siempre y mengua
el gran género humano; tú, que puedes
sacar mi pluma de ignorancia y mengua;
tú, mano rota y larga de mercedes,
digo en hacellas, una aquí te pido,
que no hará que menos rica quedes.*

Por no llevarme el libro, copié los versos y me fui a mi casa, seguro de que había dado con la razón de mi cuento metalingüístico. Ya conocía el *Soneto a Violante* de Lope y el *Arte Poética* de Huidobro, en el que pedía hacer florecer la flor en el poema y no cantar a ella, así que algo se movió en mi interior cuando los versos cervantinos aparecieron ante mí. Pero no iba a ser tan sencillo.

Seguí leyendo el *Parnaso*, por si encontraba alguna otra pista, pero el relato que debía entregar en breve no me salía. Sabía que esos versos serían el epígrafe, pero nada más. Hasta que una noche muy calurosa, de esas que en Caracas no dejan dormir, me senté desnudo frente a mi máquina, una antigua Underwood de 1953 que aún me era muy útil, y escribí la historia de una musa enfurecida, belígera hija de Marte que como una *sans merci* medieval agujijoneaba al poeta por todos lados como una enfermedad incurable y lo abandonaría cuando más seguro se sintiera. Y así envié un relato breve que titulé *Virulencia*, y que fue mi primer intento de beber de la fuente cervantina. Con regular resultado, pero al menos me quedaron los versos, aunque sin voz de bronce ni de metal la lengua.

LA CHIRINOS, ESA PÍCARA

La vida empuja, y uno hace fuerza o se deja llevar. A veces, una cosa; a veces, la otra. Así, poco a poco, nos vamos topando con aquello que queremos, que necesitamos o que no sabemos que necesitamos. Mi carrera académica, encabalgada con mi carrera literaria, me llevó hasta Salamanca y allí tuve que volver sobre Cervantes, a una parte de su obra por la que no me había interesado: los entremeses. Adquirí una edición con los ocho entremeses

cervantinos al mismo tiempo que la riquísima edición del *Quijote* del Instituto Cervantes y la editorial Crítica; y antes de meterme en el teatro cervantino, gocé de esta edición con un volumen completo de estudios y mapas y hasta dibujos con los atuendos que usarían los personajes. Pero cuando me dediqué al teatro descubrí con sorpresa mi apellido en una de las obras: La Chirinos, que junto al pícaro Chanfalla engaña a un pueblo completo con el Retablo de las Maravillas, ese escenario que solo pueden ver los más tontos que se creen listos y que es una versión de un cuento oriental anónimo del que hizo uso don Juan Manuel y que Andersen popularizó en *El traje nuevo del emperador*.

No dejo de leer con diversión este entremés y en más de una ocasión me he preguntado cómo habrá llegado a esa obra mi apellido, de dónde lo saca Cervantes. Concluyo que todo en él es imaginario, como le dice el canónigo a Don Quijote cuando dice que vive en un mundo de mentira: «Todo es al pie de la letra como vuestra merced lo va relatando» (*Quijote*, I, 49), solo para constatar que el caballero cree más en la ficción que en la verdad, pues quien negase la primera «carecería de toda razón y buen discurso». La verdad es el embuste.

¿Y no es eso lo que define al escritor? ¿Su amor por un mundo que otros niegan y él sabe claro y distinto como la mañana?

DON QUIJOTE: la lectura imposible y la inagotable

He intentado leer y he leído de dos maneras diferentes el *Quijote*: la una, imposible; la otra, inagotable. La primera no empezó como tarea o exigencia escolar, ni siquiera como lectura sugerida, insinuada o impuesta, y tampoco fue un deseo o proyecto de lectura, sino una presencia física, ya que más que un libro fueron cuatro tomos de tapa dura, entelada, de un gris levemente verdoso, con impresos dorados en el lomo –el más destacado un estoque con guardamano que anunciaba batallas y duelos–. La edición del *Quijote* que menciono es la de W. M. Jackson Editores, publicada en México en 1968, ampliamente ilustrada con grabados de Doré y otros artistas. Los cuatro tomos de este *Quijote* estaban uno al lado del otro en la biblioteca de mis padres, allá en Guayaquil. Su presencia física también se debía a su peso: cada tomo tenía poco más de un kilo. Debí de ser entre los diez o doce años que intenté leer la novela. Fracasé, por supuesto, sin pasar del capítulo seis. Como excusa puedo decir que mi propósito original no era leerlo completo, sino un buen tramo *en voz alta*.

El fracaso de esa lectura la referí a manera de cuento en «Insuperable capítulo seis». No sé de dónde saqué la extraña y arbitraria idea de que para resolver un problema mío de tartamudez debía leer en voz alta ese libro que parecía la suma de la claridad y de la transparencia de la lengua española. Supuse que si lograba modular mi voz con la fijeza del lenguaje escrito superaría mis trabas, lo que llevaba la idea implícita de que mi modelo en la forma de hablar venía de lo escrito y no al revés.

En resumen: yo no tenía ninguna noción de escritura literaria ni de oratoria. De mi peregrina terapia contra la tartamudez no dije nada en el cuento, quizá porque nada aportaba o porque distraía del núcleo de lo que quería contar: la relación explícita, velada o directamente escondida que encontré entre la novela de Cervantes y otras mencionadas en el cuento. Quizá ahora pueda contar los residuos dispersos que también fueron la causa de mi lectura y hasta es posible que decidieran el sentido que el *Quijote* tiene para mí. Puede que no aporten nada –para aportes están los estudios y ediciones críticas de Martín de Riquer, Edward Riley o Francisco Rico–, pero la libertad del ensayo me permitirá esta digresión al margen.

No puedo recordar qué o quién le dio valor a leer el *Quijote* o por qué debía fijarme en este libro en particular; quizá el mero hecho de estar allí, en esa biblioteca, su propia presencia de edición imponente, aunque los otros libros también la tenían y estaban igualmente disponibles. A la suma dispersa de expectativas o motivaciones que rodean el acercamiento a cualquier libro se añade la desmemoria por la que se borran o confunden los detonantes o influencias. No sabemos o no reconocemos por qué finalmente leímos –o no leímos– tales o cuales libros que fueron decisivos o que pudieron serlo, y todo lo que viene después, esa larga lista de libros de los que aparentemente somos más conscientes, ya están marcados por las que fueron nuestras lecturas iniciales.

Yo me encaramaba al anaquel de la biblioteca, bajaba el pesado primer tomo, lo apoyaba sobre el escritorio de mi padre y empezaba –intentaba– mi tortuosa lectura. No sé en qué momento abandoné mi terapia placebo contra la tartamudez. Quizá todo era un pretexto para tener el libro a mi alcance, ya que me estaba prohibido sacar libros de la biblioteca de mis padres y leerlos, menos aún manosearlos. De mis lecturas apresuradas y clandestinas, recuerdo pasar las páginas y detenerme fascinado por las ilustraciones. La primera que me sorprendía era la que cerraba el prólogo del autor, donde aparece un hombre, seguramente Cervantes, sosteniendo una pluma en la mano derecha y una máscara en la izquierda, apoyada sobre dos libros. Lo que yo no entendía era por qué el hombre está en la postura de quitarse o ponerse la máscara, que tiene sus mismos rasgos. ¿Qué sentido tenía ese enmascaramiento, ese prólogo conjetural que cada vez me parece más importante y que inaugura, desde el mismo comienzo de la novela, la *mise-en-scène* de la escritura cervantina?

Luego vienen dos ilustraciones más. Una encabeza el primer capítulo, en la que Don Quijote está sentado en una especie de sueño cansado, exhausto, no como si se hubiera quedado dormido leyendo, sino como si hubiera echado en el sillón luego de un día agitado. La misma situación, pero mucho más elaborada, se repite poco después y ocupa la página 5 entera. Don Quijote está sentado en un sillón de orejas de respaldar alto sobre el que cae la luz en un ángulo insinuado a la manera de Vermeer, por el lado izquierdo, a través de una ventana que revela a un lector que tiene el mejor lugar para leer. Don Quijote sostiene un libro en la mano izquierda mientras que la derecha empuña precisamente un estoque con guardamano, como el que aparecía en el lomo de la edición de Jackson. Lo más llamativo es el entorno abigarrado de personajes y seres de fantasía que amenazan abalanzarse sobre Don Quijote, pero que, sin embargo, no llegan a tocarlo. Una cabeza enorme al pie, con el pelo atado a las sogas del cortinaje, unos ratones y libros dispersos por el suelo y por la mesa completan este grabado en el que yo debía detenerme mucho tiempo, retrasando la lectura en voz alta del *Quijote*. Esa imagen era la misma que podría corresponderme a mí leyendo el *Quijote* en la biblioteca de mis padres, con la diferencia de edad entre el niño que yo era y el viejo Alonso Quijano, especie de juego de espejos de lo que le ocurre a cada lector rodeado de los personajes de la fantasía que lee. Quizá yo debía levantar los ojos de la ilustración para darme cuenta que no había nadie más en la biblioteca y que me rodeaba el silencio y el terror de que me descubrieran curioseando sus estantes.

Páginas atrás, en el inicio mismo de la novela, hay un retrato realista pintado por Mariano de la Roca, con una leyenda que decía «Cervantes imaginando su Don Quijote». El cuadro original se titula *Cervantes preso, imaginando al Quijote*. Es diferente a las ilustraciones descritas. Cervantes está sentado en un asiento de piedra, con las piernas extendidas, y apoya la espalda en la pared. La posición no es cómoda. Reflejan el cuerpo tenso con los brazos ceñidos al pecho y la mano derecha cerrada en la que reposa la mejilla. La mirada de Cervantes, finalmente, está concentrada en la mitad izquierda del cuadro. Es un ejercicio de realismo que coloca en su sitio a toda esa fauna de seres fantásticos e imposibles de las ilustraciones. Al escritor sólo lo rodea el vacío. A esta representación realista de Cervantes le hago caso hoy. No lo hice entonces porque no tenía conciencia de que se «escribían» las novelas, aunque sí de que se escribía poesía, porque parecía estar escuchando en el

yo poético la voz del mismo poeta. En la novela, en cambio, por lo general las narradas en tercera persona, esa voz desaparece o se somete a las ocasionales apariciones del narrador autorial. El mismo Cervantes lo aplicaba de esa manera. El narrador en primera persona que aparece en la línea inicial cuando dice «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...», desaparece en la segunda línea y no vuelve a aparecer hasta el final del capítulo octavo, cuando se trunca la historia del vizcaíno. En mi ingenua manera de leer novela no me preocupaba en pensar quién narraba o cómo había sido escrita porque el lector siempre da un salto mortal de la realidad hacia las aventuras ficcionales, sin mirar atrás, incluso sin mirar abajo, al abismo que cruza. Quizá el aprendizaje del escritor de ficciones consiste en dar ese salto y luego volver al lugar sobre el que se saltó y observar cómo se saltó, desde dónde y hacia dónde y qué hay en ese abismo. En ese salto está cifrado el recurso de la ficción. La verdad es que en la edición de Jackson, seguramente por una deficiente fotografía o por la pobre calidad de impresión, el cuadro está distorsionado. En la obra original, a color, en la zona oscura que contempla Cervantes resulta que sí hay un retrato de Don Quijote y Sancho, incluso aparece Rocinante y el burro del escudero. Me gusta más la versión fallida que la correcta. La mancha negra permitía al lector representar su propia idea de Don Quijote.

Era comprensible que fueran las ilustraciones las que me llamaran la atención en un libro que todavía no había empezado y del que me esperaban tres tomos más. Para colmo, eran pesados de sostener. Estas pueden haber sido las causas por las cuales probablemente mi lectura no prosperó. A eso se sumaba la extrañeza del español antiguo, la falta de acceso a las referencias, el no contar con nadie que me orientara en su lectura. ¿Qué significaba «salpicón las más noches», «algún palomino de añadidura los domingos», «sayo de velarte, calzas de velludo», «su vellorí de lo más fino»? Era imposible descifrarlo. El diccionario no me explicaba el sentido de las frases y no contaba yo con una edición en español actual o con notas a pie de página como la exhaustiva de Francisco Rico. Luego también pesaba el desconocimiento de las referencias geográficas. Yo no conocía España, ni la Mancha, ni Barcelona. De manera que no había forma de pasar, o había que saltar esos tramos, no hacer caso de las expresiones incomprensibles y las geografías inexploradas, asumir lo que interpretábamos mal, y seguir, seguir.

Sin embargo, sólo llegaba al capítulo seis y de ahí no podía pasar en aquel libro imposible. Así que lo abandonaba.

*

La edición que finalmente leí completa, a los veintiocho años, es un tomo publicado en 1961 por El Ateneo de Buenos Aires. Es un pequeño volumen acogedor, de lomo suavemente arqueado y que en peso y tamaño se amolda perfectamente a las manos del lector. Lo había comprado en los tenderetes de libros de segunda mano de la avenida Grau, en el centro de Lima, donde vivía por aquel entonces. Fue tan intensa la lectura de ese *Quijote* que incluso recuerdo, casi a veinte años de distancia, el ancho sofá donde lo leí, junto a la ventana de un departamento en San Isidro. Cuando descansaba de leer, me levantaba y observaba una esquina de El Olivar en medio de una Lima neblinosa y húmeda. Era agosto de 1997. Recuerdo que al leerlo me reía sin parar, como no me había ocurrido con ningún otro libro. A ella le debo haber resuelto el bloqueo de mis intentos de leer el *Quijote*, y además me permitió escribir el cuento que mencioné. Lo que me ocurrió después de haber leído la novela es que siempre vuelvo a ella desde distintos frentes. Uno de ellos es el vínculo que tiene el escritor ecuatoriano Juan Montalvo con el *Quijote*, ya que escribió en el siglo XIX una continuación: *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, y que si bien no es la *primera* novela ecuatoriana, para mí es la *mayor* novela ecuatoriana. No sé qué sentido tiene ser la mayor novela de un país que no ha destacado precisamente en el arte de la novela. En cualquier caso, importaría más saber que Rubén Darío le dedicó a Montalvo uno de sus poemas más largos y, sobre todo, la comprensión de Montalvo sobre lo que implicaba el *Quijote* y los juegos por los que también apostó siguiendo su tradición.

¿En qué parte del *Quijote* «rescata» Montalvo los capítulos olvidados por Cervantes? Esto ocurre a partir del capítulo 59 de la Segunda Parte. Don Quijote se ha enterado de la publicación del *Quijote* de Avellaneda y que este autor ha enviado a su personaje a las justas de Zaragoza. Para demostrarle al mundo que él es el verdadero Don Quijote, decide no ir a Zaragoza y desviarse a Barcelona. Al inicio del capítulo 60, ya en camino, Cervantes dice que «en más de seis días no sucedió cosa digna de ponerse en escritura». Montalvo inserta allí la duración de las aventuras de sus *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. Pero no es un tiempo del todo exacto. La novela de Montalvo hasta su capítulo

45 llena esa laguna de seis días. Ubicó muy bien las coordenadas temporales pero luego las olvida o prescinde de ellas. Desde el capítulo 45 al 56 del *Quijote* de Montalvo se añaden cuatro días más de aventuras apócrifas. En el capítulo 57 se produce una discordancia que rompe la coherencia con el tiempo del *Quijote* de Cervantes, porque Montalvo dice que hay otra laguna, esta vez de quince días: «La historia presenta aquí una laguna, pues no dice por dónde anduvieron ni lo que hicieron los dos héroes durante los quince días transcurridos desde su salida de la venta del Moro hasta cuando una tarde se asomaban por las goteras de una ciudad insigne del Guadalquivir». Es decir, el tiempo del *Quijote* de Montalvo abarca 25 días aproximadamente. Esto no concuerda con la duración del *Quijote* de Cervantes. Llegado a ese punto, Montalvo se dio cuenta de su propia libertad, de la posibilidad de adecuar tiempo y trama sin dependencia del original.

¿Por qué Montalvo envía a su *Quijote* hacia el sur de España? ¿Por qué lo aleja de la Barcelona en la que será derrotado Don Quijote? ¿Apunta su rumbo hacia América? En sus clases sobre el *Quijote*, Nabokov hizo un resumen de toda la novela y concluyó que Cervantes perdió una oportunidad novelística al no poner en combate al verdadero don Quijote con el falso. Nabokov no conoció los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. Habría descubierto que ese remoto escritor ecuatoriano se había adelantado casi un siglo a su observación. Es precisamente al final de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* donde se produce el mayor aporte de Montalvo, cuando introduce un tercer combate entre Don Quijote y Sansón Carrasco. Recuerden que Sansón Carrasco, bajo el nombre de Caballero de la Blanca Luna, derrotó en un segundo combate a Don Quijote en Barcelona. En la novela de Montalvo, Sansón Carrasco ya no tiene nombre de caballero, sino que se llama a sí mismo Don Quijote. Montalvo al atribuirle ese papel hace una lectura crítica: Carrasco representa al plagiario. Y quiere desmontar la intromisión de quien no debió entrometerse: Avellaneda. La paradoja es que Montalvo también recurre a un plagio entrometido. Lo especular, a estas alturas, es un procedimiento inevitable.

Sea como sea, el libro del que no pude pasar del capítulo seis se convirtió en el libro al que vuelvo siempre. Sentada está la advertencia por el mismo Cervantes de que los demasiados libros tienen peligros. Aquí es cuando vuelvo a recordar otra de las ilustraciones de la edición Jackson y que cierra el capítulo seis en cuestión, donde el Cura y el Barbero, echan por la ventana todos los libros que pudieron afectar a la mente de Don Quijote. Se salvan unos pocos.

Entre ellos uno escrito por Miguel de Cervantes, *La Galatea*. A partir de aquí, todo puede pasar. ¿Quién era entonces el que habló al inicio del Quijote? ¿No era Cervantes? ¿Por qué desapareció ese narrador en primera persona y ahora asoma uno de sus libros, si es que hablamos del mismo individuo? ¿Qué ocurrirá cuando vuelva a asomar la voz de ese narrador en el capítulo VIII? Es como si no hubiera marcha atrás una vez que se lee el *Quijote*. Quizá convenga ver una y otra vez esa ilustración de Doré en la que un hombre sin rostro barre en una escalera a hombrecitos y dragones a escala, una turba desaforada que inunda la casa del lector como si fueran insectos o polvo. A fin de cuentas, la mayor novela de todas es una advertencia contra las novelas. Lo que quizá quiere decir que la fuerza de su escritura radica en la capacidad de destruirse a sí misma, y que la muerte de la novela es la razón de vivir de la novela. Ningún otro género necesita sacrificarse a sí mismo para sobrevivir.

*

La edición argentina del *Quijote* con la que fui feliz en Lima la perdí. He querido conseguir otro ejemplar de esa edición, pero ha sido en vano. Años después, casi como una compensación, he vuelto a tener conmigo los cuatro tomos de la edición de Jackson de mi padre. Solo que en ellos se cumple su primer destino: sigo sin leerlos completos. Como dije, mi propósito original fue leer un tramo en voz alta. Ahora que puedo mirarlos bien, con esta conciencia tardía de no haberlos leído, me doy cuenta de que mi padre tampoco leyó más allá del primer tomo. Salvo ese volumen, manoseado, los siguientes están limpios, las páginas sin ajaduras; seguramente él también se propuso leerlo algún día y la edición, demasiado solemne y pesada, se lo impidió tanto como a mí. O a lo mejor fui yo mismo quien le impidió leerlo: la edición de Jackson es de 1968 y yo nací en 1969. En este sentido, tengo un cierto cargo de conciencia retrospectivo de que el llanto de un bebé y luego las exigencias de los niños –incluida mi hermana, que nació tres años después– le impidieran la tranquilidad que exige la lectura de un libro tan largo. Quisiera creer que compré esa edición para regalármela. Y aquí está, en efecto; es el libro mayor que heredaré de la biblioteca de mis padres y también de los que tengo ahora en la mía de Barcelona, donde vivo. Por su playa salgo a caminar, algunas veces, imaginando por dónde caminó Don Quijote, dispuesto a enfrentarse a sus fantasmas o al mismo Cervantes, recordando los libros que había leído.

SI CERVANTES VIVIERA O VIVIESE

Los escritores nos pasamos la vida pensando qué contar. La mayoría de nuestras imágenes, la mayoría de nuestras preocupaciones e impaciencias, la mayoría de nuestros sueños –incluyo, también, los que suceden durante la vigilia–, la mayoría de nuestros miedos, de nuestro particular modo de visionar la realidad y el entorno, en suma, casi todo lo que somos en el mundo de los vivos, se instala en ese punto trascendental de nuestra existencia: qué contar. Después el cómo, sí. Y en ulteriores instancias todas las demás decisiones técnicas, que siempre son muchas y que, por si fuera poco, determinarán el acierto –o el desacierto o el desastre– del relato.

Creemos –y probablemente sea más que una mera creencia– que lo que contemos a través de nuestros libros –y me refiero estrictamente a la ficción–, más allá del género, de las formas, de las estructuras y del estilo con el que decidamos hacerlo, marcará, nada más ni nada menos, que el destino de nuestro aporte a la literatura.

Mientras pensamos qué contar, mientras tomamos decisiones narrativas –no siempre sobre el papel– y, por supuesto, mientras edificamos el relato propiamente dicho, realizamos otra de las grandes y fundamentales actividades de un narrador: leer. Leer, claro está, a otros narradores: seres que son –o fueron– de carne y hueso, tan parecidos a nosotros, y que en algún momento de sus vidas tuvieron que enfrentarse a cada una de las problemáticas que presenta la escritura de un texto de ficción. Y es al leer donde realmente crecemos como escritores. Porque –esto, a mi juicio, debería ser un mandamiento– todo está en la lectura: nuestro presente, nuestro pasado y, principal-

mente, nuestro futuro. La lectura nos ha hecho esto que somos en el *aquí y ahora*. Esta última afirmación es tan apabullante y superestructural que, en ocasiones, solemos olvidarla o, al menos, relegarla a un plano secundario. Y no deberíamos caer en semejante descuido. Decía Maite Alvarado en un artículo orientado a la incentivación de la lectura en la infancia –publicado en el suplemento *Radar* (pág. 12) hace casi veinte años–: «Los libros de la niñez marcan nuestra relación con la literatura, hasta tal punto que lo que leemos de adultos son reformulaciones o variaciones de aquellas primeras lecturas, textos que construimos con la materia tenue de la memoria».

Si las primeras lecturas –cuando aún no habíamos podido discernir que seríamos autores de ficción– nos han otorgado propiedades tan determinantes –y por qué no la más determinante: ser creadores de nuevas ficciones–, ¿qué significan para nosotros –ya creadores– todas y cada una de las lecturas que incorporamos en la madurez?

En esa maravillosa e inolvidable etapa de la vida que es la adolescencia, cuando en la mayoría de los casos ya sabemos –con mucha certeza, además– que queremos y hasta deseamos ser novelistas o cuentistas o dramaturgos, las lecturas tienen un segundo y no menos importante atributo: ubicarnos en cómo y bajo qué candores discursivos –estilísticos, técnicos, etc.– pretendemos o nos gustaría narrar. Y es en este punto donde aparecen escritores –sus obras– de los cuales ya nos podremos prescindir nunca más. Aun cuando dejemos de recurrir a ellos, sus modos, sus estilos, sus decisiones y sus vuelos, continuarán presentes en nuestra conciencia creativa. Aun sin saberlo. Y cada una de las lecturas que sigamos incorporando no borrarán ni suplantarán a aquéllas, sino que se sumarán a ese núcleo intocable.

Dicho todo lo anterior, me gustaría contarles algunos secretos personales sobre mi relación con ciertos escritores muertos que han marcado, de uno u otro modo, mi pasión por la escritura. Debo aclarar –porque con alguno sí habría sido posible– que no he tenido el privilegio de conocer en vida a ninguno de estos autores. Con Borges y Cortázar suelo tener breves conversaciones: con el primero, no siempre literarias; con el segundo, más cercanas al dilema de cómo escribir ficción cuando se vive quizás para siempre en el extranjero, lejos de nuestra lengua materna –una vez le dije que yo ya había encontrado a mi Maga, y él sonrió–. También he charlado con Camus sobre el episodio –la anécdota– que desencadena mi segunda novela, *Moravia*, episodio que leí

por primera vez con diecisiete años y que no pude quitar jamás de mi mente. A Nabokov le pedí permiso para tatuarme –a modo de homenaje, claro está– aquella esclarecedora y tal vez más brillante construcción literaria que leí nunca. Me refiero a ese cuento que termina cuando el rey le dice a su arquero favorito «¿Cuál es la flecha que vuela para siempre? La flecha que alcanza su objetivo». Y me lo permitió con una única condición, a saber: que me la tatuara también en ruso, aunque él, en 1973 –año de la publicación del texto en cuestión– ya vivía en Estados Unidos y escribía, naturalmente, en inglés. A Roberto Arlt alcancé a decirle –es un ser extraordinario, pero un tanto esquivo– que ya nadie hace caso a los ninguneos que le soltaban desde el denominado Grupo Sur, y que todo el mundo enaltece a *Los siete locos*. Haroldo Conti y Osvaldo Soriano siempre responden a mis súplicas y me rescatan –cada uno a su modo– cuando me empantanó en medio de un relato y no tengo modo de ver la luz. Lorca y Miguel Hernández, tan hermosos en el recuerdo, también me han contestado a ciertos piropos que les dije en sendas tardes de primavera –Lorca sabe que me chifla el *Romancero Gitano* y que hace muchos años escribí un cuento donde un profesor de literatura zumbado mataba a su novia porque ella odiaba, entre otras cosas, el poema *Romance de la luna, luna*–. Y Quevedo, al que conseguí hacerle saber que me derribo cuando leo «Dejaré la memoria en donde ardía». Sin embargo –muy a mi pesar–, nunca pude contactar con Cervantes. Nunca. Tal vez porque nadie conoce a ciencia cierta su rostro. O porque sabe Dios dónde fue enterrado. A veces creo que se avergüenza de nosotros, de nuestra ignorante y desfachata sociedad, quiero decir; de ese triste y prácticamente inevitable destino en el que desembocará la raza humana. Final que nos venimos –quién podría negarlo– ganando a pulso.

Miguel de Cervantes escribió el *Quijote*, la primera novela moderna, una de las mejores –que se dice pronto– obras de la literatura universal, el segundo libro más editado y traducido de la historia. Entiendo su enfado. Y entiendo, también, que ya no podré charlar con él. Que su ausencia será irrevocable. Que no aparecerá ni nos leerá ni le interesamos en lo más mínimo. Y es totalmente comprensible. Con todo, tengo la secreta esperanza de que algún día, por razones que desconozco, decida interactuar a través de algún encriptado canal de comunicación y nos confiese por qué estuvo veinte años sin publicar ni una línea, después de aquella decepción que significó *La Galatea*, su primera novela. ¿Tanto le pesó el fracaso, don Miguel? ¿Sabe usted que

a día de hoy ningún autor llegaría a tal extremo por lo que digan los demás? La verdad es que sospecho que esto último sí lo sabe y que también sabe que a día de hoy, en los albores del siglo XXI, atributos como el honor, la voluntad y la vergüenza están muy venidos a menos, por no decir que son inexistentes, y que se hace llamar escritor cualquiera que haya escrito, sin importar calidades o valías y muchísimo menos opiniones o cribas, dos docenas de folios, un cuento y una pseudopoesía dirigida a su amor platónico del instituto. Algunos de estos autodenominados escritores han acabado una novela, don Miguel. Algunos un par de ellas. Y le aseguro que ni por fortunas materiales dejarían de intentar publicar, por más que medio país –o el país entero, qué más les da– se parta el pecho de las sandeces que redactan. Se retorcerá usted con el interrogante de si ha muerto la crítica o qué cojones y yo, sinceramente, no sabría qué responderle. No puedo ni quiero engañarlo. Lo admiro. Admiro su fuerza de voluntad, su tesón para sentarse y escribir una obra magna incluso estando prisionero, incluso con cincuenta y ocho años, después de aquel rotundo fracaso literario que en tiempos nobles debería haber alcanzado para que abandonara todo intento de escritura. Lo admiro, sí. Pero ya sabemos que la admiración, a menudo, opera como una cárcel.

También Shakespeare admiraba a Cervantes. Y me pregunto quién tendría el valor de poner al corriente al alcaláino que no existe nada ni parecido a Shakespeare en los tiempos que vivimos. O que a la guerra se va, al menos en Europa, por dinero y no por honor. A decir verdad, don Miguel –y espero no se espante ni lance improperios–, en la España moderna los jóvenes se apuntan al Ejército para tener una nómina, es decir, un trabajo digno y más o menos estable, porque no hay mucho de eso en estos tiempos. Figúrese que a la gente la desahucian de sus casas, y ya pueden irse a vivir bajo un puente –aún con críos recién destetados– o bajo los nidos de las cigüeñas de Extremadura, que al Estado se la trae floja.

Lo sé, don Miguel: a este paso, no querrá dejarse ver jamás, ni muerto ni resucitado, ni siquiera en sus huesos o en el lejano destello de su ánima. Yo nací en el sur del mundo, al otro lado del Atlántico, en esas tierras bárbaras que en su época ya se habían enterado de que se trataba de un continente. Se lo cuento por si algún día decide oírnos –interactuar, manifestarse, insultarnos–, se lo cuento sin intenciones de desilusionarlo, a título informativo: allí las cosas continúan parecidas a cómo eran en su siglo,

don Miguel. Pues sí. Y cuando unos pocos han querido cambiar el tercio, no quiera saber la que les cayó.

Nada de diálogos con nadie de este nefasto tiempo, ¿verdad, don Miguel? ¿Y si le digo que Quevedo me hizo una suerte de reverencia cuando le recité de memoria *Amor constante más allá de la muerte*? Se lo juro. El caso es que fui a visitar el convento donde pasó sus últimos días, de hecho, la mismísima habitación donde falleció. No está muy lejos de Madrid, don Miguel, y es un sitio que usted bien conoce: Villanueva de los Infantes –me invitaron a dar una charla sobre la metamorfosis discursiva que sufrimos los extranjeros allegados a la creación literaria, imagínese–, allí, en los Campos del Montiel. No sé si está al tanto pero no hace mucho se realizó un estudio muy sofisticado con varios catedráticos y especialistas –algunos de importantes países– y llegaron a la conclusión de que es en esa población donde comenzaron las andanzas de su hidalgo Quijote. ¿A que flipa en colores? Pues sepa que no se lo inventaron ni se los adivinó la bruja Lola. Para los cálculos tomaron referencias de la propia novela: que si un burro andaba tantas leguas durante el día y otras menos por las noches, que si en invierno esto, que si con el sol manchego rajando la tierra esto otro, etc. Todo muy plausible. Y así fue que echaron las cuentas y creo recordar que nueve de doce variables daban como cónclave esa villa, porque usted, don Miguel, da pocos datos en el *Quijote*, y ya sabe cómo es la gente de inquieta en ciertos menesteres.

Abandono, pues, don Miguel, los cotilleos y comentarios anecdóticos para centrarme en una última y breve cuestión que me interesaría transmitirle. Para las nuevas generaciones, el *Quijote*, además de recuperar enseñanzas casi olvidadas en estos tiempos majaderos, nos ha planteado algunos interrogantes, y uno de ellos es la figura de la mujer. Sé –porque existe suficiente documentación sobre ello– cuál era el papel de éstas en la sociedad del siglo XVI: el honor a ultranza, la fertilidad, la abnegación, etc. Sé también que se crió usted en un ambiente marcadamente femenino: su madre, sus hermanas, su abuela paterna y una tía. No voy a inmiscuirme en su vida personal ni en sus amoríos ni en los dolores de cabeza que le habrán generado las habladurías. Sólo me interesa, en este contexto que he citado, las mujeres del *Quijote*. Y más concretamente, Dulcinea. Porque existen ciertos pasajes en dicha obra –descontextualizados, claro está– donde podríamos adoptar un concepto erróneo de lo que pensaba usted sobre ellas. Ejemplo: «Es natural condición de las mujeres desdeñar a quien las quiere y amar a quien las aborrece». Sé que no pensaba eso, y lo sé por muchas

razones, pero, sobre todo, por Dulcinea. Sin embargo, Dulcinea es para mí –figúrese la dicotomía– la gran desilusión de la obra más famosa, exceptuando la Biblia, que ha conocido la humanidad. Y no porque me defraude el personaje o su construcción. No. De hecho, personaje y construcción me resultan extraordinarios. Y aunque tenga para mí que la figura de Dulcinea no es del todo válida para entender qué pensaba usted sobre las mujeres, el motivo es evidente y archisabido: Dulcinea no participa en la novela de un modo activo o real, sino que se trata de una referencia un tanto impetuosa a la que recurre Don Quijote en sus innumerables desvaríos; el mero hecho de oír su nombre me remueve y me tensa, porque es la figura femenina que más me enamora, porque es la más pura, la que más euforia aporta a Alonso Quijano y, en la mayoría de mis consultas, al lector. Ahora bien, don Miguel, si el amor de Don Quijote por Dulcinea no existe –y no existe en tanto que no es una mujer real dentro de la historia–, si sólo es un mito, ¿cómo surge semejante pasión de nuestro protagonista? ¿Cómo surge y por qué? ¿Es meramente, como aseguran los teóricos, parte del entramado escenográfico de la condición de caballero andante? Porque ya en el comienzo del libro usted nos enseña cómo el hidalgo –que va perdiendo los papeles– la toma para tener un receptor, un oyente, a quien dedicar sus glorias. ¿Eso es, a final de cuentas, nuestra embelesada Dulcinea? ¿Nada más que un pretexto? No puede ser. Respeto su ausencia, don Miguel. La respeto y, como he dicho más arriba, la entiendo. Pero permítame mantener viva la llama de la esperanza. Permítame dudar de que Dulcinea no sea siquiera un fantasma, es decir, el recuerdo de un ser que alguna vez estuvo vivo, que amó y se dejó amar, que soñó con realidades y sufrió dolores de tripa y algarabías y sorpresas de éstas que nos cambian para siempre. Al menos un fantasma, don Miguel. No pedimos tanto.

Lo sé: sé que si usted volviese a la vida el mundo le resultaría un fiasco. Y es que en los aspectos más importantes de la condición humana apenas si hemos evolucionado en los últimos quinientos años. Y esto, probablemente, lo enfurezca. Lo entenderíamos, se lo aseguro, ya que después de haberlo dicho casi todo en *Don Quijote de la Mancha*, no hemos sabido aplicar casi nada. Somos un verdadero desastre. En fin. Podría dialogar con usted días enteros. O escucharlo, también, días enteros. Pero debo confesarle, y ahora sí termino, que me da miedo poder hacerlo. Me aterroriza, sí. ¿Sabe usted por qué? Se lo diré a modo de despedida: porque mucho me temo que la ira y el desconcierto le impidan revisar la etérea condición de nuestra amada Dulcinea.

LA RISA TRANSLÚCIDA

Al comenzar a escribir este recuento de una relación de la que no siempre puedo acordarme –mi relación con la locura de Don Quijote–, me estremece la certeza de que escribir, decidir o aceptar ser escritora, es aventurarse contra todos los molinos de viento, hacer mucho el ridículo y, sobre todo, conquistar cada día esa ínsula imposible y magnífica que se desplaza siempre más allá.

Hace muchísimos años, cuando ya había devorado con la gula de una termita los pocos libros de cuentos, biografías y novelas de la única estantería de la casa de mis padres –libros que gradualmente, por una magia opaca que alargaba las caras y cubría los muebles de susto o nerviosismo, fueron reemplazados por tratados de termodinámica y códigos de álgebra (papá escribía una tesis interminable en ingeniería industrial)–, y ante el horror de una vacación escolar que apenas comenzaba, decidieron enviarme a pasar esas semanas infinitas previas a la Navidad en la casa de mis abuelos maternos, muy cerca del río Mamoré. Yo no era muy cercana a mi abuela materna; nos separaba tanto la distancia geográfica como un cierto aire de alcurnia que ella cultivaba –y que mi padre, de ambiciones izquierdistas, llamaba «burgués» y mi madre, loca de clóset, «elegancia»–.

Dolores Gil, que así se llamaba mi abuela, era profesora escolar y se sentía orgullosa de esa profesión que pocas mujeres de su generación, en esa parte de Bolivia, habían podido desarrollar. Los primeros días de mi visita, Dolores me enseñó a escribir cartas fechadas –por eso recuerdo hasta hoy el año de aquellos días de asombro y dictadura: 1979–. Pero después de unas diez cartas en que les deseaba a mis tíos que ojalá se encontraran «bien de salud al recibo de esta misiva» y luego pasaba a contarles aventuras fascinantes que no había vivido porque Dolores controlaba cada uno de mis movimientos, un enorme tedio de verano comenzó a agrietar las mañanas. Entonces, Dolores, por lo general ensi-

mismada o abducida por preocupaciones que yo estaba lejos de calcular, supo que yo tenía hambre de ficción.

Una noche, la única noche que ella me permitió quedarme despierta después de las nueve, pues acabábamos de regresar del cementerio de celebrar el día de Todos Santos, nos sentamos en la vereda de su casa y sintonizamos la radio. El programa que ella escuchaba antes de su radionovela era «La ínsula de Barataria», pero esa noche ni el melodrama ni la ínsula iban a ser emitidos. Las ondas vacías del éter avanzaban como un reptil por la noche húmeda y te emponzoñaban el corazón. Un vecino dijo que le habían dicho: «en las minas les están tajando lápices en los oídos». Mi abuela me señaló con la barbilla y dijo que era mejor no serenarnos. «El sereno esponja los sesos», dijo, y nos refugiamos en la cocina.

Mientras ella tomaba su café negrísimo y amargo en una diminuta taza de porcelana, ese café venenoso que terminó secándole el estómago, abrió su boca perfecta y dijo: «¿Quieres escuchar la vida de *Simbad el Marino*?». Y, claro, yo quise. Y fue así como esa noche y todas las que se sucedieron en mi inédita vacación, Dolores despertó monstruos y encendió lámparas y sacudió alfombras y se detuvo en la curvatura de magníficos camellos y en la piel rugosa de elefantes azules y bisbiseó con serpientes que yo intuía prohibidas y extendió hasta las lejanas estrellas los cabellos de las doncellas y abundó en pepitas de oro y colmillos de diamantes y llevó a los que amaba –porque ella amaba a esos personajes– hasta el borde mismo de la muerte. Comencé a amar a mi abuela y a comprender que esa alcornia espiritual que ella profesaba era un deseo legítimo de elevarse sobre las cosas percederas, una forma de vencer el miedo y la rabia matizada que aparecía en las conversaciones de los grandes, un modo de atravesar la opacidad de sus limitaciones materiales y hacer de su vida, de los días rutinarios de su vida, una travesía.

Al volver a mi existencia natural, contenida por los modales más rurales de mi abuela paterna, la sensación de que el mundo podía desdoblarse si se usaban las palabras correctas –el abra-cadabra de una imaginación capaz de violentar el aburrimiento más persistente– me llenó de incomodidad. Ni siquiera cuando llegó la adolescencia con todo su vendaval de hormonas sentí esa desgarradura que el viaje a la casa del Mamoré me había hendido por dentro, una vulva honda que se alistaba para parir, sólo Dios sabía cuándo, las criaturas que Dolores había dejado allí, como una semilla mala y preciosa.

Fue por ese costado genealógico, dignísimo Don Miguel de Cervantes, que, en la cúspide de mi primera juventud, en esa pequeña colina irrepetible, comencé a interesarme por las obras de tu imaginación. Y hoy, a los pocos meses de andadura de este 2016, inquieta quizás por el eclipse solar que ha ocurrido en las trascendentales aguas de piscis, pienso que esa «corona de fuego» que emana de la redondez de la luna se parece mucho a nuestra relación, a mi relación creativa o cultural o existencial con tu obra.

Distraída por la literatura popular –nunca lo he negado–, durante mi pubertad perdí o rompí la hebra dorada que Dolores había tendido entre nosotras y con la que secretamente había anudado mi alma y la había preparado para otras alturas. Adicta ya al papel de pulpa porosa de las historietas, mis sueños diurnos se poblaron de viajeros inmortales y batallas sangrientas en los campos de Macedonia, de boxeadores frustrados y detectives sicilianos en pos de una *vendetta*. Yo no sabía que también esos satélites de ficción orbitaban humildemente en tu galaxia. Ellos eran apenas la «corona de fuego» de una lumbre vehemente que al mínimo contacto inflamaba todo.

Cuando, en efecto, yo también entré en contacto con esa flama –tu flama– supe que la multiplicación era no sólo una brillante treta matemática, sino un verdadero milagro por el cual la realidad –sus objetos fácticos o impalpables– se desdoblan en todas sus posibilidades. Te confieso, dignísimo caballero, que una de mis críticas literarias a la *Biblia* apunta justamente a ese pasaje en que Jesucristo sacia el hambre de tantos olvidados y desesperados repartiendo una escueta cantidad de panes y peces que, sin embargo, alcanza para toda aquella multitud. El facilismo del recurso de la fe le impide al cronista indagar, arriesgarse a entender o narrar el mecanismo creativo de tal milagro. ¿Es el hambre lo que al fragmentar los panes recupera y actualiza en cada uno de sus pedazos la plenitud de sus nutrientes? ¿Es la materia que se abre, una y otra vez, en el momento en que una nueva mano, una nueva energía, la palpa y la transforma? ¿O es acaso un pacto de locura que se activa en el justo instante en que la voz del mago propone: «alcanzará»? En cualquier caso, es un milagro.

Y esta fue la certeza bienaventurada que me nació en el corazón cuando por fin me decidí a tomar, del cajón más alto del ropero de Dolores, el libro viejo y de páginas de seda que ella atesoraba entre sus poquitas joyas. Lo guardaba, en realidad, no porque considerara o supiera que aquel mamotreto era piedra

fundamental de la literatura española –que lo sabía–, sino porque había sido un regalo de su marido, mi abuelo Sergio, también profesor escolar y periodista eventual, y con el que él, de una condición social más humilde, había querido hacerse digno a sus ojos.

Mis abuelos ya se habían mudado a una ciudad cercana a la nuestra, urgidos por el cáncer de estómago que Dolores soportó como sólo los mártires de los libros de la noche oscura del alma pueden hacerlo. Y esta vez fui yo quien apretó el nudo de la hebra dorada. Para entonces ya tenía diecinueve años –y ya dije que, superando el asco natural a los libros gordos y de papel transparente, que mis amigos usaban para armar pitillos de marihuana, había tomado el libro y había aspirado, como primer rendimiento de mis trincheras pop, el olor del moho dulcísimo que el ropero de roble impregnaba en sus objetos–.

De inmediato me sentí espejada en la compulsión lectora de ese personaje ridículo que respiraba con sus flacos pulmones desde la primera página. Todas las veces que mi padre, preocupado por mis magras habilidades sociales, me había exigido alejarme de los libros –adicción maldita que seguramente encubría una anomalía más grave– para integrarme al mundo como correspondía, había inoculado la sospecha, en realidad no del todo injustificada, de que la ficción y sus avatares pueden enajenarte, poseerte, exorcizar la pobre lógica de la realidad y dejarte atribulado de voces. Sí, voces, «la enfermedad de las voces». Eso fue lo que, a medida que avanzaba en la lectura del mamotreto de páginas de seda, se fue afirmando en mí, primero como una angustia, luego como una liberación.

Cada vez que el valeroso Don Quijote se daba ánimos a sí mismo para acometer contra sus colosales enemigos, su ánimo se le adelantaba en las palabras. Bastaba con que dijera «yo sé quién soy y sé que puedo ser los Doce Pares de Francia» para que los valerosos huesos obedecieran y penetraran en el volumen, el fondo, el espesor, la apariencia y la sustancia de las cosas. O bastaba que su oído desquiciado escuchara voces para que el caballero andante interpelara con auténticos bríos al peregrino. Y aunque el texto atestiguaba la existencia efectiva de esos otros caminantes, a mí me quedaba la sensación de que había sido la voz, su intervención invisible, pero imborrable como un sello de agua, la que había insuflado vida en esos seres que de otro modo serían meros fantasmas. Dar voz, hacer de la voz un instinto, era eso lo que me estremecía.

Y es que ese año coincidió en mi vida que tanto la escritura como la enfermedad habían desembarcado todos sus avatares en lo que hoy puedo llamar sin pudor «subjetividad», pero que entonces, con diecinueve, me parecía lógico llamar «personalidad». Sí, mi personalidad comenzaba a tensarse con dolor por esas dos fuerzas en apariencia contrarias. El cáncer de Dolores le había comido toda la grasa, aunque había tenido piedad con su cara de rasgos pequeños y mejillas altas, y extrañamente le devolvía a una infancia alucinada. Dolores no quería dormir sola, temía que la muerte aprovechara su soledad para llevársela. Había que sostenerle la mano, acompañando su conversación incoherente, respondiéndole hasta que el sueño la vencía y, quizás, la preparaba para el viaje total. «Necesito voces», decía Dolores cuando regresaba de la inconciencia aletargada de la morfina. Entonces mi madre, maravillosa loca de clóset, tomaba la posta e inventaba para su madre un pasado de abundancia y auténtica nobleza. Sentada yo a los pies de la cama, me iba rindiendo a esa mentira preciosa, encandilada por el fantástico poder de mi madre, un poder que no le conocía, pues en mi propia infancia ella había preferido domesticarme con canciones, a cuya interpretación se entregaba como en una verdadera Carmina Burana. Sin embargo, para acunar esa última infancia de su madre había buscado de entre sus lecturas desiguales los relatos que dibujaran una tierra prometida, un pasado prometido que mi abuela sólo había podido atisbar, última testigo de la caída material de su padre, un hacendado del Oriente Boliviano que perdió en los juegos de apuestas hasta la última cabeza de ganado. A Dolores le brillaban febriles los ojos y casi sonreía cuando mamá recitaba: «Yo, señora, soy el gigante Caraculiambro, señor de la ínsula Malindrania, a quien venció en singular batalla el jamás como se debe alabado caballero don Quijote de la Mancha».

En mis turnos, con la mano huesuda de Dolores entre mis manos y su aroma a amapolas químicas flotando en toda la pieza, comencé contándole las mismas aventuras de *Simbad el Marino* que ella me había regalado cuando Bolivia se desplomaba. Pronto me di cuenta de que esa devolución era injusta, o por lo menos fácil. Debía acompañar a mi abuela en la batalla íntima de su agonía con una imaginación fresca, abrirle una puerta con mi propia llave, darle también algo de mí. Era hora de amasar y multiplicar lo poco que sabía. Hora del milagro.

Repetí, primero con timidez, luego mecida en la alegría natural de la ronda, el fragmento que mamá recitaba como si ella lo

hubiera creado: «Yo, señora, soy el gigante Caraculiambro, señor de la ínsula Malindrania, a quien venció en singular batalla el jamás como se debe alabado caballero ;don Quijote de la Mancha!». Dolores volvía a sonreír. Mi voz se encendía ensayando nuevos tonos. Graves, agudos, ridículos, libremente impostados. Tomé el mamotreto y leí con esas voces recién estrenadas los entuertos, duelos, derrotas, penurias y victorias del caballero andante. Cómo le gustaba a Dolores la verborrea del héroe. Cómo se estremecía ante la posibilidad no del todo despreciable de regresar, igual que el rey Arturo, convertida en un hermoso cuervo. Cómo le invadía esa felicidad hecha de ecos ya imposibles, de palabras anacrónicas perdidas en el cilindro del tiempo. «Fermosura», por ejemplo. Cuando pedía orar, usaba esa palabra antigua para hablarle a la Virgen. «Oh, señora de mi alma, flor de la *fermosura*, no me abandones». Estaba segura de que se desgajaba del latín y, por ello, era aún más verdadera, más cercana a la semilla de todos los sonidos que ella había usado para enseñar y para crear vidas paralelas. No sabía que ella misma era la semilla. La buena y la mala.

Mi abuela materna murió una madrugada. El día anterior a su muerte, mientras mamá y yo alistábamos la piscina de plástico en la que le dábamos largos baños, escuchamos su risa rebotando cristalina en las ventanas de la casa como dentro de una campana. Corrimos a verla, pues el médico había advertido que el cambio en la dosis de morfina tenía efectos secundarios de lo más variopintos. Dolores dormía. No recuerdo ahora si regresó de aquel sueño, pero todavía guardo en la memoria de mis dedos el tacto de su pelo oscuro, brillante, lo poco de ella que se negaba a morir. Acaricié concentradamente su cabeza hasta irritarme los dedos con las hebras. Mamá estaba tan asustada por la inminencia del final que no hizo el intento de hablar, de preguntarme o preguntarse qué había sido todo eso. O quizás había aceptado como una transición natural, un primer desprendimiento, que el ectoplasma de la voz se separara definitivamente del cuerpo enfermo. La voz era el espíritu.

A mi abuela materna, dignísimo don Miguel de Cervantes, no le alcanzó la vida para conocer a mi hermano menor, mi hermano enfermo. Enfermo de voces y de imaginación. Tomado por una sensibilidad brillante que lo expulsa del mundo y lo atrapa en un delirio imparable y sobrecogedor, poblado de gigantes que sólo él puede ver. Por suerte, digo, Dolores no pudo conocer el flanco terrible de la fantasía, del hambre compulsiva de ficción.

Todo este pequeño laberinto biográfico me hace pensar que la escritura está inexorablemente ligada a la locura. De un modo u otro, el que osa dar voz a un ente antes informe tiene que estar algo «falto de juicio» y pleno de «encantamientos», como bien decís.

A modo de coincidencia: hace unos años, justo en Alcalá de Henares, donde era huésped de una residencia de escritores en aquel mítico castillo, una gitana miró la palma de mi mano. «¿Eres psíquica o qué?», preguntó fingiendo espanto. Me encogí de hombros. «Tú ves gente que no existe», dijo, riéndose bajito, con ese cinismo dulce de los gitanos. «Soy escritora», respondí, justificando más bien mi presencia en ese lugar. Sí, soy escritora y siembro voces en criaturas que no existen. La gitana se alejó con su risa translúcida hasta que desapareció por esas calles tan perfectamente empedradas. «Soy escritora», me repetí, solita ya. Tenía como prueba de la pregunta y de la realidad de mi respuesta el ramito de laurel que ella me había vendido ¡por diez euros! Y supe que si alguien me preguntaba de dónde provenía ese deseo absurdo, diría que de Dolores y de antes de Dolores, de las voces que le llenaron la cabeza de un pasado deslumbrante y aventurero y que latían y despertaban, generación tras generación, no siempre de mala manera, no siempre de buena manera.

EL QUIJOTE DE MI MADRE

Hojeo mi edición del *Quijote*. No es una edición de lujo. De hecho, es bastante humilde. Fue publicada en la colección Austral de la editorial Espasa Calpe un 22 de febrero de 1979. Tiene compiladas la Primera y la Segunda Parte del *Quijote* en un solo tomo de tapa blanda gris que, en algún momento, mi madre forró con papel transparente para que no se manchara y para darle un poco más de firmeza a las solapas. Esta edición me acompaña desde la escuela secundaria, cuando en el colegio de monjas en el que estudiaba me la asignaron para leer en el curso de español. Recuerdo que no me gustó leerla entonces. No entendía las constantes alusiones a la locura de Alonso Quijano y, además, no sabía lo suficiente acerca de la España barroca que Cervantes satirizaba. Nadie me explicó de antemano que a través del *Quijote*, Cervantes se burlaba del gobierno de Felipe III, un gobierno caracterizado por la intolerancia religiosa que expulsó de España a los moros, despobló feudos agrícolas, dio poderes a nobles que se dedicaron a otorgarse a sí mismos y a sus familiares aún más poderes y favores reales y, de esa manera, consolidar los beneficios surgidos de las constantes guerras internas, de las guerras contra otros reinos europeos y de la conquista de las Indias Occidentales. La promesa que le hace Don Quijote a Sancho Panza de convertirlo en gobernador de una ínsula, la presencia de Cide Amete Benengeli, la Princesa Micomicona y otros personajes moriscos en la novela, la pobreza de los aldeanos, la total decadencia de la hidalguía rural, la aparición de estudiantes, comediantes y de agricultores «de medios» y la aparición también de «mujeres libres» que no se cernían a las pautas del amor cortés y el matrimonio –todo– es un retrato de esa sociedad corrupta y poderosa, llena de gente disfrazada y medrando como nuevas presencias en el panorama de la sociedad del barroco español. Aquella Espa-

ña de Cervantes estaba en plena ebullición, expansión y cambio. Pero yo no lo sabía. Sólo me dijeron: «Tienes que leer el *Quijote*, es un clásico de la literatura española y requisito académico». No tenía yo la menor idea de qué tenía que ver aquel libro y las aventuras que contaba con mi realidad de muchacha perdida en una isla del Caribe hispano, con el color que engalanaba su piel ni las millones de preguntas que me hacía acerca de qué era ser quien yo era.

En la primera página del tomo se indica que el libro es propiedad de Mayra Santos, escrito con la tímida letra cursiva de mis años de adolescente. Ripios adornan la letra «M» de un nombre que es la «caribeñización creativa» de «María» y que aparece acompañado solamente por el apellido paterno. Por aquel entonces no insistía yo en llevar el apellido de mi madre que luego acompañaría toda firma que se requiriera de mi parte. Mi conciencia feminista aún no despuntaba ni yo comprendía lo importante del hecho de ser hija de una maestra de español empeñada en darme una mejor educación que la que ella tuvo para asegurar mi bienestar y desarrollo en nuestra pequeña sociedad caribeña.

La edición cobija, además, notas al margen de página escritas en tinta azul. Esas notas de letra clara, puntiaguda, de trazos precisos, hoy me tienta a acariciar con los dedos cada una de sus agudas curvaturas. Es la letra de mi madre. Mariana Febres Falú dedicó incontables horas a que yo, su hija, terminara la tarea que me asignaba el colegio de monjas dominicas. «Tienes que leer el *Quijote*», me recordaba. Me habían otorgado una beca para poder acceder a ese colegio. No podía perderla. En mi casa no había suficiente dinero para pagar mensualidades de escuelas privadas. Sin buenas notas, lo más probable es que terminara estudiando en una escuela pública: «Y allí tú no sobrevives», me recordaba mi madre mientras yo me obligaba a digerir las aventuras del prodigioso hidalgo. Así, a ciegas y por necesidad, leí cómo Don Quijote de la Mancha se hizo caballero en una venta que, lamentablemente, pensó que era un castillo, o cómo le prodigaba amor a Dulcinea del Toboso, o cómo el Barbero y el Cura purgaban su biblioteca, o cómo el Caballero de la Triste Figura se enfrascó en temible lucha contra unos molinos de viento.

Nunca entendí del todo qué quería decir mi madre con aquellas palabras acerca de mi incapacidad para sobrevivir en el mundo de las escuelas públicas del país, pero, después de muchos años, creo que sé a qué se refería: nunca gocé yo de un espíritu muy práctico ni muy dado a aguantar los embates que, a

granel, prodiga el mundo al que casi nunca se puede sobrevivir sin aferrarse a un sueño. Ella sí. A ella le había tocado vivir en parajes sociales más agrestes que el mío y se había convertido en mi madre precisamente para aguantar los golpes que a mí no debían tocarme. Por aquel entonces, yo ya coqueteaba con la idea de ser escritora. Había ganado modestos certámenes literarios en mi colegio. Destacaba en oratoria. Escribía poemas. De hecho, ya le había enseñado algunas de mis criaturas. Fue ella quien, entonces, decidió ser mi Sancho Panza, más el de la Segunda Parte del *Quijote* que el de la Primera. Me llevaba a teatros, a museos, me apuntó a clases de piano. Aprovechaba cualquier ocasión para que yo pudiera desarrollar sueños, visiones de futuro. Las fue insuflando. Si sobraran recursos y tiempo de esta empresa, quizás ella podría vivir el suyo a través de mí, claro está, recibiendo golpes y porrazos con mayor simpatía que la de Sancho. Una noche de contravenidas lecturas, mi madre se acercó a comprobar que estaba cumpliendo con mis tareas. Yo avanzaba lentamente en mi camino de lectora. Ella vino a traermé una merienda y aprovechó para preguntarme: «¿Ya llegaste al pasaje de la pastora Marcela? Es el Capítulo XIII». Yo, que me saltaba de cuando en vez algunas páginas del libro, hasta capítulos enteros, le mentí, respondiéndole que sí, que ya lo había leído. «Es uno de mis favoritos», me contestó. Agarró el tomo y leyó en voz alta:

«Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos. Los árboles destas montañas son mi compañía, las claras aguas destes arroyos mis espejos; con los árboles y con las aguas comunico mis pensamientos y hermosura. Fuego soy apartado y espada puesta lejos. A los que he enamorado con la vista he desengañado con las palabras. Y si los deseos se sustentan con esperanzas, no habiendo yo dado alguna a Grisóstomo ni a otro alguno, el fin de ninguno dellos bien se puede decir que antes le mató su porfía que mi crueldad. Y si se me hace cargo que eran honestos sus pensamientos, y que por esto estaba obligada a corresponder a ellos, digo que, cuando en ese mismo lugar donde ahora se cava su sepultura me descubrió la bondad de su intención, le dije yo que la mía era vivir en perpetua soledad, y de que sola la tierra gozase el fruto de mi recogimiento y los despojos de mi hermosura; y si él, con todo este desengaño, quiso porfiar contra la esperanza y navegar contra el viento, ¿qué mucho que se anegase en la mitad del golfo de su desatino? Si yo le entretuviera, fuera falsa; si le contentara, hiciera contra mi mejor intención y prosupuesto. Porfio desengañado, desesperé sin ser aborrecido:

¡mirad ahora si será razón que de su pena se me dé a mí la culpa! Quéjese el engañado, desespérese aquel a quien le faltaron las prometidas esperanzas, confíese el que yo llamare, ufánese el que yo admitiere; pero no me llame cruel ni homicida aquel a quien yo no prometo, engaño, llamo ni admito».

Escuché atenta a mi madre y leí en su semblante una extraña melancolía. La que recitaba el pasaje de Marcela era madre de familia, esposa, mujer trabajadora. Pero admiraba, y a la vez envidiaba, el arrojo y las ansias de libertad de otra mujer. «¿Por qué Marcela no se quiso casar con Grisóstomo ni con ninguno de los otros si ellos la amaban?», le pregunté, curiosa. «Nena, eso no es amor. El que un hombre te mire de lejos y decida que serás suya no es amor. Además, ella no quería y punto. Y ahí está el detalle. Hay que hacer valer lo que una quiere, lo que una es, contra viento y marea. Fíjate que el único que la entendió de veras y se atrevió a defenderla contra los aldeanos fue Don Quijote de la Mancha. Quizás no está tan loco nada». Releí el capítulo decimotercero con mayor atención. Era verdad lo que decía mi madre. El único que entendió a Marcela fue Don Alonso Quijano, que alzó su lanza para impedir cualquier posible agresión que le hiciera pagar a la pastora Marcela por la muerte de Grisóstomo. No es que muchos de los aldeanos allí presentes estuvieran interesados en tal acción. Aun así, después de su discurso de defensa, Marcela desaparece por los campos dando pie a que el ingenioso hidalgo interviniese en escena y ordenara:

«Ninguna persona, de cualquier estado y condición que sea, se atreva a seguir a la hermosa Marcela, so pena de caer en la furiosa indignación mía. Ella ha mostrado con claras y suficientes razones la poca o ninguna culpa que ha tenido en la muerte de Grisóstomo, y cuán ajena vive de condescender con los deseos de ninguno de sus amantes, a cuya causa es justo que, en lugar de ser seguida y perseguida, sea honrada y estimada de todos los buenos del mundo, pues muestra que en él ella es sola la que con tan honesta intención vive».

Luego del decreto del Quijote, el entierro prosigue imperturbable. Ambrosio procede a quemar los papeles de su amigo estudiante convertido en poeta provenzal. Tira las cenizas de sus papeles sobre el cadáver en la fosa. Cerraron la fosa de Grisóstomo con una gruesa peña porque la losa con epitafio aún no estaba lista, pero en ella leerían los siguientes versos:

*YACE AQUÍ DE UN AMADOR
EL MÍSERO CUERPO HELADO,
QUE FUE PASTOR DE GANADO,
PERDIDO POR DESAMOR.
MURIÓ A MANOS DEL RIGOR
DE UNA ESQUIVA HERMOSA INGRATA,
CON QUIEN SU IMPERIO DILATA
LA TIRANÍA DE AMOR.*

Terminé mi lectura convencida de que su final delataba otros sentidos que los que narraba la Aventura. ¿Cuál fue la tiranía del amor a la que se refería Cervantes? ¿La que sufrió Grisóstomo? ¿La que querían imponerle a Marcela? ¿El amor puede ser tiranía? ¿Acaso existían otras mujeres que habían sufrido de ella? Pensé en mi madre. Creo que aquella noche aprendí a leer literatura.

Pasaron los meses y aprobé todos los cursos de mi colegio de monjas, incluyendo aquel que requería la prodiga lectura del Ingenioso Hidalgo. Pasaron otros meses. Tomé los exámenes de entrada a la Universidad de Puerto Rico. Saqué notas sobresalientes. Obtuve ingreso y me convertí en universitaria. Al cabo de un año de estudios superiores, mi madre solicitó también a la misma Universidad para hacer una maestría en Estudios Hispánicos. Tampoco entendí bien por qué una señora de 45 años con carrera hecha y dos hijos adolescentes, quería volver a estudiar en la Universidad. «Siempre ha sido mi sueño», me contestó. La vi solicitar, proceder con los procesos de admisión y matricularse en clases de posgrado que en aquella época se ofrecían en horarios nocturnos. Después de ocho horas de trabajo, mi madre llegaba a casa, hacía la cena, echaba a lavar uniformes de mi hermano, comía –a veces, no comía– y partía a toda prisa hacia la Universidad para estudiar literatura. De esa época son las notas al margen de mi edición del *Quijote*. Mi madre desempolvó el ejemplar que ella compró para mí y lo hizo suyo. Se lo llevó a sus clases de maestría. Lo leyó cada madrugada. Ocupó los siguientes diez años de su vida en entrar y salir de la Universidad, persiguiendo el elusivo grado de maestría que se le escapaba. Pero entonces, algo raro empezó a pasar. El mundo de mi madre se llenó de visiones y fantasmas. Le diagnosticaron un Alzheimer prematuro y tuvo que abandonar la maestría.

Mi madre murió un 11 de junio de 2001. Luego de su entierro, fui a casa a recoger papeles, liar ropas, examinar su modesta

biblioteca. Allí me topé con nuestro peregrino volumen del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. Lo desempolvé, me lo llevé a casa. Descansa abierto sobre el escritorio mientras escribo este relato que narra nuestras desventuras. Entre las páginas anotadas en letra de mi madre me detengo ante una frase destacada con subrayado en rojo. «La poesía tal vez se realza cantando cosas humildes». Ya soy la mujer cumplida, libre y soberana a la que mi madre apostó. También soy la que conoce muy bien los trucos que juega la literatura, la importancia de los sueños, lo fundamental que resulta la carencia y la contrariedad para imponer el valor de una persona en el mundo.

A nosotros, a todos los herederos de esa España barroca llena de nobles corruptos, de intolerancias religiosas y raciales, nos tocó vivir una realidad muy parecida a la que describe el *Quijote* en sus páginas. Esta sucesión de dictaduras, hambrunas, saqueos del bolsillo y del alma, colonizaciones sucesivas, guerras para el beneficio de unos pocos, especulaciones para beneficio de unos pocos, crisis financieras, enfermedades y precariedades ha sido destino común y compartido por casi todos los países de Iberoamérica. Que fuera un ex-soldado manco y paupérrimo quien escribiera la obra más vital y fundadora del pensamiento de nuestra lengua es un dato a resaltar. Que este libro pasara de mano en mano, de siglo en siglo, hasta llegar a las de una maestra de escuela y de su hija es una hazaña verdadera y multitudinariamente heroica. El *Quijote* de mi madre me recuerda la humildad de los orígenes del mundo hispano, la capacidad que tenemos de soñar cosas temerarias desde las derrotas y la estrechez, pues solo la locura transforma y engrandece la porción de realidad que nos tocó vivir. Es ésta una buena herencia.

EL PASO DE CALAIS

Lo que siempre me ha interesado más de *El Quijote* es el carácter ambiguo del protagonista, que parece estar moviéndose constantemente entre lo heroico y lo grotesco. En algunos momentos, es un soñador, un idealista que trata de imponer su visión del mundo sobre la pobre y miserable realidad. En otros momentos, es un pobre loco que se engaña miserablemente. En realidad, por supuesto, lo que se mueve no es el personaje, sino la lectura que hacemos de él. La interpretación es cosa del lector, pero la construcción de un personaje que permita interpretaciones múltiples, simultáneas y contradictorias, es cosa del autor, y tiene que ver no sólo con una concepción de la novela, sino también con una determinada imagen del ser humano. Frente a las representaciones de la naturaleza humana que aspiran a la coherencia y a la moral, la novela, desde sus inicios, propone una visión donde lo que prima es la incertidumbre, o lo indecible, o la pluralidad. Lo mismo puede decirse, desde luego, de la representación del amor. Desde cierto lugar, Cervantes nos propone que nos riamos de su personaje por enamorarse de una porquera e idealizarla. Pero, al mismo tiempo, nos hace preguntarnos si el amor no es siempre así, si no todos «elegimos» dejar de ver ciertos rasgos y distorsionamos y exageramos otros para, en el momento del enamoramiento, ver a nuestros seres amados como nos interesa verlos. ¿No es eso, en realidad, mucho más romántico que enamorarse de alguien que «de verdad» sea perfecto, o perfectamente compatible con el ideal? Pero esa visión del amor no sólo es más romántica, sino que –mucho más importante– también es más realista.

EL REALISMO

Hay cierta crítica idiota que protesta por cosas como que el burro desaparece –robado, perdido– y no se cuenta cómo vuelve a aparecer, o porque en las sucesivas palizas que recibe, Sancho pierde

los dientes demasiadas veces. Podríamos decir que en la novela hay problemas de *raccord*. Desde la perspectiva actual, creo que casi cualquiera estaría de acuerdo con que la vida está llena de problemas de *raccord*. Los objetos se pierden y reaparecen, ocurren cosas inexplicables, la gente se comporta de un modo que nos parece contradictorio, se dan coincidencias demasiado forzadas, cambiamos de idea con demasiada frecuencia. Uno se siente tentado a decir que en una obra narrativa, los problemas de *raccord* dan un toque de realismo.

Por otro lado, en una poética de la novela actual, los problemas de *raccord* son una opción; se trata de algo que se puede emplear voluntariamente. Si hacemos una película de romanos y le ponemos a un personaje un reloj de pulsera, estaremos dándole un nuevo significado o una nueva función a un elemento antiguo: la cita. Algo parecido ocurre cuando Cervantes, en la Segunda Parte del libro, habla de la Primera. Rompe la cuarta pared. Juega con el pacto de ficción, no quiere que nos lo acabemos de creer, no quiere cumplir con la parte que le corresponde. La «suspensión de la incredulidad», concepto que acuñaría Coleridge dos siglos más tarde, a Cervantes no le interesa; queda suspendida. En cierto modo, ya nos ha advertido contra ella desde el primer motivo del libro: el personaje pierde la razón porque se cree lo que lee.

Para suspender la suspensión de la incredulidad, por lo tanto, podemos hacer que los personajes pierdan los dientes más veces de lo que la lógica odontológica lo permita, o que lleven relojes antes de que estos se inventaran, o que rechacen un concepto dos siglos antes de su creación. No se trata de creer: eso es un juego de niños. Estamos ante la cosa en sí, ante un nuevo mundo, no ante una representación del mundo. Las novelas de caballerías, como las telenovelas, son representaciones –idealizadas, tramposas, estetizantes, exageradas, distorsionadas– del mundo. Pero una novela, en cambio, es un mundo. Y en ese mundo no molesta que los burros reaparezcan solos; eso no es lo importante. Por supuesto, ese mundo no es el del *Quijote*, sino el de una cierta lectura del *Quijote*, con independencia de que lo veamos como sublime o como ridículo.

EL PASO DE CALAIS

En cualquier lectura, hay otro pacto que va mucho antes que el pacto de ficción. El autor cuenta con que el lector sabe algunas cosas. Para empezar, el significado de las palabras que usa. O el

contexto en que sitúa la acción, los mecanismos de una cultura, de un tiempo y un lugar: una idea de cómo se narra, de qué es narrar, de qué es un personaje o un ser humano.

De lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso, según un antiguo y conocido dicho. El novelista, su personaje, se sitúan en ese espacio intermedio. Según la leyenda –lo cuenta Freud en *La interpretación de los sueños*–, hubo alguna vez un diálogo en el que un inglés dijo que de lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso, y un francés le contestó: «El paso de Calais». Eso es un chiste, y funciona, en cierto sentido, como cualquier narración. El paso de Calais es el trayecto marítimo que hay entre Francia e Inglaterra a través del canal de la Mancha. Pero ¿quién entiende ese chiste? ¿Todo el mundo sabe lo que es el paso de Calais? ¿Todo el mundo sabe lo que es una novela de caballerías? Cuando Cervantes define a un personaje diciendo que «era hombre docto, graduado en Sigüenza», está haciendo un chiste, burlándose del escaso prestigio de las instituciones educativas de Sigüenza. ¿Quién entiende ese chiste? Es un chiste elitista, tanto por su contenido como por el hecho de que está dirigido a la «élite» que puede entenderlo. Cuatro siglos después, los lectores españoles lo entendemos. ¿Todos? Me gustaría saberlo. Pero en cualquier caso, en una edición japonesa, ese chiste merece, necesita, una nota al pie. Cervantes no pone la nota. Su pacto con el lector consiste en que el lector tiene que saber algo si quiere entender el chiste, la novela. Y si no lo entiende, mala suerte para el lector. Una novela está llena de decisiones así. Si la volvemos más inclusiva, perdemos a los lectores más preparados para leerla, porque las explicaciones superfluas suelen resultar aburridas.

Esto –el hecho de que los demás no entienden mis palabras como las entiendo yo– se da en todo acto de lenguaje. En general, se vive como un problema, una limitación, algo que hay que aceptar o trabajar, con lo que hay que conformarse o contra lo que hay que rebelarse. En la novela, en cambio, es un hábitat deseable, un territorio en el que el autor puede decidir instalarse. Un territorio en el que tanto el autor como el lector disfrutarán de la mayor libertad posible.

LA LIBERTAD DEL PERSONAJE

Un elemento común a cualquier novela es la tensión entre el personaje y el mundo, entre el individuo y el entorno. Por distintos motivos, el personaje no encaja en la sociedad, o tiene que pagar un precio demasiado alto por encajar. A veces, esto conlleva una críti-

ca de la sociedad. En otros casos, lo que se critica es al personaje. Y en numerosas ocasiones, se aprovecha para criticarlo todo.

Cuando una novela se escribe libremente, con un espíritu indagador y no programático, la visión que tiene el autor del personaje va cambiando. Este proceso de cambio, se me ocurre, es paralelo y proporcional al proceso por el que el personaje se va independizando del autor. Ahí hay otra de las grandes lecciones del *Quijote*: uno puede darles libertad a los personajes, dejar que nos lleven donde necesiten ir, no controlar todos sus movimientos, escucharlos para ver qué nos piden.

Ocurre entonces que la distancia entre lo sublime y lo ridículo es resultado de las diferentes percepciones del autor y el lector. Lo que el autor percibe como sublime, al lector le parece ridículo. O lo que tenía una intención heroica se lee como grotesco. O más sencillamente, lo que nació como un gesto serio se interpreta como irónico. Parte de la ironía la pone el lector, o mejor dicho, los códigos del lector, que no son suyos, sino de la sociedad, del contexto, del *establishment*, y desactivan, al llevarlo al campo del humor o de la burla, lo que puede haber de peligroso, de transgresor, de nuevo, normalizándolo, traduciéndolo a un código preexistente, a un repertorio de gestos ya codificados que, como el carnaval, aunque tengan un discurso de rebelión o de ruptura o de salida de la rutina, se domestican al integrarse, por medio del rito, en el discurso hegemónico y normativo.

LA IDENTIDAD

Ese doble carácter utópico y patético, transgresor y caprichoso, está posibilitado, por lo tanto, por la escritura, pero necesita actualizarse por medio de la lectura. Es la lectura la que ha de tener la capacidad de colocarse ahí, entre Calais y Dover, para comprender al personaje, o la situación en la que se encuentra: para comprender la vida, no para juzgarla. «¿Qué es un individuo? ¿En qué consiste su identidad? Todas las novelas buscan una respuesta a estas preguntas», dice Milan Kundera. Al situar a los personajes en esa zona de lo indecible, en un mundo autónomo en el que no tenemos por qué tomar partido, una novela puede ayudarnos a entender algunas cosas de nuestro mundo, en el que tomamos partido todos los días. Por un lado, que la identidad es relativa, que depende del punto de vista, que no es algo estático e inmutable. Por otro lado, que es histórica, que no sólo depende del lugar sino también del momento en que miremos. La sabiduría del bipolar.

CONFESIÓN A CERVANTES

Al modo de San Agustín, te diría: «magno eres», Cervantes, y sumamente laudable; magna tu virtud y tu sapiencia variada, si no hubieras sido uno de los escritores más desdichados de los que he tenido noticia. Magnos han sido mis defectos, me contestas, y numerosa mi ignorancia, que abarca la distancia que comienza en esta tierra y se eleva hacia los espacios. Así somos, maestro raro, te insisto, pequeños seres que llenan de preguntas el mismo horizonte hecho a su medida. Pero, sabiendo cuánto desasosiego nos une, ¿quiere alabarte un escritor cuatrocientos años más joven que tú, que sin duda forma parte de ti, pues lo soy de tus lecturas, y no solamente de ellas, como se verá? ¿Y precisamente un escritor, revestido de una obra muy inferior a la tuya, que lleva consigo demasiadas páginas escritas que anhelaron estar a tu altura? Con todo, quieren alabarte los escritores de nuestro tiempo, pues somos parte de tu creación. Tus páginas nos han alimentado como si nos hablaran desde otro mundo que iba incluyendo el nuestro. Tu imaginación ha conformado la nuestra, como las figuras temblorosas que proyectaba la hoguera de Platón en la caverna. Hemos visto desde niños tu teatro de sombras. Manejabas tus personajes detrás de los años que viviste malhadado en los caminos. Pero a nosotros nos parecías un taumaturgo ataviado de saberes, aunque al principio me cansaran aquellos dibujos animados que se movían a trompicones haciendo y diciendo sandeces propias de muñecos. Cuán lejos estaba yo de llegar a tus páginas, tan vivas como laguna repleta de peces donde el lector puede pescar con la mano. Y cuán lejos estábamos de aprender que el titiritero y el mago eran hombres incomprendidos por su siglo, y no los prohombres que imaginábamos con la gola y el bastón del erudito, como un rey gitano o Maese Pedro aupado a la Academia.

No debiste estar solo, sin embargo. Te imagino en las tabernas de Castilla compartiendo el vino barato y el juego de cartas, quizá menos por afecto definitivo que por la íntima, pero fugitiva camaradería

que nace en los encuentros fortuitos, como amores destinados a despedirse después de un breve encuentro en el pajar. La cuadra arde, la mirada vigila, el dueño o el marido siguen al acecho, los caballos han sido testigos y ahora hay que ensillarlos para huir. Aunque más allá de estas aventuras que imagino, alma breve con el pie en el barro, te observo sumergido en conversaciones que cruzan la madrugada con cualquiera que quisiera abrirte su memoria: soldados y curas, labradores y gañanes, putas y dueñas, alguaciles y galeotes, caballeros y escuderos. Quizá toda tu obra es una reinención de la soledad. Una comprensión infinita de la misma. Una solidaridad escrita con los seres que viajan por el mundo, como tú mismo hiciste, dispar de ventura, dispar de talento, casi como cada ser; la gente cuya posición no importa, pero sí su cuento, el que traen y el que quieren compartir contigo. Porque todas las historias te pertenecen, Cervantes, porque tú sabes que nos pertenecen a todos. Y así nos las entregas.

Te hablo en presente. Hace años que pensaba yo en estas cosas y tú me asistías; me inquietaba y tú me oías; vacilaba, y tú me gobernabas; fui por la senda ancha del siglo y no me abandonaste. Nací en el s. XX. Para entonces habían pasado casi cuatro siglos de tu muerte, caído en la calle León, a unos pasos de tu casa, y trasladado al convento trinitario donde te enterraron por caridad. Tus restos se arrojaron en la zona más humilde de la tierra, entre los cimientos de la iglesia. A tu lado cayó también un barbero amigo tuyo, de tu misma calle. Hablabas a menudo con él, en la puerta del comercio. El cielo se inclinaba azul hacia los bosques del Retiro, entre edificios muy parecidos a los que hoy recorremos inventando tu mito. Hablabas con el barbero sobre Lope de Vega, tu vecino, un hombre de éxito que, sin duda, se burlaba de ti en el corro de sus doctos amigos. «Pues esa novela que has escrito no está tan mal», te diría el barbero, «la gente se parte de risa». La gente del camino, pensarías tú de nuevo, agradecido a cada encuentro después de días de polvo y de calor, o barro y frío, según la estación. Sin embargo, te desahogabas abiertamente con tu amigo el barbero: «Soy famoso entre los ignorantes e ignorado por los famosos». Y así sucedió en esta España, tu país, hasta casi doscientos años más tarde, mientras los narradores ingleses te celebraban e imitaban al menos un siglo antes. Sin embargo, solo hay que leer cualquiera de los prólogos que escribías a tus obras en ausencia de alguien que lo hiciera elogiosamente, como era la costumbre, para comprobar que ninguno te llegaba a la altura de tu verbo, que la palabra no es otra cosa que pedazos de espíritu articulado en materia fugitiva.

Ninguna de estas cosas sabíamos de pequeños. Un doble tuyo, un impostor, había llegado hasta nosotros, ilustre, lleno de honores, el dios de nuestras letras. Decir Cervantes era decir «genio» y también decir «gloria». Don Quijote y Sancho ilustraban cada uno de los libros donde aprendíamos. También en las carreteras aparecían, sobre carteles manchegos que ofertaban queso y vino, mientras viajábamos a Madrid, a ver a los abuelos. Tenían vida aparte en aquellos dibujos animados que ejecutaban aventuras temblorosas en la pantalla. Don Quijote, afilado y de barba rala y ojos desorbitados también en películas de cualquier país, y Sancho sonriente y llano y barrigón, siempre de pueblo, como si don Quijote no lo fuera también, un hombre loco de pueblo.

En la escuela, nos daban a leer episodios de tu gran novela, tan grande que nos llenaba de una primera pereza abrir el tomo, pero, al hacerlo, todos los prejuicios se borraban. Algo único alumbraba, escaso en los demás libros: ameno, inteligente, bien-humorado, imaginativo, comprensivo con el resto de los seres –perros y caballos incluidos–, tan enclenques que siempre tendrán el desprecio de los brutos. Uno adivinaba que entre tanto disparate no había burla de odio, sino risa de amor. Saliendo de la niñez, fueron tus *Novelas ejemplares* las que me acercaron a ti. Si en algo puedo hablar bien de mi colegio, fue en que nos hicieran leer *La gitanilla* y *La ilustre fregona*. Después continué por mi cuenta. En mi casa, mis padres y mis hermanos compartían el libro de la colección Austral roto de tanto leerlo: y, en mi cama, cuántas veces se salían las páginas, que había que volver a juntar como en un puzzle. Todavía guardo la sensación primera de leer aquellas historias tan ricas de aventuras, tan suaves de leer y con aquellos personajes tan singulares y tan humanos que, sin duda, concentraban la otredad del mundo. A través de los ojos, sucedía un nuevo encuentro entre mentes, hasta ese instante, desconocidas. Allí fue donde comenzaste a acompañarme. Cuando comencé a comprender que no hay nada mejor en la existencia que amar lo humano con cada una de nuestras pequeñas desesperanzas.

Como si de perder la virginidad se tratara, y como sucedió en efecto, doblemente, con dieciséis años leí el *Quijote* por primera vez, y en él vi al héroe romántico que mi vocación buscaba en cualquier lugar que vivía o que leía. Porque, como había aprendido de tu propio personaje, ya por entonces leer y vivir eran partes iguales dentro de mí. Me apenaba e indignaba con cada burla que recibía El Caballero de la Triste Figura: ese era el nombre que mejor casaba a mi voluntad, pues sabemos que proyectamos nuestros perso-

najes internos sobre la pantalla de las páginas. En el lustro siguiente, comprendí el valor de la risa, pero también la sabrosa ironía del narrador, Cide Hamete Benengeli, gran héroe de la invención, más allá de los hallazgos que venía disfrutando en Joyce, Faulkner y Onetti, tríada inigualable en el narrar la unión de matices externos e internos en la exactitud multiplicada del lenguaje.

Pero ninguno de ellos, como ninguno de nosotros, hemos vuelto a inventar a alguien como el narrador Berenjena, diestro en el quiebro y en el punto de vista, afable ilusionista en el arte de contar historias. Podría aquí enumerar sus virtudes, pero estás cansado de leerlas en los doctos manuales. También yo. Aún así te diré que seguirán pasando los siglos y seguirá latente la frescura de tu invento, así como del prologista que concebiste para abrir cada uno de las partes de tu obra maestra. Cómo te reíste del mundo literario de tu tiempo, cómo colocaste su tontería contra el rincón, acorralada, como un púgil capaz de golpear cada uno de los moldes y prejuicios de tu época a fuerza de suaves puñetazos de ingenio y lenguaje. Es por lo mucho que te hirieron, lo sabemos. El resentimiento, sin embargo, produjo en tu mano una ironía comprensiva con el mundo.

Ya siempre te leí. O, mejor dicho, te leo siempre. Estás en cada uno de mis libros, lo confieso, de múltiples modos que no es necesario descubrirte, pues mejor los conoces que yo mismo. Cada día, cuando llego al trabajo, mientras enciendo el ordenador, leo una página del *Quijote*. Al que le he dado la vuelta cinco o seis veces. Ahora disfruto cada uno de los párrafos. Subrayo múltiples pasajes y en muchos de ellos encuentro lecciones para la vida.

En el diario que escribo desde 1997, aparecen decenas de menciones a ti. Y no solamente a tus libros. A tu presencia también, invocativa como en estas confesiones que te escribo al modo de San Agustín. Leo cómo voy a menudo a tu tumba –esto es, a la iglesia de las Trinitarias construida por segunda vez, unas manzanas más allá de la primera, sobre tus restos arrojados a la tierra, también dos veces– cuando ocurre algo importante, para hacerme la ilusión de que te hablo de cerca. Por ejemplo, leo en el diario cómo te llevé un ejemplar de mi primera novela, *Santo diablo*, en 2004, como un hijo que quiere homenajear a su padre con el primer logro. Estuvo mucho tiempo en el banco de la iglesia como un extraño misal. También leo, un día de difuntos de otro año:

«Miguel de Cervantes, el más antiguo de mis muertos. Intensidad vivida. Amargura y alegría de la palabra. Yo te he leído como al mejor amigo, he estado en las tabernas de las rutas que tú mar-

cabas. He bebido y comido contigo. Sigues a mi vera. Aprendo, me regañas, me alientas, te escucho».

Suena ingenuo y loco, quijotesco en grado sumo, y dulceinesco en lo que tiene de devoto ensueño. También leo, otro año, un 23 de abril:

«Voy a la iglesia donde está enterrado Miguel de Cervantes. Después de saludarle y agradecerle, hago el camino inverso, de su tumba a su antigua casa, y en este paseo resucita, le hago andar junto a mis pasos».

Está visto que te quiero sentir vivo y a mi lado. Mucho tiempo he permanecido de pie –de pie, todavía– en la esquina de la calle León donde te derrumbaste incapaz de mantener alzado el peso de la vida. En otros libros leí que el mundo de los muertos y de los vivos forman una sola constelación de pensamientos. Podría considerarse definitiva mi locura si cualquier biblioteca bien nutrida no demostrara que hay una conversación infinita entre mentes de todos los tiempos, que no solo se reúnen en el lector que atesora los volúmenes, sino también entre ellos mismos, pues la mayoría se han leído los unos a los otros, como hizo Virgilio con Homero, Dante con Virgilio, Petrarca con Dante, Cervantes con Petrarca, Valle-Inclán con Cervantes, quien, como sabes, es junto a ti, mi segundo padre.

De este modo, los lectores hemos sido habitados por las voces de los que han desaparecido sobre la tierra, pero no en la dimensión de la lectura, y vivimos enajenados por ellas como don Quijote con los libros de caballería. Así poblamos la soledad. Lo contaba el dueño de la venta: cuando llegaba el tiempo de la siega, los segadores se juntaban a escuchar lo que esos libros decían, léidos por alguno en voz alta, «con tanto gusto que nos quita mil canas».

Las canas crecen en los páramos del invierno, donde la gente de tu tiempo apenas tenía nada que hacer al caer la noche, salvo caer ellos mismos reventados o entretener el desierto con la llama de una vela. En nuestro tiempo, parece lo contrario. Cualquiera de nosotros puede permanecer entretenido hasta que el sueño le obligue a cerrar los ojos ante televisores, ordenadores, móviles y otros aparatos de pantalla. Pero también ahí está el desierto, esto es, la multitud, que toca a su contrario. Por eso vuelvo a recordar tu soneto al túmulo de Felipe II, donde el soldado bravucón, al que también hice aparecer en uno de mis libros, presencié la pompa fúnebre y la pompa de sí mismo, asombrado de tanta materia con tan poco significado. «Fuese y no hubo nada», dices. Y yo, contra el páramo de lo múltiple, como contra el páramo del vacío, tengo la lectura de tus obras.

Fue en el año 97. En el barrio de Regla, en la Habana, un santero ciego contó con los dedos los dioses que me acompañaban en una tirada de caracaolas. Ninguno, dijo. Espera, añadió, no es un dios, es un hombre, es solo un hombre quien te acompaña, y está herido. Han pasado casi 20 años y sigo pensando que el santero ciego te estaba entreviendo en las sombras, a ti y a Valle-Inclán, fundidos en un solo rostro, en un solo brazo fastidiado, en una sola página donde el Marqués de Bradomín cabalga junto a Sancho, para liberar a Don Quijote del pazo donde lo han secuestrado los hermanos Montenegro, para reírse de él, como ya hicieran los Duques del Clavileño.

Ya no hay para nosotros diferencia entre la literatura y la vida. Tú sabes, padre raro, cómo en la polvareda de los caminos las siluetas de los viajeros, que habían conversado la pasada noche en el mesón, fugitivos amigos, entrevistados amores, se perdían de tu vista para siempre, pero no de tu imaginación, que los iba a proyectar de nuevo al lugar de la tinta, donde la oscuridad concentrada en caracteres sobre la albura de la página edifica la realidad desconocida de la mente. Allí vivimos, en un lugar y otro, simultáneos. Qué nos importan los espectáculos del circo de nuestro tiempo en la sociedad iletrada y en la sociedad literaria, la vertiginosa inanidad, los aplausos y desdenes del director atribulado sobre su alfombra de pan de oro, si podemos brindar con los enanos y con la insegura trapeicista –que muestra seguridad solamente en las alturas–; brindar por ese brillo que asoma a los ojos de las almas pasajeras cuando ofrecen un solo segundo de conexión profunda con el mundo. En ese solo segundo tratamos de vivir y de escribir.

Dijiste en la voz de don Quijote: «Es menester andar por el mundo, como en aprobación, buscando las aventuras, para que acabando algunas, se cobre nombre y fama». De la misma manera hablaron los místicos castellanos, los santos del Indostán, los magos del *Persiles*, los encantadores invisibles para Sancho y también, desgraciadamente, para nosotros. Y así vamos. Barcos contracorriente, escribiendo en el presente el agua de nuestro pasado. En aprobación, buscando las aventuras.

Al modo de San Agustín, te diría, para acabar mi confesión: a ti es a quien se debe pedir, en ti en quien se debe buscar, a ti a quien se debe llamar. Así se recibirá, así se hallará y así uno será acompañado. En la niebla que conecta la mente y la mano. En el sueño que crece entre el vacío y nuestras obras. Para que acabando algunas. Hasta el último instante. Como tú hiciste. Con el pie en el estribo.

LA PATRIA ES EL LENGUAJE

PUÑETAS REPOSTERAS

Como todos los niños de mi generación, en la escuela leíamos capítulos del *Quijote*. Capítulos adaptados, ilustrados con no demasiado acierto, más o menos fáciles de entender para nosotros: la escena de los molinos y los gigantes, la del caballo Clavileño, el manteo de Sancho o el episodio de la cueva de Montesinos. A mí no me obligaron a leer el libro entero. A los niños que sí tuvieron que hacerlo –de otros cursos, de otros colegios– los mirábamos con asombro y una pizca de compasión, aunque en realidad casi nadie lo leía al completo –como mucho, la primera parte o una simple selección de capítulos–. He de confesar que todos –yo también– detestábamos aquel libro, pero se trataba de un rechazo superficial, ligero, que no cuestionaba en absoluto la imposición, del mismo modo que detestábamos el *Cantar de Mio Cid* o *Platero y yo* por el mero hecho de ser lecturas de colegio, obligatorias y tiznadas, por tanto, del tedio propio de los compromisos escolares. Aun así, lo quisiéramos o no, el *Quijote* estaba en el aire, formaba parte, cómo no, de nuestro acervo cultural más cotidiano. Estaba, por ejemplo, en aquellos magníficos dibujos animados de finales de los 70, obra de Cruz Delgado y José Romagosa: quizá no eran nuestros dibujos preferidos, pero nos gustaban. Estaba en las casas: siempre el libro más gordo, junto a la Biblia, con su cubierta de letras doradas y marcador de cinta, aquellas ediciones baratas, pero ostentosas, que lucían en el mueble bar de los salones. Estaba incluso en las conversaciones: nuestros padres lo nombraban, era inherente a cierta sabiduría popular: «menudo iluso, ése es un Quijote» o «tragas más que Sancho Panza». Para nosotros, niños de los 80, Cervantes era el señor del cuello his-

toriado y las puñetas en las mangas, aquella indumentaria que tanta gracia nos hacía. A veces, con los papeles de las tartas, nos fabricábamos nuestras propias puñetas y el cuello –entonces no sabíamos que se llamaba gorguera–, recogíamos en el parque una pluma de ganso e imitábamos a aquel señor que nos parecía tan serio, impostando la voz y ondeando la pluma, con su supuesta voz que imaginábamos autoritaria y solemne: «En un lugar de La Mancha...».

LA ALBERCA SE HIZO CHICA, Y YO LEÍA

Pasé muchos veranos en un pequeño pueblo de Toledo, el pueblo de mi madre. Los que mejor recuerdo, obviamente, son los del final de mi infancia, cuando la alberca que construyó mi abuelo para que nos bañáramos todos los hermanos y primos se nos hizo pequeña, las horas se alargaban y me aburría. Pero el aburrimiento no es del todo improductivo: yo leía. Algunas sensaciones se han quedado grabadas en mi memoria para siempre, soldadas ineludiblemente a mis lecturas de aquel tiempo: el calor en la hora de la siesta, el horizonte de los campos segados, el aire detenido y febril, el olor a corral y cagarrutas, el rumor del arroyo que corría al pie de la pequeña ermita, los muros de las casas y las ancianas en sus puertas preguntando: «¿tú de quién eres?». A día de hoy, cada vez que abro cualquier edición del *Quijote*, me sobrevienen de inmediato esas sensaciones; después de todo, es posible que no hubiese mejor lugar –la meseta toledana–, mejor momento –el verano, el final de mi infancia–, ni mejores circunstancias –el aburrimiento y todo el tiempo del mundo por delante– para leerlo. Recuerdo perfectamente los grabados de Gustavo Doré que acompañaban el volumen, el tono amarillento de las páginas, la letra generosa, el peso de cada uno de los tomos, con esa fijación de las evocaciones adolescentes, ésas que quizá ya nunca se disuelven. Probablemente no fue aquella mi mejor lectura de Cervantes, tampoco la que más disfruté, pero fue la primera e inevitablemente abrió un camino. Tozuda yo, persistente, debí de leerlo sin parar con el fin de acabarlo pronto y comenzar el siguiente libro, de ese modo voraz en que leía cuando tenía trece, catorce, quince años, apuntándome tantos no sé ante quién –quizá ante mí misma–, devorando. Después, a mi vuelta a la ciudad y ya con satisfacción, decía: «He leído el *Quijote*. Enterito». Si los demás chicos me miraban con compasión o burla –como yo había hecho tiempo atrás con otros– me apresuraba a añadir: «Lo leí porque quise, nadie me obligó. Es un libro muy divertido». Y es cierto

que, aun no habiéndolo entendido del todo, no había demasiada exageración en mis palabras: lo pensaba de verdad.

DATOS QUE ENTRAN Y SALEN

La siguiente lectura de Cervantes fue mucho más allá del *Quijote*, incluso demasiado más allá: estudiar mucho a un autor no siempre significa leerlo bien. La niña había dejado de ser niña, la adolescente también había quedado atrás hacía mucho, yo era una recién licenciada sin futuro –con un bebé, además–, y trabajo no había. La enseñanza podía ser una opción, y el tema 50 de las oposiciones –aún recuerdo el número, como se recuerdan a veces los detalles más nimios– estaba destinado específicamente al *Quijote*. Había más Cervantes, claro está, desperdigado en otros temas: teatro barroco, poesía barroca, novela pastoril, etc., pero el centro, cómo no, eran nuestro jinete y su escudero. En aquel tiempo, leí todo lo que pude. Rellené lagunas de mi formación: literatura medieval, renacentista, del siglo XVIII. Leí tanto –estudié tanto– que al final tuve la sensación de que si intentaba meter un dato nuevo en el cerebro, se me saldría otro dato ya memorizado. Pánico ante la pérdida de memoria, ante la posibilidad de quedarme en blanco y ante las infinitas opciones de que me preguntaran lo más imprevisible. Tema 50, el *Quijote*: solamente un tema de setenta y dos en la quiniela de los dos temas por examen a escoger uno. ¿Cuántas opciones había de que saliera? Confiando en el azar, y puesto que no podía esforzarme en todos los temas del mismo modo –si lo hacía con uno, se me saldría el otro del cerebro–, decidí centrarme en los que más me atraían. Y sí, tenaz, aunque esta vez no encabezada por capricho, leí el *Quijote* dos veces, una al empezar a estudiar y otra meses después, poco antes de los temibles exámenes. Había dos motivos básicos para hacerlo: el primero y fundamental, que mientras lo leía no sentía que estaba estudiando, sino que estaba –y cómo!– disfrutando; segundo, que leyéndolo, aprendía al mismo tiempo de toda la literatura de la época, porque el *Quijote* no es solamente una parodia de los libros de caballería –como solían decirme a mí en la escuela–, sino también una parodia de la novela bizantina, de la novela pastoril, de la *novella* italiana, de la sentimental y la morisca, géneros todos ellos que Cervantes conocía bien por haberlos cultivado él mismo. Y como creo que la parodia es una forma de acercamiento a la realidad absolutamente eficaz –si no la mejor forma de acercamiento posible–, puedo afirmar que estudiándome a fondo

aquel tema 50 me acerqué de una manera diferente a todos esos géneros, incluso con mayor profundidad que con el estudio puramente académico, al menos en lo que a sus rasgos y espíritu se refiere.

Hubo suerte, aprobé las oposiciones y me hice profesora.

OJOS COMO PERLAS

Ya desde el otro lado, como profesora novata, aunque entusiasta, nunca forcé a mis alumnos a leer libro alguno, aunque traté de incentivarlos de mil modos. Con unos funcionó, con otros no; con determinadas obras o etapas literarias, más que con otras. En términos generales, la literatura medieval era árida para ellos –con la gloriosa excepción de las serranillas de *El libro de Buen Amor*–, les costaba emocionarse con las églogas de Garcilaso y ni siquiera *La Celestina* –salvo a niñas enamoradizas e inteligentes– conseguía interesarles demasiado. El aprendizaje de la literatura para chicos de trece, catorce o quince años no debería ser entendido como historia de la literatura, y mucho menos como un recorrido puramente cronológico y desvinculado del resto de acontecimientos históricos, pero ése es otro debate y ni siquiera yo tengo muy claro qué alternativa pedagógica habría que tomar, pero sí tengo –y tuve entonces– la certeza de que Cervantes, y en particular el *Quijote*, eran una isla aparte, eran *otra cosa*, y, en efecto, las aventuras del inigualable caballero y su sin par escudero resultaron sorprendentemente comunicables en el aula. Recuerdo el día en que les expliqué cómo optó Cervantes por corregir un error: en el capítulo 10 de la segunda parte, en un arranque de entusiasmo y también de lealtad hacia su señor, Sancho enaltece las virtudes de Dulcinea: bella dama, dice, «con ojos como perlas». ¿Qué veían de raro en esto?, pregunté a mis alumnos. ¿Qué pensaban que haría Cervantes en el capítulo siguiente? ¿Corregir su desliz? ¡No! Se aprovechaba de su error para introducir un pequeño chiste, dando un ejemplo de literatura libre e indócil donde las haya. Y así, dice Don Quijote a Sancho:

«Me pintaste mal su hermosura: porque, si mal no me acuerdo, dijiste que tenía los ojos de perlas, y los ojos que parecen de perlas antes son de besugo que de dama; y, a lo que yo creo, los de Dulcinea deben ser de verdes esmeraldas, rasgados, con dos celestiales arcos que les sirven de cejas y esas perlas quítalas de los ojos y pásalas a los dientes, que sin duda te trocaste, Sancho, tomando los ojos por los dientes».

Detalles como éste no son anecdóticos en absoluto, sino que responden a una noción literaria mucho más compleja de lo que parece: el humor siempre ha servido para flexibilizar los márgenes, incluso en las épocas de mayor rigidez y reglamentación de géneros. El humor troca los elementos, rompe las expectativas más convencionales, ofrece independencia y autonomía artísticas. Cervantes supo verlo como nadie y yo, joven profesora con mi abúlico grupo de alumnos, pude acogerme, casi sin saberlo, a la maravillosa doctrina del *docere delectando*.

SE CAEN A CADA PASO

Poco después dejé la enseñanza y comencé a escribir; una cosa no tiene que ver con la otra. La cuestión es que, en plena época de cambios, regresé al *Quijote*, una cuarta lectura y, al mismo tiempo, una lectura completamente nueva: la definitiva, la mejor. Ya no se trataba de rellenar las horas vacías de aburrimiento, tampoco de estudiar ni de enseñar: simplemente era el puro goce de leer, leer como, a veces, leemos los que escribimos, dejándonos empapar, sin darnos cuenta, de un espíritu, de una visión del mundo, de una poética. Esta vez, más que nunca, disfruté del complejo dibujo de los personajes cervantinos –y admiré a aquellas mujeres maravillosas, empezando por la pastora Marcela y su radical discurso de independencia, y siguiendo con la bella Dorotea, Teresa Panza, Zoraida, Luscinda, etc.–, me dejé apabullar por la variedad de situaciones y atmósferas, saboreé la plasticidad del lenguaje, advertí con detalle la famosa sanchificación de Don Quijote y la quijotización de Sancho Panza, me reí con la ácida crítica al poder que envuelve la peripecia del gobierno de la Ínsula Barataria: en suma, aprecié la increíble modernidad de toda la obra. En un tiempo en el que también leía con fruición a los posmodernos, recuerdo cómo me maravilló la presencia de la metaliteratura en el *Quijote*, cómo Cervantes integró a su apócrifo en el texto, utilizando para ello el humor y una radical revisión del concepto de personaje, adelantándose varios siglos a la posmodernidad literaria, dejando en pañales a otros tantos. Permitan que me detenga un momento en el capítulo 59 de la Segunda Parte: Don Quijote está pasando la noche en una venta cuando escucha, a través de los muros de su habitación, a otros personajes que leen un fragmento del texto de Avellaneda, en el que se afirma que nuestro ilustre caballero ya se ha desenamorado de Dulcinea. Don Quijote, por supuesto, monta en cólera: «Quienquiera que dijere que don Quijote de la Mancha ha olvidado ni puede olvidar a Dul-

cinea del Toboso, yo le haré entender con armas iguales que va muy lejos de la verdad». Al oírlo, los retados comprenden que, en efecto, se trata de un error, y que ése que les habla con tal furia, con esa fidelidad inquebrantable, debe de ser el verdadero Don Quijote, así como el escudero que lo acompaña, que resulta gracioso nada más verlo, debe de ser el verdadero Sancho, pintado en su versión falsa como «comedor y simple y nonada gracioso». La misma reflexión hará más adelante Álvaro Tarfe en el capítulo 72 al salir de su engaño: él, que creía haber coincidido con Don Quijote y Sancho en las justas de Zaragoza, comprende que eran intrusos en cuanto se topa con los auténticos personajes. El mismo Don Quijote lo fuerza a pensar por sí mismo, con una pregunta que recuerda al mítico: «¿No conocerá usted por casualidad a un gran, grandísimo actor, llamado Joseph Tura?» del *Ser o no ser* de Lubitsch: «Y dígame vuestra merced, señor don Álvaro, ¿parezco yo en algo a ese tal don Quijote que vuestra merced dice?». En cuanto a Sancho, Tarfe afirma que «*aunque tenía fama de muy gracioso, nunca le oí decir gracia que la tuviese*». Claro, responde Sancho, porque «el decir gracias no es para todos, y ese Sancho que vuestra merced dice, señor gentilhombre, debe de ser algún grandísimo bellaco, frión y ladrón juntamente, que el verdadero Sancho Panza soy yo, que tengo más gracias que llovidas; y, si no, haga vuestra merced la experiencia y ándese tras de mí por lo menos un año, y verá que se me caen a cada paso». Así, a cada paso, caen no sólo las gracias del buen Sancho, sino también las chispas de talento, la genuina innovación, los contundentes avances y rupturas literarias que, por supuesto, ningún impostor hizo. Y ojo: la acusación de impostor nos persigue a cada uno de nosotros, vulgares y mortales escritores.

LA PATRIA ES EL LENGUAJE

Es conocida la permanente admiración de Borges por Cervantes: desde su niñez hasta su muerte no dejó de leer el *Quijote*, y le rindió quizá el más original de los homenajes con la reescritura de su Pierre Menard. Faulkner aseguraba leerlo todos los años, «como otros leen la Biblia». Para Turgueniev, Don Quijote y Hamlet son los dos modelos básicos en los que se encarnan los rasgos naturales y opuestos de la naturaleza humana, aunque afirmaba preferir al primero «por ser capaz de cualquier sacrificio para instaurar la verdad y la justicia en el mundo». Nabókov consideraba *El Quijote* como punto de partida para el estudio de la novela moderna, y a él dedicó numerosas conferencias; en relación con el obsoleto

debate entre el realismo o fantasía de la obra dijo que es «un cuento de hadas, pero un cuento sin el cual el mundo no sería real». El premio Nobel Coetzee ha afirmado en varias ocasiones que el *Quijote* es la novela más importante de todos los tiempos, porque contiene «infinitas lecciones». Es evidente que no sólo para los lectores, sino también para los más grandes escritores, Cervantes no es un objeto de admiración, de lectura pasiva, sino un modelo de aprendizaje al que aferrarse. ¿Cómo es posible esto, cuatro siglos después? ¿Qué hay en Cervantes –y en concreto qué hay en el *Quijote*– que lo hace actual siempre? Una vez me preguntaron qué lección había aprendido yo de Cervantes, y qué huella había dejado en mi narrativa, si es que había dejado alguna. Es evidente –y así lo expresé– que uno no puede determinar las influencias que recibe y que a menudo, cuando los escritores las enumeran, responden más a deseos que a realidades, pero en aquel momento sí traté de sintetizar al menos cuáles eran las *lecciones*, cuál el espejo en el que trato de mirarme: en primer lugar, la sencillez y la transparencia del estilo, sueño al que aspiramos los que queremos huir de las trampas de la retórica; en segundo lugar, la viveza del lenguaje oral y esa sorprendente capacidad de conseguir que cada uno de los personajes que inundan la obra –de todos los estamentos sociales, de todos los oficios, hombres y mujeres, ancianos y jóvenes– se exprese de una manera acorde a su esencia, de modo que es su propio lenguaje quien los construye; y en tercer lugar –y quizá esta es la lección más importante– la apuesta por la libertad absoluta, por la ruptura plena, pues Cervantes alcanzó su cima justo cuando dinamitó los moldes de los géneros, optando por lo anormal, lo arriesgado, lo extravagante, lo inclasificable y, según los cánones de la época, lo incorrecto.

Lo que para mí ha supuesto el *Quijote* podría sin duda resumirse de la siguiente forma: yo, que soy poco o nada patriota, que no me dejo emocionar por banderas ni por victorias deportivas patrias, que no entiendo exactamente en qué consiste eso que otros llaman, con tanta seguridad, «el espíritu español», siento un orgullo íntimo y profundo –esto es, un evidente sentimiento patriótico– de que mi lengua materna sea la misma que aquella en la que Cervantes escribió las aventuras de nuestro inolvidable caballero.

Por Vicente Luis Mora

CERVANTES COMO PAISAJE

Recuerdo el Quijote como una de las épocas más felices de mi vida.
STENDHAL, *Dietarios*

Las relaciones personales que de verdad cuentan en una vida son aquellas que puedes dividir en épocas, porque han afectado de distinta manera a todos tus períodos vitales. Tenemos, de niños, una relación muy característica con nuestra madre, por ejemplo, pero esa unión se vuelve muy diferente en la adolescencia y ninguna de las dos coincide con el vínculo que tenemos, ya de adultos, con ella. No es que haya tres madres, pero sí existen al menos tres tú en lo tocante a lo materno.

Cervantes no fue mi padre, creo, ni mi madre, pero debe haber sido importante para mí, porque a veces periodizo mi existencia a través de mis sucesivas relaciones con él. En el principio, Cervantes suele ser para todos los niños –me refiero a los niños hispanohablantes– lo escolar, lo cultural, lo idiomático y lo español, si eres español. Cuando comienzas tus estudios en el colegio no ves a Cervantes porque es parte del decorado: en mi niñez el alcaláino posaba en las portadas de los libros de texto de literatura, languidecía colgado en los posters y carteles de las clases, era lectura y materia obligatoria, se convertía en la forma misma de la tradición y, además, era la corporeización o encarnación cultural de la «raza» hispánica. Se nos inculcaban los valores del *Quijote*: camaradería, idealismo, valentía, voluntad, no sé si decir también castidad y amor platónico, cuando tocaba aprenderlo en un colegio de curas. Como tuve muchos colegios de niño, por nomadismos familiares, no recuerdo bien el tratamiento particular en cada

centro; lo que sí recuerdo es el mínimo común denominador de todos ellos: Cervantes era dios y Don Quijote su profeta. Era una verdad indiscutible e innegociable, lo manchego –sinécdoque o metonimia de lo cervantino– aliñaba todas las salsas. Una de las primeras cosas que leí –no recuerdo qué años tendría– fue una versión ilustrada o cómic del *Quijote*. En ese mismo formato textovisual también accedí por primera vez a *Moby Dick*, *Grandes esperanzas* y otros grandes libros, cuyos personajes me entraron de forma viva e inextinguible por los ojos. Además, con nueve años, en 1979, devoré, como todo el mundo –no había más que dos cadenas por entonces– la notable adaptación animada de *Don Quijote de la Mancha* creada para TVE –así se llamaba aún–, que prepararon Cruz Delgado y José Romagosa, cuya banda sonora todavía me sé de memoria y puedo –no me obliguen– cantar de corrido. Cervantes entraba por el oído, por la vista, por el tacto de los libros, por el gusto del queso manchego, por el olfato del romero y el tomillo en los paseos por Sierra Morena organizados por el colegio. Los profesores nos guiaban cuesta arriba y nos decían a gritos «por aquí pasaron don Quijote y Sancho, con Rocinante y el Rucio, chicos: no lo olvidéis». Hablaban de ellos como personas reales, como si sus andanzas fueran hechos históricos, y lo hacían de una forma tan sincera y entregada que, a nuestros ojos, escudero y paladín se volvían de carne y hueso.

Cervantes estaba por doquier, incluso en las facetas más insospechadas de la vida. Dos de los amigos que tuve en localidades distintas estudiaron en dos colegios Cervantes diferentes; las primeras fiestas adolescentes a las que acudí, muy nervioso e inseguro, se organizaban en el Colegio Cervantes de Córdoba –*ergo* ir al Cervantes era ir a la aventura–, y así todo. Sus libros estaban en las estanterías de la casa. Su imagen al óleo en los periódicos. Sus citas en artículos periodísticos o en tertulias televisivas. No veía a Cervantes, porque Cervantes era el paisaje. Leía el *Quijote* en el colegio y a veces fuera de él, recorría algunos capítulos, saltándome las novelas intercaladas, costumbre que a veces he mantenido en alguna de mis relecturas adultas, hasta que aprendí a través de William Rozenblat a entenderlas y ponderar su función estructural en la obra. Luego pasé, en la juventud, a las *Novelas ejemplares*, que me gustaron en aquella época más que la inmensa novela cervantina, y fue así como «El licenciado Vidriera» pasó a ser parte de mis entrañas, como «La biblioteca de Babel», *La isla del tesoro*, «Un descenso al Maelström», *Tarás Bulba*, *El forastero misterioso* de Twain y algunos otros textos que me convirtieron,

por suerte o por fortuna –entendida en sentido quijotesco–, en escritor.

Más tarde, Cervantes pasó a un segundo plano, relegado por otros libros rusos, alemanes, mexicanos, argentinos, estadounidenses, franceses, italianos. De los maravedíes, las pesetas y los doblones pasé a los schillings, los soles, los rublos, los francos y los pfennigs. Sólo volví a leer el *Quijote* una vez en quince años –aunque volví varias veces a Rinconete, Cortadillo, la ilustre fregona y compañía–. Me pareció, y creo que fue una buena elección, que debía «emanciparme» de mi formación escolar y huir del tradicionalismo patrio, en el que pronto advertí una propensión a la autocomplacencia –sobre todo en algunos libros de texto– y al regodeo en ciertos «valores espirituales» de la nación, ante los que mi sentido arácnido –quiero decir mi intuición– saltaba como un resorte. Necesitaba horizontes más anchos que los de la Mancha. Hallé el Gobi, el Sahara, la Pampa, el Death Valley, el mar y Siberia. Otras culturas me ampararon sin alharacas ni mesianismos y aprendí mucho de ellas, postergando el regreso a Cervantes hasta tiempos mejores. Esos tiempos llegaron cuando decidí doctorarme. Ya tenía trabajo, mi padre había fallecido, vivía por mi cuenta y disfrutaba de otra prometedora etapa de mi vida. Cervantes no tardó mucho en adueñarse de ella, como había hecho con la anterior. En Córdoba, los cursos de doctorado estaban por entonces centrados, en un 85%, en Siglo de Oro. Es uno de los puntos fuertes del departamento y casi todos los cursos se centraban en la literatura áurea. Fue una enorme suerte para mí –nunca lo agradeceré bastante– tener que hundir de nuevo la cabeza en textos clásicos, en Pincianos y Chacones, en reproducciones facsimilares, en la poesía de Góngora –tan irritante a veces para un cordobés, pero esta historia edípica la cuento otro día– y, sobre todo, en un curso de doctorado específico sobre el *Quijote*, impartido por Ángel Estévez Molinero, de quien imité la costumbre de leerme al menos una de las partes del *Quijote* cada año –en 2016 me toca la Primera de nuevo–. Aquel acercamiento al *Quijote*, realizado ya no sólo por gusto lector, como había sido hasta entonces, sino desde una honda perspectiva filológica, me amplió las miras y me ayudó a comprender las increíbles dimensiones de una obra que yo había disfrutado sólo desde el patio de butacas de la lectura. Ahora, más allá de las bambalinas, apostado en las tramoyas, subido a las diablas, contemplando la representación desde el centro, la novela cervantina era toda una sinfonía de trucos, efectos, desplazamientos autoriales, juegos de

estructura, recurrencias y simetrías que me dejaban estupefacto. Gracias a los estudios de los filólogos e hispanistas iba tirando de un hilo inacabable del que no dejaba de salir complejidad y ambición narrativa. De mi deslumbramiento surgió un texto que este año he vuelto a publicar, «El *Quijote* de Cervantes como plagio de *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino», un ensayo-ficción cuya parte de broma posmoderna me permite ahondar en la endiablada complejidad autorial del *Quijote* y sus variadísimos modelos de representación y dicción elocutoria. Recorrí todas las telas y entretelas de la obra y armé sus voces; también, casi al final del texto, se recoge parte del inmenso numeral de autores que ha «jugado» con el texto cervantino, incesantemente y desde diversas culturas y literaturas, demostrando el poder canónico y medular que tiene para la cultura moderna, posmoderna y pangeica la obra quijotesca. Releer la novela de Cervantes con ojos teóricos no sólo no fue ningún problema para apreciar su lectura, sino todo lo contrario: desde entonces la disfruto el doble, como quien descende el Nilo gozando a la vez del cauce del río y del inmenso paisaje en derredor. Su riqueza se agranda cuando conoces sus secretos.

En la tercera parte de mi vida, la actual, Cervantes volvió a entrar de varias formas; para empezar, comencé a trabajar en el Instituto Cervantes, que algo tiene que ver con el escritor. Durante siete años, hice gestión cultural en dos continentes distintos bajo su amparo, con el objetivo de difundir su legado junto a toda la restante cultura hispánica; hace ya tres años que dejé el Instituto pero, en cierto modo, siempre seguirá conmigo. Desde otro punto de vista, Cervantes estuvo también presente: el trabajo lector y teórico sobre el *Quijote* que comencé en mis cursos de doctorado ya no me abandonó, de modo que seguí leyendo e investigando. Me acerqué al resto de la obra cervantina, sobre todo a su poesía, que había minusvalorado, como él («yo que tanto me afano y me desvelo / por parecer que tengo de poeta / los dones que no quiso darme el cielo»), y, como él, injustamente. Y seguía revisando las *Novelas ejemplares*, ahora también desde una perspectiva más técnica.

Todo ello coincidió con la escritura de mi novela *Alba Cromm* (2010), que acusó todos estos trabajos cervantinos, como no podía ser de otra forma. Cuando apareció en público, la presenté explícitamente como «novela cervantina», no porque tuviera la más mínima posibilidad de ser relacionada con el *Quijote* por sus bondades literarias, sino porque el estudio del sistema

autorial quijotesco me había dado la vuelta narratológicamente como un guante: entender la grandeza de la construcción del genio había removido mi entendimiento acerca de cómo plantear la estructura de una novela, desplazando las cuestiones teóricas a las creativas. No me planteaba imitarlo, sino tener en cuenta que cualquier acometida estructural de una novela debe partir de un cálculo de estructuras similar: riguroso, previo, complejo y profundo. Aunque finalmente se decida el autor por la forma más simple de contar una historia, esa sencillez debe ser el resultado de un largo y autocrítico proceso de reflexión, no de la ausencia del mismo. De este modo, la lección cervantina me movió directamente a intentar una variación sustancial en el modo de sostener la voz de la novela que me proponía escribir. Si desde siempre he tenido una resistencia natural a utilizar el narrador omnisciente, la panoplia de posibilidades de evitar ese recurso que el *Quijote* pone en marcha, desde el prólogo hasta la figura del traductor infiel, pasando por la técnica del manuscrito encontrado y las numerosas interpolaciones de voces y narradores de historias intercaladas, era un armero de primer orden del que extraer instrumentos y munición de defensa. Utilicé algunos de sus resortes, tomé otros de otros autores y elaboré alguno de cosecha propia, en aras de una complejidad estructural que, sin embargo, no suscitase el rechazo del lector, de cualquier tipo de lector. Creo que lo logré, ya que *Alba Cromm* ha sido leída por escritores y no escritores, por ancianos y jóvenes, sin que su compleja estructura entorpezca la lectura; pero si pude lograrlo no es por talento personal, sino porque Cervantes me había dado el modelo en el *Quijote*, esa novela que ha sido, es y seguirá siendo leída por millones de personas en todo el planeta, cualquiera que sea su formación, edad, disposición o formación lectora.

Muchas veces he reflexionado sobre cuál ha sido el secreto de Cervantes para lograr este consenso transfronterizo y atemporal. Al leer sobre él, fui acumulando motivos: el *Quijote* sería para algunos una novela sobre la amistad; para otros, un hondo tratado sobre la potencia del lenguaje para diluir las fronteras entre la realidad y la ficción, y para otros una reflexión sobre el poder. El teórico Manuel Asensi se planteaba en *Literatura y filosofía* (1996) si Cervantes no sería aristotélico, y no platónico, pues casi todo en su obra ocurre por causas exteriores. José-Carlos Mainer escribe en *La escritura desatada* (2000): «¿No se ha reparado que, en gran medida, el tema –casi fundamental– de la obra cervantina es una reflexión polifónica a propósito de los lenguajes

convenientes?». Para Harold Bloom, «en una ocasión dije que Shakespeare nos enseña a hablar con nosotros mismos, pero Cervantes nos enseña a hablar entre unos y otros. Aunque uno y otro construyen realidades capaces de darnos cabida a todos, Hamlet es, en definitiva, un individuo indiferente hacia sí mismo y hacia los demás, mientras que el hidalgo español es un hombre que se preocupa por sí mismo, por Sancho y por quienes necesitan ayuda». Como se ve, cada cual proyecta sobre el texto cervantino sus propias obsesiones, lo cual es un triunfo en sí, porque no hay hombre que no vea en el *Quijote* un espejo donde mirarse. Pero hay algo más. Carmen Martín Gaité daba, en un ensayo titulado «La búsqueda de interlocutor» (1966), otra razón de no menor peso: «A través de las páginas de algunos libros inmortales (piénsese por ejemplo en Don Quijote, el alcance de cuyo testimonio social nadie creo que se atreva a poner en duda), el regodeo y goce de quien lo escribió es palpable, llega a darnos envidia». En efecto, quizá ese goce de leer un goce puede ser una de las causas de la difusión universal del *Quijote*, un acto de voyerismo literario. En ese sentido, el *Quijote* es pornográfico, pues al leerlo nos deleitamos con el deleite ajeno; no sólo con el disfrute de Cervantes al escribirlo, patente al elaborar sus guiños –como los académicos de Argamasilla–, también con las fruiciones y gustos –y gustazos– de generaciones de lectores sobre el mismo texto. Leer el *Quijote*, tantos siglos después, es hacer sexo en grupo, participar en la mayor orgía lectora de la Historia.

A lo largo de estos años, he tomado parte en proyectos editoriales sobre Cervantes y en un proyecto artístico del grupo malagueño Los Interventores sobre Cervantes; he escrito algún texto con intertextos de Cervantes; he trabajado en el Instituto Cervantes; he construido una novela gracias a los trucos y añagazas estructurales de Cervantes; he leído, durante toda mi vida y de distintas formas, a Cervantes; mi existencia está, sin más, atravesada por él. Cervantes es el paisaje en el que vivo. Quizá por eso, porque siempre ha estado conmigo, esa existencia a día de hoy sigue siendo apasionante.

CERVANTES, VIAJE EN EL TIEMPO

Desocupado escritor: cumplo con informar a usted que últimamente todo es Cervantes. La muchacha es Cervantes, el olor a su hermosura es Cervantes, las grandes aves negras, la inmediatez de lo real y lo irreal tramados en el fulgor de un mismo espejo gemidor es Cervantes. Rap, serie de televisión y dibujo animado es Cervantes. El *Quijote* a secas, un número de la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, esta misma paráfrasis de Nicolás Melini –de un poema de Gonzalo Rojas, a su vez paráfrasis de un prólogo cervantino– es Cervantes. Amantísimo Cervantes, desocupado escritor –por razones obvias desocupado, con perdón, aunque cualquiera lo diría, visto lo visto–, me perdone el lector de ahora este fisco de más retórica, pero usted, quiero decir vuesa merced –tío–, me perdone la tosquedad o torpeza de ese mismo extra; *captatio benevolentiae*, no me falle: intento dirigirme a ti como te dirigías a los lectores, solicitando su atención, su benevolencia y su respeto.

Para el escritor que soy, amantísimo escritor desocupado, fue un lujo descubrir el poder de la literatura cuando apenas era un adolescente, en los muchos pasajes de tu hidalgo. Eso era la literatura. Condensación y multiplicidad. Misterio y claridad. Veladura y revelación. De pronto el mundo romo se volvió doblez, explosión de sentido, enigma fabuloso, divertimento ilustrado. Que todo estuviese en unas pocas palabras –parte de otras muchas– y uno se pudiera abismar dentro de lo poco y de lo mucho en pos del entendimiento, de la inteligencia del autor y de la verdad del sentido de la fábula, resultó ser una diversión demasiado seria como para no seguir leyéndolo ya todo.

Tengo para mí, por la lectura que te he hecho, que fuiste hombre abierto, que, como buen escritor, ensanchó los límites de

todo lo que en su tiempo se creía sólido e inamovible, atacando el pensamiento establecido con las mejores artes de las letras, aun a riesgo de todo tipo de inquisiciones. Todavía recuerdo cómo hablabas de los gitanos. Al principio de *La gitanilla* uno, lector de ahora, se teme lo peor: ¿una gitana que es hermosa e inteligente porque, precisamente, no es gitana, sino que nació en buena cuna?; sin embargo, continuando el relato, lo peor no se produce, y asistimos más bien a lo contrario, asistimos a cómo se deshace la siniestralidad del pensamiento de la época: la vida de los gitanos como ejemplo de libertad, el choque con los «normales» limando asperezas, las contradicciones más o menos hilarantes cuando los personajes se encuentran en un lugar que no es –supuestamente– el suyo. Y este es solo un ejemplo. La igualdad –esta del juicio, el mal juicio y lo que hoy llamamos «prejuicio» entre las personas– aún no se ha completado –porque ahora son otros los síntomas y las vicisitudes discriminatorias–, y tampoco sabemos si algún día llegará a completarse o, simplemente, mutará en otros desequilibrios, pero abisma calibrar la lucidez y el instinto que se requería para haber visto el tema y comprender lo que era indispensable allanar por medio de la fábula. La consciencia de ello, desde la perspectiva del presente, me anima a quitarme el sombrero, en un tiempo en el que los sombreros –cuando los hay, que son escasos– se quedan en la cabeza casi sin excepción de momento y lugar, y ya no se utilizan para reverencia alguna; para que te hagas una idea, la reverencia misma ha caído en desuso. Así hemos cambiado.

Hoy no hay ni un solo español sin noción de lo que es el *Quijote* y quién Miguel de Cervantes. Cumpló con informarte, pues, que Don Quijote ha pasado a formar parte de nuestra identidad. En el siglo XXI, el *Quijote* se respira y es como una bandera. Y supongo que te sorprenderá, pues ni la confianza de saberte el primero, el ejemplar, el pionero de las novelas («yo soy el primero en novelar en lengua castellana»), puede haber dado para tanto como para imaginar el presente que te transmito. Mientras te escribo esto –la tele prendida–, se ha puesto a sonar un rap que dos jóvenes te hacen y le hacen a Don Quijote –por esto decía antes lo del rap–. Y qué será «la tele», me preguntarás –que el mundo ha devenido en cosa que jamás se hubiese podido atisbar ni con el conocimiento de tu época ni con la más extraordinaria de las imaginaciones–: la tele es lumbre, chimenea en cuyo fuego arde constantemente todo lo que es, fue y se imagina, hasta tal extremo que no hay novelista con capacidad de tanto. Te gustaría

la endemoniada televisión, y en ella te rapean –o rapean sobre ti mientras te escribo– versos improvisados; también esto te gustaría. Así unimos el presente con el pasado, traemos este hasta nosotros, cubrimos las distancias temporales y establecemos otras, pues te rendimos culto y el culto es toma de distancia y hasta de ocultación.

En la televisión se nos aparecen por activa y por pasiva todas las desigualdades del mundo, en forma de ficción y en forma de realidad cruda, de un modo tal que se asfixia el entendimiento, sí, pero se nos prepara no sabemos aún para qué. Y por si fuera poco, ahora tenemos Internet, otro paso en esta lógica del allanamiento. Hasta tal punto han ocupado ingenios como estos algunas funciones de la literatura –masticar, deglutir, digerir la realidad y prepararnos para dar un nuevo paso en la Historia–, que al arte hoy viene quedándosele estrecho el camino y los artistas se alarman y ponen el grito en el cielo y en sus letras y se sienten impelidos a defender su necesidad, su utilidad y su relevancia, mientras todo –informativos de televisión, prensa escrita, *reality shows*, ficción televisiva, documentales, cine de ficción, libros de no ficción, videojuegos, etc.– se conjura para poner lo de los escritores al mismo rasero.

Si esgrimías que tus historias eran mero entretenimiento –amantísimo escritor–, por salvarte de la competencia religiosa, de su censura, del posible equívoco moralista o de que cualquier aprensivo interpretase que osabas emular a Dios o, peor, al clero; y si hasta comparabas tus novelas ejemplares con cualquier solaz («horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descansa; para este efecto, se plantan las alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuestas, y se cultivan con curiosidad los jardines») porque no hubiese dudas de tus mejores intenciones morales, al escritor ahora parece que le va quedando poco más que la posibilidad del entretenimiento ese y, a menudo, se siente impotente porque no hay autoridad, ni divina ni humana, que se solivianta por lo de un escritor; con nada choca, compite con tanto que con nada compite y, sin fricción, pocas esperanzas de modificar cosa alguna nos asisten. Si bien, también, la gran mayoría de los escritores de hoy somos posiblemente dados a escribir lo «normal», lo esperado, a allanarnos y *arrellanarnos* en demasía, y ahí el cuestionamiento de lo que realmente importa y merece cuestionarse es escaso.

Entre lo literario –la novela hoy es el género de éxito y, también, el género del éxito (el género que parece que hay que escri-

bir si se quiere tener algo parecido a eso escribiendo literatura)–, tal vez tanto sea así que la novela casi muere de éste. Cada año se llevan a imprenta miles de manuscritos, y hay de todo, pero tanto, tal cantidad desmesurada, que las malas novelas dificultan la apreciación de las buenas. En cualquier caso, tu afirmación de ser el primero que novela en español ha resultado «vindicación», en todos los sentidos de la palabra. La novela es el género de hoy; esa partida parece que la ganaste y para mí que explica algo de lo sucedido con tu gloria; puedes comentárselo a Lope, Quevedo, Góngora. Francisco Umbral –este escritor te gustaría, amantísimo escritor, porque en dos páginas era capaz de poner, por medio de la literatura, la crónica de el *Quijote* entero– decía que fuiste un escritor «fracasado literariamente» que, en el último momento, «decide jugárselo todo a un gran libro» y, entonces sí, venciste.

Pienso que fuiste hombre que se comunicó, en la lucha con sus coetáneos, hacia el futuro, y en la posibilidad de devolverte el diálogo, sé que estimarás que te hable en nuestros términos, ni más ni menos que como tú haces cuando nos hablas, por medio de tu literatura, en los tuyos. Por eso te tuteo. Y te cuento de este tiempo porque esta es la mayor ilusión del intercambio, la de llevarte algo de lo nuestro de hoy. No tanto la de traer lo tuyo de entonces, que ya, sino la de mostrarte algunos de nuestros ingenios, y quizás no tanto de los ingenios de la ciencia o la tecnología como de los del pensamiento y la sociedad, que es nuestra materia, la materia de los escritores.

Ahora, por ejemplo, los nobles ya no son nobles, sino presuntamente innobles –o innobles mientras no demuestren, pero mucho, lo contrario–; se cuestiona con absoluta virulencia la nobleza de estos –y, por lo tanto, también unos pocos defienden, con escaso eco popular, su pulcritud y buenos sentimientos para con nosotros, pretendiéndolos excelentes y épicos contra todo pronóstico– y, sin embargo, al pueblo se le atribuye una nobleza total, al tiempo que otros combaten con furia la idea de una supuesta superioridad moral de los más débiles y de quienes dicen estar al servicio de estos. Qué locos, ¿verdad? Don Quijote y Sancho Panza, hoy, en cierto modo, ideología política: esto sí, matizados, relativizados, licuados, redondeados, demolidos, que ya hay matización, relativización, licuación, redondeo y demolición en el propio *Quijote* respecto de la realidad de entonces –sus nobles y plebeyos–, y estos allanamientos no han dejado de producirse, casi ininterrumpidamente, a lo largo de los siglos. Es imposible que la imaginación te dé para tanto como para comprender cuán-

ta gente ha muerto en el proceso, y ahí seguimos, igualándonos por unos lados y jerarquizándonos por otros de otra manera; no quiero pensar en qué estado estará la cosa dentro de cuatro centenares de años. Sé que las simientes de lo que será las estamos poniendo hoy, como se encuentran las de hoy en el *Quijote*; pero, igual que del *Quijote* a esta parte la mudanza ha sido abismal –así como conflictiva y sangrienta–, cómo será la mudanza de aquí al siglo XXV.

Pienso en los escritores que somos y no sé, no sé, cómo escribiremos esa obra que, siendo escrita hoy, atesore sentido para entonces como lo ha atesorado la tuya para nosotros. Y solo se me ocurre una figura artística de este tiempo que, a bien seguro, irá cobrando una relevancia cada vez mayor hasta alcanzar un sentido tal que el de Cervantes de ahora: Michael Jackson. Pero no es escritor, y la explicación de las razones que me llevan a esta afirmación –que es controvertida–, sería bien larga, y no quiero aburrirte con lo que no puede sino escapar a tu entendimiento por todos los lados del mundo y de la Historia. Quede para mis coetáneos con la postilla: Michael Jackson es una figura de una relevancia artística, social y política que no puede sino crecer y crecer de un modo que aún no hemos sino entrevisto, y lo es precisamente por jefe –no solo en su obra, sino en los gestos políticos de su día a día– de un gran proceso de igualdad social, racial, que en el caso de la obra de Cervantes también se da. Sí, querido, y con gran eficacia; pusiste a andar en tus obras las diferencias, las semejanzas y las contradicciones entre personas de distintos estratos sociales, sembrando una ineludible semilla de igualdad hacia el futuro.

Ahora se supone que somos menos violentos que en tu tiempo. Ya nadie se reta en duelo por hete allí unas afrentas al honor o a la honra. Las humillaciones personales las soportamos estoicos y aquí paz y después gloria. Violencias como en las que se involucran por azar Don Antonio de Isunza y Don Juan de Gamboa en *La señora Cornelia*, espadachines justos contra malhechores, nos provocan a la risa. Son cosa, nunca mejor dicho, de caballeros andantes o de andantes caballeros, es decir, de tíos que van a pie; violencia de andar por casa. Para que te hagas una idea, los estadounidenses –que son los americanos del norte del continente al que te hubiera gustado viajar para quedarte y hacer fortuna–, tiraron dos bombas atómicas, una sobre la ciudad de Hiroshima y otra sobre la ciudad de Nagasaki, Japón, y solo con esas dos bombas se estima que murieron 246.000 personas. Y

ello, por cierto, tuvo un gran efecto igualador: nos cuadraron a todos, naciones e individuos, bajo ese poder –la bomba– que ni se menciona. Ingenios nuestros son bombas como esas y los aviones desde los que se arrojaron, en ellos viajamos de país a país y de continente a continente a todas horas –algunos escritores españoles e hispanoamericanos lo hacen en tu nombre, para decir en capitales de otras lenguas su literatura en español–. Y, por cierto, hablando de viajar en avión, ¡la humanidad viaja al espacio! ¡Esos mismos norteamericanos de la bomba protagonizaron el primer viaje a la luna y desde entonces, ya: el espacio sideral! Aunque no, no en tu nombre, en tu nombre aún no ha viajado al espacio ningún escritor, pero todo se andará.

Hoy parece que vayamos entendiendo en consenso que los procesos de liberación e igualación son inevitables y producen víctimas. Así se escribiría la Historia. Ahora llevábamos un tiempo creyéndonos que habíamos alcanzado suficiente libertad e igualdad entre las personas, al menos, de nuestros países –el secreto era la democracia y el capitalismo y la socialdemocracia y sus equilibrios–, y de pronto nos hemos caído del guindo y hemos descubierto que todo ello no era más que a conveniencia de los poderosos a los que esa calma chicha social les venía que ni pintada para amasar fortunas sin que nadie los importunara. Parece que obtener lo que creíamos haber obtenido ya en materia de igualdad y libertad nos va a costar un poco más; o, más bien, se trata de proceso que nunca descansa, independientemente del papel que queramos jugar en este en cada momento. El proceso continúa, nos crecen los desiguales entre quienes ostentan el poder económico, pero también entre quienes tienen menos que nosotros, que se concentran de manera muy significativa en el sur del mundo. El proceso es violento, como siempre, por la lucha de unos y por la reacción de los otros, siendo que casi todos somos los unos y los otros a la vez.

Pienso en mi barrio de Madrid –que, por cierto, sigue siendo la capital del reino: hoy no tendrías que andar del tingo al tango, de Madrid a Valladolid y de Valladolid a Madrid, o «del timbo al tambo», que diría Gabriel García Márquez–, y en estos momentos hay tanta gente capaz sin oficio ni beneficio en su casa que las autoridades sanitarias advierten que pasar demasiado tiempo tendidos, acostados, sentados, aumenta significativamente el riesgo de padecer enfermedades cardiovasculares; así que no sería de extrañar que alguno de los ociosos que somos –yo mismo me siento a veces un poco hidalgo pobre y viejo– decidiera

levantarse un día y ponerse a hacer cualquier absurda heroicidad incomprensible.

Pero Cervantes y el *Quijote* cabalgan. ¡Cabalgas! Cervantes es una mina que produce con su mera influencia simbólica ingentes cantidades de réditos económicos para unos y para otros. Por Cervantes circulan grandes cantidades de dinero privado y público. El dinero fluye de unas manos a otras por su/tu arte de magia. Cervantes es, significa o implica, en términos económicos de la sociedad capitalista en la que vivimos, «propuesta de valor» del país. Esto es: el país vale más por Cervantes y el *Quijote*. Nada menos. He conocido escritores que han obtenido el premio que lleva tu nombre: ellos eran Cervantes en sí mismos, Premios Cervantes. No es de extrañar que cuando cualquiera se pregunta por qué la literatura ha de importarnos, automáticamente, pensemos en el poder simbólico de el *Quijote*, en el gran logro de Cervantes, que hoy lo inunda todo, hasta la economía. Las autoridades competentes –o las incompetentes, vete tú a saber– quieren convertir tus huesos en atracción turística. No han dejado de buscarlos y parece que por fin, sí, los encontraron; y con esos huesos que ando en este parloteo. ¡Y hay «cervantistas»! Lo que oyes. En el siglo este, cuarto después de tu fallecimiento, hay personas que investigan al detalle sobre tu vida y tu obra. ¿Ves cómo no exageraba ni un poco cuando cumplía con informarte de que hoy todo es Cervantes? El español mismo es Cervantes. Lo repetimos una y otra vez: «el español, la lengua de Cervantes». Un escritor de hoy no puede sino sentirse chiquitito ante semejante hazaña. Quién de nosotros habrá de significar algo así. En cuanto haya que enviar nuestra lengua al espacio, a los astros, a algún planeta remoto de nuestra galaxia o de cualquier otra descubierta o por descubrir, irá con tu nombre, puedes estar seguro. Así somos. Y eso sí que es llegar lejos, en los términos en los que nos educaron a los de mi generación. «Hay que llegar lejos», nos decían, «a ver si llegas lejos», nos repetían. Pues Cervantes ha llegado a siglos de distancia y en cualquier momento alcanzará algún lugar a millones de años luz. Qué más quisieran los magnates, los acaudalados del comercio y la especulación, las personas más ricas de la tierra, ese 1% de la población mundial que atesora tanta riqueza como el resto del mundo junto. Pero no les sale. Y eso –querido, amantísimo escritor– aún nos consuela.

LA Q DORADA

1. Me llegaste en versiones edulcoradas, infantiles, reducidas, resumidas, masticadas, predigeridas. Me llegaste en versión potito y como un potito te tragué, sin apreciar matices, ansioso por llenarme pronto, agradecido por lo neutro del sabor. Una pasta nutritiva, más dulzona que dulce, que nos metían en forma de dibujos animados y libritos ilustrados con poquito texto y estampas de rotulador grueso. Los colores, también planos.

2. Casi no sabía hablar. No es que ahora sepa. Me sigue costando mucho vocalizar, incluso en la radio, me acelero ante el micrófono y amonto unas palabras sobre otras. Pero creo que entonces tampoco sabía escuchar. Dicen que los niños son esponjas, pero yo debía de tener los poros cerrados, porque todo lo entendía mal. Llamaba a tu personaje Pijote. Nadie hacía un chiste así, estaba en mis oídos. Pijote Sancho, Sancho Pijote, cantaban en los dibujos animados. Supongo que tuve que verlo escrito unas cuantas veces para aprenderlo bien. Tu nombre vino luego. Primero fuiste un personaje.

3. En la Q de las portadas aprendí a ser solemne. Había en casa una edición ilustrada por Gustave Doré, la típica edición ilustrada por Gustave Doré. Un libro grande y litúrgico, encuadernado en piel con una Q que se salía de la palabra Quijote en un dorado de retablo. Qué Q, aquella Q. Qué forma de ovalarse y de estrecharse en sus extremos, cómo asomaba el rabo, tan elegante que no podía tener un nombre tan vulgar: rabo. Era una filigrana, una apostilla tipográfica.

4. ¿Qué habrá sido de esa edición? No está en casa de mi madre. Quizá se la quedó mi padre tras el divorcio. Me lo imagino en su primer piso de divorciado, sin muebles ni cama, sentado en un colchón bajo una bombilla desnuda y el volumen del *Quijote* ilustrado de Doré con esa Q reflejando en el rabo el brillo de la

luz de sesenta vatios. La Q que nos enseñó a ser solemnes. La Q que anunciaba lo sagrado del libro. Una Q intimidante, impropia de ti.

5. ¿Por qué compraron mis padres ese *Quijote*? Un día –me lo estoy imaginando– llamé a la puerta un comercial de Planeta de Agostini. El mismo que les vendió las dos enciclopedias y los veinte tomos de la *Historia Universal* que siguen en casa de mi madre y que tanto nos iban a ayudar, a mi hermano y a mí, en los estudios. Quizá pensaron que ese *Quijote* también nos ayudaría. Que el día que nos obligasen a leerlo en el colegio ya lo tendríamos en casa en una edición litúrgica que sólo se podía leer en un atril. En aquella época, las casas pobres aún tenían un respeto y una reverencia hacia los libros. Mis padres creían que los libros ayudaban, que era bueno tenerlos, y el comercial de Planeta de Agostino lo sabía, y les vendía muchos tomos encuadernados en piel y con la Q en oro a gente como mis padres, que creían estar construyendo un legado bibliómano para sus hijos. Te habría hecho gracia esa clase media recién bajada del Seiscientos, pagando a plazos el vídeo beta y pensando en qué pared colgarían el título de licenciado de sus hijos. Esos títulos que hoy no valen nada, que algunos ni se molestan en ir a recoger. A la nobleza por los libros, también pagados a plazos, de Planeta de Agostini. Una nobleza menor, claro. Querían que fuéramos hijos de algo.

6. Qué hartura, ser hijodalgo. Yo quería ser hijodenadie. Si algo me iba a dar la universidad era la ocasión de huir de una casa llena de enciclopedias y de historias universales ilustradas pagadas en cuotas a muy bajo interés. Aún hoy me lo reprocha mi madre: parece que no tengas familia. Y eso que no escribo de otra cosa. Pero, claro, las familias no quieren libros, quieren reconocimiento. A la gente le gusta salir en los libros porque no sabe de verdad qué significa salir en un libro. Con los poetas es otra cosa. Los poetas aman. Pero nosotros hacemos otra cosa. Tú hacías otra cosa. ¿Sabes que hay gente orgullosa de que su pueblo salga en el *Quijote*? Siguen sin enterarse.

7. Que sí, que ya sé que tu obra es mucho más que el *Quijote*, pero sin el *Quijote* yo no estaría escribiendo esto. ¿Quién se iba a acordar de ti sin el *Quijote*? No te quejes, no rezongues, y dile a todos esos cervantistas de nariz alta que dejen de joder también: tienes la inmortalidad, ¿qué más quieres? ¿Qué otra cosa puede querer un escritor? Déjate maldecir por todos los escritores del mundo. Déjate envidiar y dile a los sacerdotes de tu culto que permitan que siga corriendo la envidia. Sí, autor del *Quijote*,

¿qué pasa? Del *Quijote* hablo, al *Quijote* vuelvo. Lo demás me da igual. Hay que saber conformarse.

8. Cómo te odiaba. Cómo odiaba esa Q y esa voz engolada con la que algunos profesores parecían correrse al hablar de ti. Era una mezcla de excitación sexual y liturgia, algo muy católico, al fin y al cabo, pasional y acartonado al mismo tiempo. Te haría gracia oír hablar a un cervantista. De verdad, te partirías las tripas. Ahora no puedes porque eres una efigie y una estatua. Eres un santo o un dios menor, y los dioses no se ríen. Tampoco nos dejan reírnos de ellos ni de quienes se postran ante sus imágenes. Todo lo sagrado da mucha risa, pero hay que aguantársela si no quieres que te echen de misa. Porque casi nadie quiere que le echen de misa. Tú tampoco. Te pasaste la vida intentando entrar en la misa de la que te sentías expulsado. Si me hubieran contado eso, en vez de tanta Q dorada y tanto dibujo animado y tanto análisis de texto, te habría querido antes. ¿Cómo saber que eras uno de los nuestros, un hijodenadie? Parecías un carcamal, una columna corintia, un retablo barroco. O peor: un cliché de verbena. El Manco de Lepanto, con ese ripio que en España es otra forma de desprecio y que debió de ponerme sobre aviso, ya que en este país sólo se desprecia a los pares: es el reconocimiento de que eras un hijodenadie el que te valió el desprecio de los hijosdenadie.

9. Me gustaba que te buscasen ascendencia conversa. Un judío, nada menos. Judío, por raro. Judío, como única explicación a una vida marginal y penitenciaria. Judío, como mezcla de odio y amor. Te leían y pensaban: esto sólo puede haberlo escrito un judío. El primer novelista judío moderno. Antes que Joseph Roth y antes que Philip Roth. Cervantes, el judío.

10. Un verano te leí de verdad. No en la edición de Doré con la Q dorada. Aquella era ilegible, no se podía ni abrir y las páginas eran casi de papel biblia. En una edición que compré en la cuesta de Moyano por cien pesetas. Otras cien me costaron los tomos de Avellaneda, que compré sólo para fastidiarte. Aún no los he abierto, están intonsos. Te leí y entendí que dijeran que eras un judío, porque allí sólo había bilis. Quizá porque estaba adolescente perdido y venía de leer a Henry Miller, pero entendí que lo habías escrito en la cárcel. Quien escribe así sólo puede hacerlo en la cárcel, gruñendo contra los que están fuera, riéndose furiosamente de todos. ¿Has visto a esos locos que se carcajean desde sus celdas? Dan miedo porque tienen razón. Todo da mu-

cha risa desde una celda. Pasaba las páginas y te imaginaba en Orán, aunque no estabas en Orán, pero te iba mejor Orán, como a Burroughs le iba Tánger. Hay escritores de corte y escritores de cárcel, como hay escritores de casa limpia y ventilada y escritores de buhardilla. Hay escritores que están cerca y otros que escriben lejos. Tú escribías lejos. Estabas mayor, hartísimo de todo y te pusiste a escribir como sólo escriben los que ya no esperan que nadie les aplauda porque se han acostumbrado a oír los aplausos que les dedican a los demás.

11. Que sí, que dicen los cervantistas que la segunda parte es la buena. Y lo es, claro que sí. Tan tontos no son, los cervantistas. Saben leer. La segunda es todo. Es la posmodernidad tres siglos y medio antes de la posmodernidad. Es más contemporánea que todas las novelas contemporáneas, no hay un solo recurso narrativo que no esté inventado y agotado en sus páginas. La segunda parte no inaugura nada, lo cierra todo. Podríamos haber dejado de escribir después de aquello. No hay innovación novelística que no esté ya en esa segunda parte. No me voy a poner cervantista, no quiero que te rías de mí. Todo eso es verdad, pero la primera parte es mi debilidad. No por lo que cuentas allí. Las aventuras son muy idiotas. No soy de pueblo, no me hacen gracia los golpes de Sancho. Es mi debilidad porque está muy mal escrita. Llena de errores, con un descuido que es también posmoderno. Es casi escritura automática. O acelerada. O vomitada. Hay prisa y por eso hay chapuza. Frente al escritor gongorino que pasa semanas enteras puliendo un versito, tú escribes como te viene, sin pensar ni en la palabra anterior ni en la siguiente. Te olvidas de los nombres de los personajes, te olvidas hasta de que estás escribiendo una novela, y que como tal necesita trama y estructura y verosimilitud. Te da igual. Tú sólo escribes.

12. En la segunda parte mantienes la bilis alta, pero ya no escribes en la cárcel. Te piensas las cosas, eres más escritor profesional, mides lo que echas al papel. El espíritu es el mismo, pero se nota que estabas más cómodo y que la tinta y el papel eran mejores. La segunda parte la compone un escritor dolido. La primera la escribió un reo. Por eso me gustó tanto. Si me hubieran contado que eras un preso amargado y no un tipo hecho estatua, no me habría pasado tantos años odiándote.

13. No me lo enseñaste tú solo. Quizá lo llevaba aprendido de antes. O intuitivo, que es mejor que aprender las cosas, o la única forma de aprender bien las cosas. Escribir es equivocarse. No fracasar como Beckett. Ni siquiera fracasar mejor. Digo

equivocarse, cometer errores, escribir mal las palabras, destrozar la sintaxis, querer decir una cosa y escribir otra. Actuar al descuido, al galope, levantando polvo. Me gusta la literatura desordenada y un poco sucia, que se despliega como una sobremesa borracha, con las botellas de licor a medias y la vista borrosa.

14. ¿Sabes que hay un montón de gente que busca el lugar en la Mancha? Hay una universidad, la Complutense, que lleva el nombre del sitio en el que naciste, que formó un equipo de especialistas para dilucidar qué pueblo era ese de cuyo nombre no quisiste acordarte. Han estudiado todas las toponimias y todas las distancias, han calculado cuánto se tardaba en ir de un sitio a otro a finales del siglo XVI. Probaron con sol y con lluvia, con viento y de noche, con burros jóvenes y con mulas viejas, a pie y a caballo, al galope y al paso, con alforjas y sin ellas, en carruaje y sin él. Y llegaron a una conclusión. Dicen que lo encontraron. El lugar. Lo encontraron.

15. Qué buen comienzo, «de cuyo nombre no quiero acordarme». ¿No estaba claro el chiste? Te han leído como quien lee la cábala. Te han leído como los exégetas leen la Biblia. Por eso te editaban en piel y con letras doradas en libros que sólo podían leerse puestos en un atril, porque no estaban pensados para ser leídos, sino para ser predicados. Eran objetos de culto religioso. No sabes la cantidad de gente que sigue convencida de que el libro está lleno de referencias ocultas que se pueden descifrar. No sabes la cantidad de tipos que siguen creyendo que escondías algo en ese no querer acordarte. Cuando llevas a Don Quijote de un pueblo a otro y resulta que ese pueblo está en la realidad en otra dirección y mucho más lejos o mucho más cerca, piensan que estás mandando un mensaje en clave y no que te da lo mismo dónde diablos está ese pueblo. Porque hasta a los vecinos del pueblo les da igual dónde queda, les basta con saber que están perdidos y que nadie los quiere. Han pasado cuatro siglos y la mayoría de la gente sigue sin enterarse de qué va esto de la ficción o de la literatura. Deberías habérselo puesto más difícil. Más toponimias ocultas, más desconcierto.

16. Me gustan tus huesos. Mezclados en una fosa, perdidos, tirados de cualquier modo como siempre se ha tirado a los escritores en este país. Me gusta saber que tu destino no fue distinto al que nos espera a los que escribimos hoy. Pobre, despreciado, plagiado sin compensación, burla de los colegas. Hasta en eso fuiste nuestro contemporáneo.

17. No fue culpa tuya. Sucedió cuando tus huesos llevaban ya mucho tiempo quebrados y amontonados en una cripta de la calle Atocha, pero deberías saber que, con el tiempo, tu mirada se convirtió en oficial. Si terminaste encuadernado en cuero y con una Q dorada es porque tu mirada es la buena, la correcta. Más allá de la sagrada: es el canon. Y eso nos ha jodido. Muchísimo. Ya sé que no eres culpable, pero alguien debería decírtelo, aunque no te haga gracia. A ver cómo te lo explico. Al insistir tanto en el *Quijote*, al convertirlo en libro nacional, convirtieron a su narrador en narrador nacional. Y ya sabes, porque lo inventaste tú, que es un narrador muy agrio y cínico y prejuicioso. Por tanto, las miradas que se consideran correctas o inteligentes o que, simplemente, se celebran, son miradas agrias, cínicas y prejuiciosas. Aquí se mide el talento por la mala leche. Quizá ya pasaba en tu tiempo. ¿Pasaba? No lo sé, pero no conozco otro país cuyo libro nacional esté escrito por un novelista fracasado, tullido y casi anciano que llenaba papeles en la cárcel. No te lo tomes a mal, ya ves todo lo que pienso de tu genio. Eres genial, claro que sí, nadie lo discute. Pero no sé si eres el tipo de genio que conviene a un país.

18. Nos habría ido mejor con alguien más moralista y más político. Que sí, que eres moralista y político, eso se ve, pero tan individualista, tan escritor y tan indiferente al eco de las propias palabras que te olvidaste de añadir moralejas. Y un país necesita moralejas. No puede dejar correr los siglos entre carcajadas. Hacerte estatuas y vestirse de prócer es seguirte la corriente, alimentar una broma infinita. Tú no querías eso porque sabes que las estatuas sólo sirven para que se caguen en ellas las palomas, y si tuvieras que describir tu propia estatua te fijarías, sobre todo, en la corrosión de los excrementos y en las formas que estos crean al escurrirse por el busto. Quienes quieren ser padres de patrias redactan manifiestos y declaraciones de independencia y se pierden con su avión luchando en guerras justas contra dictadores. Tú querías el parnaso, y al parnaso llegaste de la única forma posible: *post mortem*.

19. ¿Mereció la pena?

MARIPOSAS CERVANTINAS

–Aunque tú no lo sepas, tu libro es cervantino, –dijo el profesor de literatura–.

El club de lectura del Museo de la Ciudad leía mi primera novela, *Intento de escapada*, y yo acababa de contestar con una negativa a su pregunta acerca de la influencia de Cervantes en mi narrativa. Como tantos otros, había leído el *Quijote* en el instituto, lo había disfrutado sólo parcialmente, angustiado con tener que examinarme, y luego apenas había leído algunos fragmentos sueltos de las *Novelas ejemplares*. Ése era mi Cervantes. Para ser sincero, el *Quijote* que había configurado mi mente era el de la serie de los dibujos animados de finales de los setenta. Aquellas imágenes, aquellas voces –Fernando Fernán Gómez, Antonio Ferrandis o Rafael de Penagos–, incluso aquellas canciones –la compuesta por Juan Pardo e interpretada por el grupo Botones–, no cesaban de reverberar en mi cabeza, y aún hoy, cuando pienso en Don Quijote, no puedo apagar la parte de mi cerebro para la que esa historia sigue siendo todo aquello que vi y sentí de pequeño. Las placas de memoria de la infancia se graban para siempre, directamente sobre la carne, a sangre, con trazo grueso, y por muchas capas de recuerdos que uno ponga sobre ellas, las hendiduras primeras no dejan de estar ahí. Por supuesto, no dije nada de esto al profesor de literatura y a su club de lectura –la alusión a los dibujos animados no habría sido propia de un escritor serio–. Y tan sólo insinué que yo no era demasiado cervantino. Al menos no de modo consciente. Fue en ese momento cuando él dijo que mi novela era cervantina. Aunque yo no lo supiera.

–Por si no te has fijado –dijo–, la relación que hay entre los dos protagonistas de tu novela remite claramente al *Quijote*. El artista radical, Jacobo Montes, es un genio excéntrico que busca señalar la injusticia, como Don Quijote. Y Marcos, el joven prota-

gonista, su ayudante, recuerda a Sancho Panza, tanto por su físico –rechoncho y achaparrado– como por su relación con la verdad y la ética: él es quien, en todo momento, ve molinos donde el artista ve gigantes, y quien no puede evadir el sentido de la responsabilidad. Marcos es la instancia moral de Montes.

Me quedé pensando en su argumento durante unos segundos. Y antes de que le pudiera dar la razón, el profesor se volvió directamente hacia la audiencia –las cinco señoras mayores que se habían congregado en una de las salas del Museo– y dijo:

–Sin duda, lo cervantino está ahí, en la relación entre esos personajes, pero también en el juego de espejos que se establece en la novela. Y especialmente en el cuestionamiento de los límites entre la ficción y la realidad. El modo en que la novela acaba abriéndose a la realidad como una especie de *trompe l'oeil* –pronunció esto con un francés refinado– es claramente un recurso cervantino y barroco. Y es que *Intento de escapada*, aunque el escritor no lo sepa –ironizó–, es una novela barroca. Las obras saben más que el autor, y dicen más que lo que el autor pretende decir. Tu novela se encuadra en esa tradición. Cualquier lector avezado se habría dado cuenta. Intuí en sus palabras una cierta suficiencia. Yo era el escritor, pero él era el que sabía, el que mostraba su erudición ante la raquílica audiencia de su club de lectura. ¿Cómo era posible –imaginé que pensaría el profesor– que me presentase allí con mi gorra, mis gafas de pasta y mi pinta de escritor moderno sin tener ni la más remota idea de quiénes eran mis referentes? Afortunadamente, él había encontrado la clave de lectura. El origen. La influencia. La tradición. El indicio del crimen que había cometido. Cervantes. Tu novela es cervantina. Y no hay nada más que hablar.

Supuse que intentaba buscar la fuente de mi narrativa para mostrar su sapiencia a los demás. «Tu novela es cervantina» tenía que ver con una especie de inconsciente clasificador y con la idea de buscar un lugar de origen que lo explicase todo. Esto me recordaba a lo que ocurría en mi disciplina académica, la Historia del Arte, donde la explicación de la obra acaba convirtiéndose en la búsqueda del lugar de origen. La magia del principio creador. El sortilegio de la fuente de la que todo surge. La llave maestra que reinserta el sentido en aquello que antes no era más que un enigma. Como historiador del arte, me había intentado apartar lo máximo de esa pasión por el origen como explicación total. Y de algún modo, lo que escuché aquella tarde en el Museo, rodeado precisamente de cuadros barrocos, muchos de ellos puros tram-

pantoflos, me sonaba a eso, a búsqueda de credenciales. Y poco más.

Quizá por eso respondí al profesor diciéndole que posiblemente tuviera razón, que no lo negaba, pero que yo no tenía tan claro que hubiese una fuente original, un lugar central, una referencia única a partir de la cual todo lo demás fueran variaciones. Y que, en cualquier caso, eso tampoco era tan importante porque interpretar obras literarias no se reduce a descifrar e identificar el referente.

–No me interesa esa manera de explicar la literatura como una mera réplica de temas ya formados –dije–. Al menos no creo que esos temas puedan constituir la base de una interpretación. A veces imagino al intérprete de textos literarios, y también al crítico y al historiador del arte, como un cazador de mariposas, intentando pillar al vuelo la genética de la obra. ¿Un cazador de mariposas? Comencé a enunciar la metáfora y, nada más hacerlo, me di cuenta de que no tenía demasiado sentido y que si intentaba elaborarla algo más me acabaría conduciendo a un callejón sin salida. ¿Cazador de mariposas? Qué tontería. Así que cambié rápidamente de tema y añadí:

–De todos modos, mis influencias están en otro lado. Por ejemplo, me declaro absolutamente seducido por Vila-Matas y por Italo Calvino. Y creo que en ellos sí que hay un cervantismo consciente. Así que si hay algo, posiblemente me viene de ahí, como de otros posmodernos. No sé si eso fue mejor o peor que lo de la elaboración de la metáfora del cazador de mariposas. Porque el término «posmoderno» produjo en el profesor un espasmo instantáneo.

–¿Posmoderno? Amigo, está todo inventado. Los juegos de espejos, la autoficción, la ironía, la reflexividad... la me-ta-li-te-ra-tu-ra –pronunció cada una de las sílabas de con tal dicción que me recordó al principio de *Lolita*: Lo-li-ta– la inventó Cervantes. Los escritores modernos creen que están descubriendo el Mediterráneo y lo que pasa es que hay que leer más a los clásicos. Lo de la posmodernidad son mentecateces. Y si hubiera algún posmoderno, ése sería Cervantes. Me sentí como si me estuvieran dando una reprimenda en medio de clase. No tenía muchas ganas de discutir y de repente me entraron unas ganas tremendas de escapar de allí cuanto antes. Supongo que el profesor intuyó mi malestar y matizó algo sus palabras:

–No lo digo por ti, claro. Es una apreciación general. Pero movámonos a otro tema, que nos hemos quedado aquí enquisita-

dos y no es plan. Cosas importantes: ¿se ha vendido bien el libro? ¿Para cuándo la edición de bolsillo? ¿Podrás elegir tú el color o eso lo decide directamente Herralde?

Salí del club de lectura pensativo y con la sensación de ser un fraude absoluto. ¿Cómo no había podido leer a Cervantes? ¿Y cómo no me iba a haber influido el *Quijote*? Esa misma tarde, mientras conducía de regreso al pueblo, me prometí paliar esa laguna imperdonable. Al llegar a casa entré a Internet, hice una lista de libros imprescindibles y establecí un calendario de lecturas para que cuando me volvieran a preguntar sobre la influencia de Cervantes tuviera algo que decir y al menos pudiera inventar una historia para justificar mi pertenencia a esa tradición de la que yo formaba parte sin siquiera saberlo.

Después de cenar, quise leer unas páginas del *Quijote* y lo busqué en la estantería. La edición que utilicé en el instituto era una en papel reciclado que regalaba el periódico *La Verdad* y que acabó con todas las hojas sueltas. No tenía ni idea de dónde podría estar. Recordé entonces que en la habitación de los trastos había una vieja edición en piel que mi mujer había traído de casa de sus padres y que apenas había abierto una vez para ver las ilustraciones de Gustave Doré. La coloqué sobre el escritorio de mi despacho y la abrí con delicadeza, como si fuera algún tipo de códice secreto. Pasé unas cuantas páginas y comencé a leer desde el principio, simplemente para recordar el tono de la narración. Fue entonces cuando me encontré con el prólogo. No recordaba haberlo leído. Con toda seguridad lo habría obviado cuando me obligaron a leerlo en el instituto para llegar sin dilación al célebre «En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme». Pero esa noche, al comenzar a leer «Desocupado lector: Sin juramento me podrás creer, que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse», me quedé fascinado. Me recordó el comienzo de *Si una noche de invierno un viajero* –uno de los libros que más me había influido en mi juventud–. Era puro Italo Calvino, puro Borges, puro Vila-Matas. Era tan actual que la lectura me pareció siniestra. No recordaba nada de esto. Lo leí varias veces subrayando cada giro, cada alusión al lector, cada ironía, cada reflexión sobre los géneros literarios y sobre la simulación. Leí esa misma noche también los primeros capítulos. Y de nuevo me quedé hechizado por la naturalidad, el manejo del dentro y fuera de la narración, la manera en la que el escritor se metía en la historia y salía de ella. La novela parecía una banda de

Moebius, sin exterior ni interior, un *continuum* en el que todo se enlazaba. La historia, el mundo del afuera, lo sabido, lo nuevo, lo que viene de antes, de que se inicia ahora... todo se fundía. En efecto, ahí estaba todo. Inventándose.

Me di cuenta de lo cerca que estaba mi concepción de la literatura de todo aquello. Y comprendí entonces hasta qué punto mi novela tenía que ver con el universo de Cervantes. Tenía que verlo todo, de hecho. Pensé esa noche –y he pensado mucho después– en lo que el profesor había dicho sobre Montes y Marcos y sobre Don Quijote y Sancho Panza. Y llegué a la conclusión de que el verdadero don Quijote de mi novela no es el artista cínico, Montes, sino Marcos, el joven ayudante, que cree en el arte y que está convencido de que con él se pueden «desfazer agravios y enderezar tuertos». El joven estudiante de Bellas Artes es al mismo tiempo Don Quijote y Sancho Panza. El hechizado por el arte y el que, al final, acaba viendo la realidad oculta bajo las formas de la ilusión.

Marcos, como Don Quijote, tiene configurada la cabeza por todo lo que ha leído. Está «enfermo de teoría» –fórmula que tomé prestada de Vila-Matas y su Montano, «enfermo de literatura»–. Para Marcos, el mundo que lo rodea es susceptible de ser analizado en términos de teoría del arte. La vida es un gran museo y todo puede ser visto como parte de una obra de arte. Cuando llega al lugar en el que están hacinados unos inmigrantes ilegales, Marcos ve *El baño turco*, de Ingres; cuando está frente a un ataúd en un entierro, en realidad está viendo *Un ruido secreto*, el ready-made de Duchamp, y cuando observa su rostro perdido en el espejo de un bar, tiene la sensación de formar parte del *Bar del Folies-Bergère*, de Manet. Todo se parece a algo. Su realidad está configurada a través de lo que ya ha visto como arte o ha leído como teoría. Entre él y la vida real hay una barrera insalvable: el arte. Sólo al final, Marcos tiene que decidir entre el arte y la vida. Y elige la vida, en el momento en que es consciente de que la magia no existe. Abre los ojos, deja de creer en el arte como magia. Como Don Quijote. Acepta el principio de realidad.

Esa noche, después de comenzar a releer el *Quijote* y a pensar en lo que había escrito me abismé en una especie de paranoia hermenéutica. Y todos los elementos de la novela me recordaron entonces a Cervantes. Lo cervantino estaba en la sensación de fracaso, en la mancha del autor en el texto, en la especulación teórica, en la simulación... todo era Cervantes. Por ejemplo, en la novela imaginé obras de arte que no existían. Obras que había

hecho un artista imaginario. Y también imaginé textos que atribuí a críticos de arte reales. Quise convertir toda la novela en una especie de espacio de incertidumbre, donde lo real y lo ficticio, el arte y la vida –precisamente el tema acerca del que reflexionaba el libro– se confundieran en todo momento. Esto, que yo había disfrutado en Vila-Matas, en Auster, en Calvino, en Borges, en Bolaño era, por supuesto, también cervantino. Pura simulación barroca. Juego, apariencia, mascarada. Un trampantojo. Una manera de desquiciar la certidumbre. Un modo de anclar la ficción en la realidad y, al revés, una manera de ficcionalizar lo real. Una banda de Moebius.

Me encontraba en esos momentos comenzando a escribir mi segunda novela, *El instante de peligro*. Había empezado a intuir el tono epistolar que al final tendría el libro y había esbozado algunas páginas. El narrador de esa novela, Martín Torres, se dirigía a un narratario que aún no se llamaba Sophie: «Este libro, querida XXXX –quizá Karen, o Marien, o Marta; no lo recuerdo–, lo escribo para ti». Era una estrategia para crear una relación de intimidad con el lector, pero también para dejar fuera de campo muchas cosas que tenían que ver con la trama y que se irían revelando conforme avanzase la novela. Esa noche, antes de acostarme, me asomé un poco a aquellas páginas esbozadas y también vi allí a Cervantes. El puente entre el espacio interior y el exterior, de nuevo, cervantino. Y los personajes: Martín, el escritor, un Don Quijote al revés. Un escéptico que comienza viendo molinos y acaba viendo gigantes. Y Anna Morelli, la artista que borra fotografías, otro Quijote. Una figura triste y melancólica que ve la historia donde los demás apenas ven una sombra. Todo *El instante de peligro*, en el fondo, era un intento de ver algo donde parece no haber nada. Proyectar la magia de la imaginación –el arte– donde en principio no hay más que piedras.

El arte, la ficción, la teoría, los discursos y las imágenes que construimos para habitar el mundo... como aquello que da verdadero sentido a la experiencia. Si *Intento de escapada* emulaba la trayectoria de la fascinación de Don Quijote –de la locura a la cordura, de la imaginación a la realidad–, *El instante de peligro* quería ser lo opuesto: un viaje desde la vida anodina y triste de quien ya no cree en el arte hacia el mundo hechizado y delirante de las imágenes. Una reivindicación de los gigantes. Sin ellos, desde luego, no habría molinos.

Esa noche todo fue Cervantes. Le di la razón al profesor de literatura y evoqué varias veces su pronunciación sarcástica del

término «me-ta-li-te-ra-tu-ra». Y volvió a recordarme a Lo-li-ta. Y, claro, pensé en Nabokov y en su *Pálido fuego*. Y en el poema en cuatro cantos de John Shade. Y en su sombra también vi a Cervantes. Y lo seguí viendo cuando cerré los ojos, pasadas las cuatro de la madrugada, con la sensación de que esa noche había descubierto algo que siempre había estado allí y con la impresión de que uno llega a los lugares justo cuando tiene que llegar, ni antes ni después. Estaba avergonzado por todo lo que había dejado pasar. Pero también estaba convencido de que ése era el momento preciso en que yo tenía que descubrir a Cervantes, cuando todo estaba dispuesto para ello. Una carta, dijo Lacan, siempre llega a su destino.

Al día siguiente, amanecí con la boca seca. En la mesita de noche tenía el gran libro encuadernado en piel. En el escritorio estaba la lista de lecturas. Durante esa semana compré varias monografías sobre Cervantes. También compré nuevas ediciones del *Quijote* y de las *Novelas ejemplares*. Mi vida cervantina estaba a punto a comenzar. Sin embargo, las clases en la universidad, la escritura de mi segunda novela –ahora sí, conscientemente cervantina– y los preparativos de mi inminente viaje a Estados Unidos fueron dejando poco a poco abandonada esa pasión recién adquirida. Y allí quedaron los libros, apenas abiertos, pero reverberando sobre todo lo demás.

Dos años después, hace unos meses, recibí el e-mail con la invitación a participar en estas confesiones cervantinas. Me encontraba lejos de casa, en una ciudad de Estados Unidos de cuyo nombre no quiero olvidarme, escribiendo sobre el anacronismo en el arte contemporáneo e intentando dar sentido a mi particular regreso a Ítaca. Apenas podía escaparme de mis obligaciones docentes e investigadoras. Tenía que entregar textos a los que me había comprometido. Pero pensé que si la invitación llegaba ahora debía de ser por alguna razón. Quizá otra carta buscaba su destino. Y quizá por eso contesté que sí. Y comencé a escribir mis confesiones cervantinas. Y recordé aquellos días. Y especialmente aquella noche. Y deseé estar en mi tierra, en casa, en mi biblioteca, con todos aquellos libros sin leer, con todas aquellas promesas por cumplir.

Sólo pude inventar una historia. Y una metáfora que nunca funcionó. Ni siquiera al final. Ni siquiera como pregunta abierta. ¿Un cazador de mariposas? Menuda tontería.

MI QUERIDO PROFESOR

Mi querido profesor,

cuando era pequeña mi padre me leía el *Amadís de Gaula*, y luego vino usted a leernos el *Quijote*. Entre ambos polos hubo muchas lecturas, pero fue a partir del *Quijote* que comprendí que hace falta más valor para cambiarse a sí mismo que para armarse caballero, convencer a un vecino de que sea tu escudero y lanzarse a cambiar el mundo. Por ello, porque algunas cosas cambié gracias a usted, quisiera agradecerle. Ahora yo también soy profesora, así que conozco la importancia de ese momento en que un estudiante te escribe al cabo de algunos años y te da las gracias, un gesto que se traduce en reconocer que sin ese profesor nuestra vida podría haber sido muy distinta y, normalmente –uno supone– peor.

Permítame que le recuerde quién soy. Cuando entré en el horario nocturno era la más joven del instituto. Trabajaba por las mañanas y luego iba a mis clases de piano en el conservatorio. Usted me permitía llegar cinco minutos tarde, y lo hacía de una manera muy elegante: simplemente me recordaba que su hija tocaba el violín. Era su modo de decirme que entendía la disciplina que ello implicaba. Siempre fue bueno conmigo, bueno sin preguntar, bueno de los que intuyen que la mirada de complicidad de un profesor puede equivaler a la caricia de una familia. Me sentaba al lado de mi mejor amiga, una muy rubia, Paula, y las dos –ahora seguro que nos recuerda– nos dábamos la mano cuando no había que escribir. Paula murió pocos años después –siento darle la noticia, si la desconocía–, pero para ese entonces yo era algo más fuerte. El *Amadís*, que por centésima vez había muerto sin venir a socorrerme, ya sólo me provocaba una sonrisa, y es que dejé de creer en la caballería andante o, lo que es lo mismo, empecé a dejar de ser anacrónica, un día

concreto, cuando usted, al entrar en clase, dijo una frase que me marcaría –ya lo ve– hasta hoy.

Llegaba a clase tan cansada que, si bien retenía las lecciones, no podía conectarlas con ningún tipo de sentimiento. O quizá no me interesaba. Más allá de unas pocas personas, que podrían contarse con los dedos de la mano que me daba Paula, no aspiraba a amar un mundo que insistía en rechazarme porque había entrado en él prematuramente; de modo que mi relación con cada asignatura era puramente cerebral, fría, analítica. Aprobar era una cuestión de supervivencia; sabía que sólo analizando minuciosamente mi entorno podría entender lo que don Quijote no quiso entender. Sacaba las mejores notas de la clase no por ser más inteligente ni estudiar más que el resto, sino porque seguramente lo necesitaba más que la mayoría. Era buena reteniendo información y aplicando análisis muy personales, pero bien pensados, y eso me ponía ante los compañeros y ante usted en una situación nueva para mí: sentí cariño, respeto, sentí que me valoraban.

La frase que tanto me marcó sí la entendí a través de un proceso de identificación más afectivo que cerebral. Era primavera, lo sé porque en Sevilla olía a azahar. No es baladí que recuerde que era primavera, la época del florecimiento, del desarrollo, y es que aquella frase se refería especialmente al *Quijote*, cuyo entendimiento –que no lectura– marca la diferencia entre querer cambiar la realidad porque está mal construida y querer cambiarla porque está mal construida para uno mismo. Usted entró en el aula, saludó tan amable como siempre, dejó sus cosas en su mesa y, en ese momento, alguien desde afuera lanzó una naranja y rompió una ventana. Ya he dicho que era primavera. Usted no se inmutó. Sólo nos miró y nos dijo: «Don Quijote estaba loco porque quería arreglar el mundo, y el mundo no tiene arreglo». Ésa fue la frase. Ahí empecé a amar a don Quijote. Ahí estaba yo en ese momento, tratando de vivir sola, a mis catorce años, en un mundo anacrónico para mí, hecho a medida de esos adultos que sí cabalgaban en su época, un mundo en el que yo me había colado antes de tiempo y donde me esforzaba por tocar mis fantasías, sobrevivir con mi inocencia, amoldar mi entorno incomprensible a la esperanza de que a lo mejor todo, absolutamente todo –menos yo–, podía cambiar. Cómo no iba a querer a don Quijote. Pero, conforme fui profundizando en su lectura, comprendí que el mundo, ciertamente, no tenía arreglo, pero no lo tenía no para el mundo en sí,

sino para el mundo de uno sólo, ya fuera don Quijote, ya fuera yo. Si yo no hubiera entendido el *Quijote* tal como lo entendí, quizá andaría como una Jesucristo tratando de resucitar no ya las leyes de la caballería andante, sino la imagen de mi amiga Paula, para que todos los que no la conocieron la amaran como yo, y es que –de esto hablaré más adelante– considero que todo deseo de proyectar lo individual como necesidad colectiva converge en el totalitarismo, ya sea político o religioso.

Tiempo más tarde me dieron una beca para estudiar en Nueva York, estancia que, a día de hoy, sigue prolongándose en más de doce años. Durante este periodo, querido Ignacio, he pensado muchas veces, y siempre con la evocación de sus clases, cuán quijotesca es esta ciudad. Cuando llegué, ya más madura, acompañada con mis tiempos, establecida en un carácter que se me define como generalmente alegre, volví a sentir un descabalgamiento. No sé si usted ha estado aquí, pero para mí Manhattan es una isla que, tal como la isla Barataria, encarna la promesa de un gobierno de todos y de sí mismo tan feliz como quimérico. Al igual que don Quijote violentó la realidad para poder pertenecer a una realidad que le negaba, el hombre newyorkino encarna el ideal neoliberal que promete, también de forma aparentemente ingenua, pero profundamente violenta, una realidad mejor en la que todos, héroes o antihéroes, tendrán cabida, con una condición: no salirse del engranaje financiero al que se han adscrito por la promesa de una Arcadia no ya de pastores, sino bucólicamente económica, unas bodas de Camacho a las que todos estamos invitados en tanto aceptemos nuestro papel de novillo, liebre, gallina, lechón o generosos vinos.

En Nueva York, más que en ningún otro lugar, pienso que el arreglo del mundo conduce al peligro de la utopía, que no es más que el proyecto de un arquitecto que se diseña la casa de sus sueños y pretende pagarla con el trabajo de todos. En este sentido, el desencanto del barroco del Siglo de Oro, con la gloriosa mascarada del Imperio Español y don Quijote como paladín reconstructor de utopías, no es muy diferente del primer tercio del siglo XXI, cuya derrota de cualquier atisbo fingidamente utópico, está encarnada en la caída del World Trade Center. La ciudad nunca volvió a ser la misma desde entonces, mi querido Ignacio. Ese día cayó cualquier residuo de un mundo mejor, ese día el fracaso de don Quijote fue aún más universal, y la dureza de nuevas políticas que afectaron al mun-

do entero comenzaron a justificarse bajo esa amenaza de que, si Nueva York caía, caeríamos todos, al igual que don Quijote pensaba que si él, y no otro, no restauraba la caballería andante, el mundo, que no era otro que su mundo, caería para los demás.

Vivir en Mahattan es un deambular quijotesco entre la decadencia de algunos edificios que, ahora antiguos, fueron concebidos como eternamente actuales, y ciertos destellos que, junto con la furia de la ciudad, siguen prometiendo que el futuro está aquí. Así como don Quijote hacía jurar a muchos de sus contrincantes que nadie superaba en belleza a Dulcinea, y lo exigía a sabiendas de que jamás la habían visto, Manhattan como arquetipo occidental exige una lealtad a un sistema que en su promesa de otra realidad no difiere mucho de cualquier régimen totalitario, político o religioso, y que se basa en un principio cuanto menos improbable: tener, siempre, la razón. Igual que don Quijote. Igual que Jesucristo. No en vano, cuando uno camina por las calles de Manhattan, o incluso cuando está en casa, es asediado por grupos evangelizadores, que exigen que reconozcamos la belleza de Dios como lo exigía don Quijote con su Dulcinea, o como nos exige el sistema laboral aun arrebatándonos los derechos básicos de una seguridad social que tenemos que pagar pero que nunca jamás se ha visto en esta ciudad, hasta el punto de que aquellos que no tienen seguro médico compran los medicamentos en la calle a los mismos camellos que venden cualquier tipo de droga ilegal.

Don Quijote como soñador es uno de los más entrañables personajes que ha dado la literatura universal, pero creo que el gran logro de Cervantes es haber hecho de él uno de los soñadores más peligrosos por imponer, a toda costa, una realidad que es buena para todos porque es la suya, y hacer que, aun así, amemos y hasta idealicemos al personaje, porque ¿quién no ha querido, siquiera una vez, imponer su realidad? Don Quijote es un personaje de construcción ambiciosa porque consigue que le queramos a pesar de su rigor para con el resto de la humanidad, y me pregunto si las idealizaciones que algunos críticos han hecho del hidalgo no se corresponden más bien con un afán de justificarse a sí mismos. Sea como fuere, creo que en este debate está uno de los motivos de la actualidad del *Quijote*, que, me atrevo a decir, jamás se desactualizará, por la sencilla razón de que este mundo, siempre, va a resultar insatisfactorio para la mayoría y, por tanto, fértil para don Quijotes, evangelizadores o corredores de bolsa.

Sin embargo, Ignacio –paso ya a tutearle–, también he visto en Nueva York grandes puntos de fuga que hacen de esta ciudad quijotesca una maravillosa queja. Me centraré en el grito de libertad que a mí me resulta más interesante: el lenguaje. En contraposición con esa realidad que, para el hidalgo, no admite matices, humor, risa –don Quijote, que yo recuerde, sólo ríe una vez, en el episodio de los batanes–, está la lengua al uso que utiliza Sancho. Las veces que Sancho pide a su amo que no le corrija, en tanto le entienda, son innumerables. En Nueva York la lengua está más viva que en ningún otro lugar que yo haya conocido. Y son estos enormes respiraderos de libertad los que me hacen amar tanto esta ciudad, así como me permiten fabular, mientras camino o voy en el metro, cómo serían los diálogos entre amo y escudero si alguien los soltara, hoy, en Manhattan. Y, como de libertad hablamos, me la tomo ahora para imaginar uno de esos diálogos:

–Te diré, buen Sancho, que el gran desconcierto que llevo viendo desde que llegamos a esta ciudad ha sido para mí motivo de gran desvelo, y de ahí, y por tu lealtad, pensé lo que habré de decirte. Pero primero advierte que aquí la gente habla de maneras tan distintas que se confunden todas las lenguas, y así no es de extrañar que a cada paso se hallen altercados, jaleos, atropellos, y vengo a temer que cosas más graves sucederán si el orden no viene a imponerse, que parece esto no una, sino mil torres de Babel, que has de saber, Sancho, que como su mismo nombre, Babel –del hebreo *balbál*– indica, significa precisamente confusión.

Y así como don Quijote vio en el *skyline*, a lo lejos, el rascacielos que, a su parecer, era el más alto, lo señaló, indicándole a Sancho:

–¡Ésa, ésa o una prima hermana debió de ser la primera torre de Babel! Por medio de ella, con ladrillo en lugar de piedra y asfalto en lugar de mezcla, la arrogancia del hombre quiso construir una torre que tocara el cielo, y así los hombres, que tenían al principio el regalo de una misma lengua, dejaron de entenderse por voluntad de Jehová.

–A fe mía –respondió Sancho– que, en este punto, bien pudiera vuestra merced tener razón, porque de cinco personas que hablan, yo entiendo a media, y no llega, y es gran misterio para mí ver cómo las gentes, si no se entienden, lo disimulan, porque a lo menos veo yo que hacen sus compras, y lo que ya no sé es si los que hablan por teléfono mientras caminan hablan

con gentes de su misma lengua o también hablan por hablar, como yo, que si no hablo, me entendieren o no, o se me pudren las palabras dentro, o reviento. Pero... vuestra merced, dígame qué remuneración por mi lealtad tiene para mí guardada.

-¿Pues qué ha de ser sino el gobierno de esta ínsula, de manera que todas las lenguas vuelvan a la verdadera, que es la lengua cristiana?

-Válgame Dios que es de bien nacidos el ser agradecidos, pero señor... deme usted el gobierno de esta ínsula sin meterme a maestro de nada porque no veo yo de qué manera he de achicar todas las lenguas a la nuestra. Le prometo, eso sí, que en gobernando yo, bien puedo hacer lo que he visto que muchos gobernadores hacen, y esto es que ordenan a sus ciudadanos hablar algo que todo el mundo entiende, y esta lengua es la del silencio, señor, que es que se estén callados... que en hablando yo como gobernador, para que vamos a meternos a estudiar tantas filosofías.

-Pues comienza por callarte tú, Sancho, porque dices tanto disparate junto que todo puede ser que me arrepienta de hacerte tal merced. Guarda tú ese silencio que como gobernador quisieras imponer, que la conversación incesante es para el hombre sensato lo que la arena del desierto es para el viajero fatigado. Y aligeremos el paso, que hoy mismo quiero deshacer un agravio en un Starbucks que debe de estar de aquí a una hora.

Ya ve, mi querido profesor, que tal como paseo por la qui-jotesca Manhattan, crisol de libertades y precipicio de totalitarismos, he de pensar en la pareja que conocí gracias a usted, un caballero y un escudero que tal vez llegaron a esta ciudad como llegué yo, como dos ángeles caídos cuya llegada, en mi imaginación, leo así:

Quisiera comenzar este relato con «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, rocín flaco y galgo corredor». Sería más llevadero para mi corazón, cosido por las cicatrices de sus muchos años, intensos amores y no pocas penas, relatar la historia de quienes vivieron en la misma época en que tuvo lugar su nacimiento. Pero ha decidido mi suerte que la historia que voy a contar trate sobre una entrañable pareja que, a pesar de haber nacido cinco siglos antes, vinieron a caer en el siglo XXI, cuando, un día 15 de marzo de 2016, el ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha y su

leal escudero Sancho Panza, ambos amnésicos, desraizados de sus recuerdos, familias o aficiones, y doloridos por quien sabe qué tipo de caída, se despertaron en una acera en pleno centro de esta isla, llamada Manhattan. Eran las siete de la mañana. El sol ya iluminaba la fachada de un rascacielos que, a su vez, reflejaba la armadura del hidalgo como un espejo cuya pureza hizo que Sancho, del asombro y aún débil, volviera a caerse. Un ejecutivo con prisas, al tropezarse con él, le insultó y se perdió por el río de gente que también acudía apresurada al trabajo. No recordaban el hidalgo y su escudero –y quizá esto sea un favor, un pequeño guiño del azar– que solían moverse sobre sus respectivos equinos –Rocinante para don Quijote, el rucio para Sancho–, y así echaron a andar a favor de la corriente de personas que les empujaban mientras ellos asimilaban, sin saberlo, los humores de la nueva época. No obstante, como se verá en esta historia tan lastimosa como alegre, ni hidalgo ni escudero dejaron nunca de sentir en el fondo de sus almas unos posos de melancolía que les llevaban a recordar cosas que –pensaban ellos–, desconocían. Por esta razón, atribuían a sus sueños las reminiscencias de pastores enamorados, gigantes, sabios, libros prohibidos e, incluso, el sabor de una olla podrida o un tocino bien curado.

No llevarían ni diez minutos caminando sin mediar palabra ni rumbo definido cuando, en la boca de un metro vieron a una mujer negra que repartía unos librillos en un puesto cubierto por una gran sábana que decía: «Jesus loves you». Ambos se pararon, tal vez debido a la extrañeza de una piel cuyo color, tan oscuro, les habría asombrado allá en su siglo tanto como los vasallos negros del reino de Micomicón; o tal vez se detuvieron por esa otra extrañeza, asimismo derivada de la erosión del recuerdo de sus orígenes, que debió de haberles producido el hecho de entender un idioma que jamás habían escuchado. Pero estas sutiles sensaciones causadas por la grieta anacrónica no pasaban de ser para ellos un motivo para detenerse sin saber por qué, pues todo lo que habían vivido en el siglo XVI había quedado reducido a una sensación liviana de que algo familiar les rozaba la piel como un misterio que no llegaba a penetrarlos. El caso es que la predicadora, seguramente agradecida por la atención que el caballero y el escudero mostraron en su puesto, o acaso divertida por sus estrambóticos atuendos, les regaló el ejemplar que parecía –frente a la delgadez de los folletos que estaba repartiendo–, el más importante. En su cubierta esta-

ba escrito, con letras grandes y doradas, su título: The Bible. Cuando el caballero tomó en sus manos ese libro, sintió lo que ya en su época sintiera al sostener el *Amadís de Gaula*. Aún no lo sabía, pero aquellas palabras bíblicas iban a guiar, en esta nueva existencia tan alejada de su tiempo y España natal, sus designios como héroe caballeresco. Así, le dijo a Sancho:

–Buen Sancho, guarda bien este regalo, porque presiento que no nos ha sido dado sin imperioso motivo.

Y así, ambos, caballero y escudero sin caballo, burro, ni recuerdos, continuaron caminando por esta isla, que intentarían enmendar según la palabra del primer libro que les dieron. Aún no sabían, pobre de ellos, que el hidalgo estaba loco porque quería arreglar el mundo, y el mundo, querido amigo, ya no tiene arreglo.



Arte y crítica a través de Cervantes

Por José Balza

I

El actual asesor de arte en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) para lo relacionado con América Latina, Luis Pérez Oramas, crítico singular y excelente poeta, encuentra en un texto del primer siglo después de Cristo algunas admirables conexiones con las más audaces experiencias estéticas del arte contemporáneo. Ellas fueron descritas por Plinio el Viejo en su legendaria *Historia Natural*. Y estas son las palabras de Plinio sobre Apeles:

«Es conocido lo que sucedió entre Protógenes y él. Aquél vivía en Rodas y cuando Apeles desembarcó allí, deseando conocer la obra de éste, de quien tanto había oído hablar, no paró de buscar su taller. Protógenes se hallaba ausente, pero una vieja sola guardaba un cuadro de gran tamaño apoyado sobre el caballete. Ella le dijo que Protógenes estaba fuera y le preguntó a su vez: “¿quién le digo que ha preguntado por él?”. “Esta persona”, dijo Apeles, y tomando un pincel trazó por el cuadro una línea de color sumamente fina. Al volver Protógenes, la vieja le contó lo que había pasado. Dicen que el artista, tan pronto como contempló la delicadeza de la línea, dijo: “ha venido Apeles; ningún otro es capaz de producir algo tan acabado”. A continuación trazó él con otro color una línea aún más fina sobre la pintura y al marcharse ordenó que si aquél volvía, se la mostrara y añadiera que éste era a quien buscaba. Y así sucedió. Volvió Apeles y, enrojeciéndose al verse superado, con un tercer color recorrió todo el cuadro con líneas de modo que no dejó ningún espacio para un trazo más fino. Protógenes, entonces, reconociéndose vencido, bajó presuroso hasta el puerto para buscar a su huésped y se complació en transmitir a la posteridad

aqueel cuadro como estaba, para la admiración de todos, pero especialmente de los artistas. He oído que se quemó en el anterior incendio del palacio de César en el Palatino. Yo tuve ocasión de contemplarlo antes: de gran superficie, no contenía más que líneas que se escapaban a la vista; aparentemente vacío de contenido en comparación con las obras maestras de otros muchos, era por esto mismo objeto de atención y más famoso que cualquier otro» (HN, Libro 35, 81-83).

Pérez Oramas las interpreta así:

«He allí, pues, en uno de los más antiguos textos sobre la pintura Occidental, en uno de los primeros documentos que constituyen la legitimidad fáctica y moral del arte de la pintura en Occidente, en la primera palabra, si se quiere, en el verbo de origen de las artes y de los artistas, la descripción exacta de una obra protoconceptual como pudiera hacerla cualquier creador de nuestros días. Allí, en la fuente de toda la teoría del arte occidental se legitima, pues, desde el primer instante, la posibilidad de un arte y de una estética que cuestionan radicalmente la noción de estilo tanto como aniquilan la institución autoral, apostando a la a-percepción. Y sobre esa memoria, sobre esas líneas que huyen de la vista, cual una obra de Agnes Martin en medio de las ruinas antiquísimas de Roma, se ha levantado, durante más de dos milenios, la leyenda del arte visual como algo que es, que ha sido y que está siendo, desde su más remota memoria matinal, al mismo tiempo y sin mayores contradicciones, inscripción y patetismo, aniquilación y concepto» (Mirar furtivo, «El gesto mínimo»).

Pero volvamos a la *Historia natural*, donde asienta Plinio sobre Apeles:

«Conseguió otro título de gloria cuando estaba admirando una obra de Protógenes de un trabajo inmenso y un cuidado exquisito, pues dijo que en todos los puntos Protógenes le igualaba o incluso le superaba, pero que había uno en el que él sobresalía: sabía retirar la mano del cuadro; memorable precepto este de que el exceso de precisión muchas veces perjudica la obra» (HN, Libro 35, 80).

Así penetra Pérez Oramas el texto de Plinio:

«Este gesto –habría que recordarlo– consiste en haber poseído, a diferencia de otros pintores de su época, la capacidad de “saber retirar la mano del cuadro”, precepto memorable según el cual un exceso de diligencia en la realización suele ser nocivo. El gesto de Apeles es pues un no gesto, o si se quiere, un gesto de no pintar, aquel gesto por medio del cual se deja de pintar. Y ese gesto de interrupción (o de autosuspensión) es, desde entonces, uno de los primeros gestos de la pintura. La excelencia de la pintura –que se confunde ya con la excelencia de su primer artífice– surge de esa síncope, de esa cisura, del espacio blanco y vacío, de la vertiginosa nada que separa al pincel del soporte del cuadro –y que Velázquez imita reflexivamente en *Las meninas*–. [...] Todo sucede en este texto de Plinio como si la pintura se definiera, desde su primer día, entre la inmovilidad y el silencio, entre el último movimiento y las primeras figuras infigurables [...] Mucho pudiera decirse aún sobre el gesto de Apeles. Permítaseme una última conjetura: yo he querido pensar, ante este fragmento, y al contrario de lo que dice Plinio, que Apeles no ha podido pintar lo imposible en pintura, tempestades y holocaustos; he querido pensar

que Apeles no lo ha podido por una razón que Plinio esboza al iniciar su biografía: porque la diligencia extrema es la muerte de la pintura...» [...]; con lo cual se aceptaría «la imperiosa necesidad de callar los pinceles, de separarlos y mantenerlos, como Velázquez en *Las meninas*, por encima del vértigo; o bien, y simplemente, se acepta con abnegación esta verdad, como nunca antes puesta en evidencia por la pintura moderna, por la pintura del final de la pintura según la cual pintar no sería, no podría ser más que intentar pintar: un proceso incesante y regresivo de abocetamiento. Yo he querido pensar que Apeles no ha pintado sus tres monstruos infigurables –Bronté, Astrapé, Ceraunobolia–, sino que, tan sólo, pero nada menos, ha intentado pintarlos y consumido en su intento, en la brasa interior de su fracaso renovado, ha alcanzado esta superioridad en pintura que consiste, poco más o menos, en rozar con una mano fatigada sus desiertos primordiales» (*La cocina de Jurassic Park y otros ensayos*, «El gesto de Apeles»).

Como acabamos de advertir, el milenarior texto de Plinio parece profetizar no solamente contenidos, sino también métodos o azares que el arte del futuro cumpliría. Así lo percibe la agudeza crítica y teórica de Luis Pérez Oramas en el cuerpo de la pintura occidental y en la ejecución realizada por numerosos artistas, entre los cuales aquí apenas hemos mencionado, en esta incoherente síntesis, a Velázquez y el arte minimalista. ¿Y que nos impulsa en estas sesiones de lectura cervantina a pensar en Plinio y la pintura? La primera razón es que exactamente ahora celebramos los primeros cuatrocientos años de *Los trabajos de*

Persiles y Sigismunda; la segunda pudiera ser la galería de cuadros que aparece en la obra de Cervantes y, por último, dentro de otras, la mirada de Plinio que tal vez resonó en Cervantes. Numerosos estudiosos han abordado la segunda razón. Aquí quisiéramos enlazar con ella no solo el eco de Plinio, sino también el posible tránsito suyo a través de Cervantes hasta arribar a la actualidad. No pretendemos realizar un proceso erudito y exhaustivo, pero sí tocar brevísimos puntos de esa constelación. Y, aunque no abundaremos en tal dirección, recordar que la sensibilidad de Cervantes irradiaba un innegable sentido crítico, manifiesto ya en el «Canto de Calíope» de *La Galatea*, donde el autor «celebra y enjuicia epigramáticamente a cien escritores de su tiempo», según Martín de Ricquer, quince de ellos residentes o nacidos en América. Recordar menos, quizá, la famosa quema de libros en el *Quijote*.

II

Pudiéramos creer que entre Alcalá de Henares y Valladolid transcurre la infancia de Cervantes, por la movilidad de su familia. Tal vez, también, con periodos en Córdoba y Sevilla. Nada me impide pensar que intentó estudiar en Salamanca –persisten sospechas para ello– y casi no dudo de que, al viajar como hemos indicado, se detuvo en la ciudad. Materialmente reconocemos, en sus *novelas ejemplares*, cómo personajes suyos se refieren a la ciudad, cosa que también ocurre en *El Quijote* y en *Persiles*.

Nombro a Salamanca para iniciar el aura de Plinio que rodeó al novelista, porque ya de manera temprana, Francisco López de Villalobos había escrito en

1524, en Alcalá, su *Glossa literalis* sobre el clásico latino.

En Salamanca, como sucesor de Nebrija, Fernán Núñez de Guzmán, el Pinciano, lo explicaba desde 1527 y había publicado allí sus *Observaciones* a los libros del 2 al 25 de Plinio en 1544; y del 26 al 36 en 1545. Mucho antes, Alfonso X el Sabio utilizaba la *Historia Natural*. Y nada nos impide pensar que ya en Italia, a la sensibilidad de Cervantes llegaba, quizá por el contacto con sus superiores eclesiásticos o con amigos amantes de la poesía, el eco de Plinio, a través de Ariosto y Petrarca. Uno de aquellos mantenía correspondencia con Tiziano.

Felipe II, interesado en el mundo vegetal de América, encarga a Francisco Hernández la traducción de la obra. El médico trabajaba en ella desde 1567, se la lleva a México en 1570 y permaneció inédita hasta 1628, cuando se publica en Roma. Jerónimo Gómez de la Huerta publica su traducción en Madrid en 1599. Y es probable que esta haya sido la edición que manejó Cervantes directamente.

En su trabajo *Plinio en España: panorama general*, la profesora Ana Moure Casas toca estos aspectos y nos enriquece recordando cómo Cristóbal Colón estudiaba la *Historia Natural* y cómo aparece citado el autor en *La celestina* y *El lazari- llo de Tormes*.

En efecto, Margarita Levisi (*La pintura en la narrativa de Cervantes*) conjuga a Horacio y lo aplica al novelista, para indicar que, en este, la construcción narrativa acude a la descripción de cuadros como parte de la acción o a la iluminación de las escenas –Corregio, Vermeer, George La Tour– según la pintura.

Cuando Cervantes escribe el *Persiles* –ambiguo proceso que parece iniciarse hacia 1600–, había conocido en España obras de Berruguete, Juan de Juni, el Greco y muchos otros. Y, sin duda, podía recordar obras que estaban en el Vaticano cuando servía o frecuentaba al Cardenal Giulio Acquaviva. Plinio y la historia del arte pictórico parecen materializarse en estas frases de la novela (Libro 4, 7):

«Abrieron la sala, y a lo que después Periandro dijo, estaba la más bien aderezada que pudiese tener algún príncipe rico y curioso en el mundo. Parrasio, Polignoto, Apeles, Ceuxis y Timantes tenían allí lo perfecto de sus pinceles, comprado con los tesoros de Hipólita, acompañados de los del devoto Rafael de Urbino y de los del divino Micael Ángel: riquezas donde las de un gran príncipe deben y pueden mostrarse. Los edificios reales, los alcázares soberbios, los templos magníficos y las pinturas valientes son propias y verdaderas señales de la magnanimidad y riqueza de los príncipes, prendas, en efecto, contra quien el tiempo apresura sus alas y apresura su carrera, como émulas suyas, que a su despecho están mostrando la magnificencia de los pasados siglos.»

Se nos habla allí del arte como desafío al tiempo, de «lo perfecto», del carácter «devoto» y «divino» de dos pintores, pero también de las «pinturas valientes» que están en esa sala. No hay duda de que, sumergido en el gusto de su tiempo, Cervantes, con tal párrafo, pudiera estar sosteniendo la condición sublime del arte, que, sintetizado en el *Peri Hýpsous* de Longino, consiste en el «eco de un alma grande. Está allí donde un pensamiento desnudo carece de voz». Sobre lo cual

asienta Harold Bloom: «Al ser tocada por lo sublime, el alma se eleva... como si ella misma hubiese creado esta cosa...». Pero se trata de Cervantes. Para su mentalidad, el espíritu y lo bestial del ser, según indica el *Eclesiastés*, («...lo que sucede a los hijos de los hombres, lo mismo sucede a las bestias»; «¿Quién conoce el espíritu de los hombres, que sube a lo alto; y el de las bestias, que desciende hacia abajo...?»²) no solo son opuestos, sino que también pueden transfundirse. Y en el peregrinaje del *Persiles*, personajes como los bárbaros, Rosamunda y Clodio, constituyen una polaridad, matizada por Arnaldo. En el otro extremo, la ética, la inteligencia, la divinidad: Persiles y Sigismunda, Mauricio y Soldino, el Papa. Equivalentes perfectos para la dicotomía –y sus simbiosis– de Don Quijote y Sancho, en quienes el espíritu y la fantasía adquieren vuelos inusitados, pero, sobre todo en el último, el peso de la realidad, lo común, práctico o vulgar es determinante.

Y ahora podemos volver a Plinio: los libros 34, 35 y 36 de su *Historia Natural* se detiene en la estatuaria –mármol, bronce, hierro–; columnas, pavimentos, paredes; la pintura, los colores y sus materiales; los pintores; el teñido de telas, las mujeres pintoras, el modelado y la arcilla. En el libro 35, 112, nos permite contrastar a Longino y rodear con mayor amplitud la percepción de Cervantes. Allí nos habla de «los artistas de géneros pictóricos menores que fueron célebres por su pincel».

Nombra, siguiendo a Varrón, a Sераpión «uno de cuyos cuadros cubría todas las galerías cercanas a las Tiendas Viejas [...] y no fue capaz de representar una figura humana». Nombra a Dionisio que solo pintó hombres (*antropógraphos*), Ca-

licles («temas sin importancia»), Cálates («cuadros cómicos») y Antífilo («ambos géneros»). Y Plinio parece ambiguamente exaltado cuando comenta a Pireico:

«Entre ellos se encontraba Pireico; en su arte no va a la zaga de muchos, si bien en su elección no sé si se perjudicó a sí mismo, porque se ocupó en temas sencillos; logró sin embargo, dentro de esta sencillez, la máxima gloria. Pintó barberías y zapaterías, asnos, comestibles y similares, se le llamó por ello el rhyparógraphos («pintor de cosas bajas»), mostrando en todo esto una habilidad consumada porque lograba vender pinturas a un precio más alto que el de los mejores cuadros de muchos pintores».

Sencillez y gloria que parecen atrapadas en estas líneas del *Quijote*, cuando el caballero vuelve plástica la prosa al proponer una mirada hacia alguna fuente:

«...acá ve otra a lo brutesco adornada, adonde las menudas conchas de las almejas con las torcidas casas blancas y amarillas del caracol, puestas con orden desordenada, mezclados entre ellas pedazos de cristal luciente y de contrahechas esmeraldas, hacen una variada labor, de manera que el arte, imitando la naturaleza, parece que allí la vence». (I, L).

Procedimiento regular en el método del autor que parece coincidir con las texturas verbales de San Juan de la Cruz y con el trazo de los bodegones pintados por su contemporáneo, el toledano Juan Sánchez Cotán.

También pudiera para nosotros resonar Plinio cuando en esta secuencia *riparográfica* expone el novelista:

«Aprovechándome, pues, desta verdad, digo que el hermoso escuadrón de los pe-

regrinos, prosiguiendo su viaje, llegó a un lugar, no muy pequeño ni muy grande, de cuyo nombre no me acuerdo, y en mitad de la plaza dél, por quien forzosamente habían de pasar, vieron mucha gente junta, todos atentos mirando y escuchando a dos mancebos que, en traje de recién rescatados de cautivos, estaban declarando las figuras de un pintado lienzo que tenían tendido en el suelo; parecía que se habían descargado de dos pesadas cadenas que tenían junto a sí, insignias y relatoras de su pesada desventura [...] “- Esta, señores, que aquí veis pintada, es la ciudad de Argel, gomía y tarasca de todas las riberas del mar Mediterráneo, puerto universal de corsarios, y amparo y refugio de ladrones” [...], “Este bajel que aquí veis reducido a pequeño, porque lo pide así la pintura, es una galeota de veintidós bancos” [...] donde son deshonorados los cautivos: llámanlos hombres de poco valor, de fe negra y de pensamientos viles, y para mayor horror y espanto, con los brazos muertos azotan los cuerpos vivos» (Persiles, III, 10).

No lo expresa directamente Plinio, aunque algo de esto se cuele a lo largo de su *Historia*, pero el humor y la ironía le sirven para insistir en el arte como mercancía y su facilismo o en el público que lo adquiere, así como para destacar las imperfecciones o el gusto de lo (mal) acabado. Con gran probabilidad hubiese acatado la siguiente secuencia propuesta por Cervantes:

«Estaba en el primero cartapacio, pintada muy al natural, la batalla de don Quijote con el vizcaíno, puestos en la misma postura que la historia cuenta, levantadas las espadas, el uno cubierto de su rodela, el otro de la almohada, y la

mula del vizcaíno tan al vivo, que estaba mostrando ser de alquiler a tiro de ballesta. Tenía a los pies escrito el vizcaíno un título que decía: Don Sancho de Azpeitia, que, sin duda, debía de ser su nombre, y a los pies de Rocinante estaba otro que decía: Don Quijote. Estaba Rocinante maravillosamente pintado, tan largo y tendido, tan atenuado y flaco, con tanto espinazo, tan hético confirmado, que mostraba bien al descubierto con cuánta advertencia y propiedad se le había puesto el nombre de Rocinante. Junto a él estaba Sancho Panza, que tenía del cabestro a su asno, a los pies del cual estaba otro rótulo que decía: Sancho Zancas, y debía de ser que tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande, el talle corto y las zancas largas; y por esto se le debió de poner nombre de Panza y de Zancas, que con estos dos sobrenombres le llama algunas veces la historia» (Quijote, I, 9).

Pintura excelentemente realizada, pero con temas menores –no de dioses o héroes, apunta Plinio– que en Cervantes necesita al rótulo para identificar sus motivos y que en *El licenciado Vidriera*, por sus defectuosas características llega a este extremo: «Vio un día en la acera de San Francisco unas figuras pintadas de mala mano, y dijo que los buenos pintores imitaban a la naturaleza, pero que los malos la vomitaban».

Quizá no sea Plinio un crítico de arte, como pudiera serlo Filóstrato, y tampoco Cervantes. Pero en ambos hay la tendencia a reconocer y mostrar cómo no es solo lo sublime –supremos estados espirituales, dioses, reyes– lo que atrae poderosamente al pintor para plantar en sus obras, ya que «barberías y zapaterías, asnos, comestibles

y similares», junto a crueldades, costumbres deleznable, esclavos, por ejemplo, también los hipnotizan, igual que al público. Y al hacerlo, ambos están emitiendo una opinión, una amplitud de criterio, tal vez un deseo o gusto personal. ¿Y qué otra cosa es la crítica ante las artes, sino un impulso de adicción o rechazo? Impulso que, en ambos autores, precede a la escritura y luego es fijado con ella en trazo perdurable. De allí que la percepción y la fidelidad de Plinio a detalles de hace dos mil años pervivan en la sensibilidad del estudioso Pérez Oramas y le permitan irradiar el eco del arte actual hacia momentos genéticos tan antiguos y proféticos. Del mismo modo que, para nosotros, la elección de un «pintado lienzo tendido en el suelo», la descripción pictórica de una cueva «grutesca», el dibujo de la barriga y las zancas de Sancho y de su burro, al remarcarlos Cervantes, hablan de su libertad ante los cánones exaltatorios de la pintura de su tiempo.

Pero quiero volver a una aguda generalización de Plinio, en que parece apartarse de su deber con la *Historia* y nos hace la confesión audaz de su experiencia como privilegiado testigo y hombre culto y, sobre todo, de su más íntima preferencia:

«Pero hay algo que es ciertamente raro en extremo y digno de ser recordado: las últimas obras de los artistas y las que dejaron sin acabar son causa de una admiración mayor que la de las acabadas, porque en ellas se pueden seguir los pasos del pensamiento del artista, a partir de las líneas que quedan en el cuadro...».

No recuerdo si Pérez Oramas ha comentado directamente esta idea. Pero en su

estudio sobre Richard Diebenkorn establece:

«[...] la actualidad de una obra de arte no es equivalente a la duración de la fascinación que produce sobre nosotros. [...] la historia del arte más apasionante es, entre otras cosas, un tejido espeso de anacronismos» (*Mirar furtivo*).

Y en el capítulo acerca de Velázquez dice:

«Velázquez llegaba a demostrar que un cuadro no termina jamás en sus bordes. Que un cuadro es también todos los abismos interpretativos de su recepción, de su manipulación como objeto teórico, de su permanente e incesante relectura. [...] Allí pues, por primera vez en la historia del arte moderno, se demuestra que más allá de la visión sensible hay una obnubilación [...], esa operación fundadora de nuestra experiencia moderna del arte, según la cual hay que dejar de ver accidentalmente lo visible, para poder acceder, en fin, a esa duración inconmensurable de la verdadera y abismal visión de la pintura». (*Mirar furtivo*).

Y en un raptó que probablemente Plinio aceptaría, dubitativo, y Cervantes con hu-

mor, Pérez Oramas afirmaba en su plena juventud:

«[...] porque la diligencia extrema es la muerte de la pintura –se refiere al arte desde el renacimiento hasta el siglo XX– [...], intentar pintar: un proceso incesante y regresivo de abocetamiento»; «Pintar es, con ello, intentar pintar. Pintar es, en el régimen final de la pintura, lo contrario de abocetar. Más bien, asesinar los bocetos sobre los bocetos mismos para volver, para regresar. Del gesto de Apeles queda, en la pintura del final de la pintura, la posibilidad de pintar en una lógica regresiva. No ir hacia la obra, sino desencaminarla, trillarla por donde ya ha sido hecha, pintarla en regresión». (*La cocina de Jurassic Park y otros ensayos*, «El gesto de Apeles»).

Ya que hemos hablado en esta lección cervantina sobre pintura, con Plinio y con Pérez Oramas, concibamos que el *Persiles* es como las obras no sometidas a revisión por sus autores –o no terminadas–, por lo que «las que dejaron sin acabar son causa de una admiración mayor que la de las acabadas», o que estamos ante un abocetamiento: como ocurre con Kafka, con René Daumal, con Proust.

BIBLIOGRAFÍA

- Miguel de Cervantes Saavedra. *Obras completas*. Recopilación, estudio preliminar, prólogos y notas por Ángel Valbuena Prat. Madrid: Aguilar, 1956.
 - *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Edición, introducción y notas de Juan Bautista Avallé-Arce. Clásicos Castalia, Madrid, 1992.
- Ana Moure Casas: *Plinio en España: panorama general*. Universidad Complutense. Revista Estudios Latinos 8, 2008.
- Michael, Nerlich: *El Persiles descodificado o la «Divina Comedia» de Cervantes*. Hyperion, España, 2005. Traducción de Jesús Munárriz.
- Jesús Félix Pascual Molina: *Pintura, mimesis y fama en El Quijote: Cervantes y la teoría artística*.
- Luis Pérez Oramas: *La cocina de Jurassic Park y otros ensayos*, Fundación Polar, Caracas, 1998.
 - *Mirar furtivo*, Conac, Caracas, 1997.
- Plinio: *Historia Natural*, Edición y traducción de Joséfá Cantó, Isabel Gómez Santamaría, Susana González Marín y Eusebia Tarriño, Cátedra, Madrid, 2007.
 - *Textos de Historia del Arte*, Edición de María Esperanza Torrego, La balsa de Medusa, Madrid, 2001.

Amigos, los poetas: Luis Alberto de Cuenca

Por Antonio García Berrio



PREFACIO SOBRE POESÍA Y AMISTAD

La poesía, toda poesía, arrastra inevitablemente al poeta a su mejor entrega verdadera, al punto de que, para el que la hace, hacer trampas mintiendo a boca llena se revela, ante todo, como un rarísimo ejercicio de insensatez. Es así cómo en su inmensa mayoría –por no redondear innecesariamente diciendo que así es en todos los casos– la veraz fe es el mérito y el riesgo, según y para quienes, de los oficiantes de poesía, cuestión esa que me llega a parecer probadamente como uno más, ético este, de los rasgos característicos del género. Cosa distinta sea que, las más veces, las verdades puestas en el poema no pasen de ser verdad innecesaria, comunal y mostrenca. Porque no son por cierto pocos los poetas, o «voluntarios» –Juan Ramón *dixit*– o «mediocres» a secas –aquí *dicebat* nada menos que Horacio–, que arrastran a la verdad verdadera de sus versos la culpa original de haberse hecho la trampa ellos mismos de creerse suficientes, no siéndolo, para actuar en el «mester» de la poesía. Por esa suerte de lealtad veraz en el ejercicio de su fabricación, el poema resulta ser, como propio y de principio, un precioso regalo bienintencionado; con lo que espero que sean muchos, como yo mismo –que a diario gozo reverencial-

mente de la poesía, altísima y menos alta, sin haber escrito nunca una sola línea de verso–, los que consideren a los poetas sus amigos generosos, los traten personalmente o no por agradables o por antipáticos, por próximos o por remotos e impracticables en el espacio y en el tiempo. Con los preciosos regalos poéticos de Luis Alberto de Cuenca empiezo declarando, que acostumbro a sentirme –y espero que muchos como yo– eternecidamente mejorado, y no en última razón porque el autor sea además, convergentemente, uno de los espíritus más autónomos y solidarios que he tenido la suerte de tratar entre mis francos amigos los poetas. La ocasión de esta nueva entrega crítica sobre Luis Alberto la depara la reciente concesión del Premio Nacional de Poesía en 2015 a un libro suyo culminante, *Cuaderno de Vacaciones* (Visor, 2014), una sólida constitución sutil de su trabajo poético entre los veranos de 2009 a 2012, y consolidación de las convergencias mayores que vienen conformando su mundo poético personal.

DE UNIVERSOS POÉTICOS

No es por cierto Luis Alberto de Cuenca, ni mucho menos, un poeta bisoño nacido antesdeayer. Desde sus primeros *Retratos y Elsinore* (1972),

a las culminantes celebraciones vitales de *La caja de plata* (1985) y *El reino blanco* (2010), su obra poética ha ido jalonando en hasta una decena de libros, sin agobios, pero sin lagunas ni carencias, la compacta extensión de un universo imaginario reconociblemente personal, que justificó incluso, ya en 2010, el ensayo de una recopilación de su poesía con *Los mundos y los días*, acrecida al presente hasta su cuarta edición. Sin dejar aquí de mencionar, por necesario, que el destacado poeta culturalista de origen apuntala el lirismo de sus bien dosificadas evocaciones históricas con unas más que sólidas y amables fábricas de ciencia y ensayismo humanístico: de *El héroe y sus máscaras* (1991) a los últimos, hasta ahora, *Libros contra el aburrimiento* (2011) y *Palabras con alas* (2012). En resumidas cuentas, que en el total poético de la obra de Cuenca se intuye ya la densa extensión de un tan nutrido volumen de formantes simbólicos, que obliga necesariamente a la consideración crítica del mismo en los siempre exigentes términos meritorios de considerarlo un universo poético personal. En casos tales –lo tuvo, por ejemplo, y completísimo y variadamente evolucionado el gran Claudio Rodríguez, contra las apariencias superficiales de haberlo dicho todo ya precozmente en su casi adolescente *Don de la ebriedad*–, los poetas de fuste quedan obligados a mantenerse fieles al ordenado crecimiento del cuerpo natural de su poesía; y no les valen los saltos en el vacío, como los que le regalaron asimétricamente a sus obras, en el ejemplo de antes, los mismos compañeros

del 50 que se equivocaban en sus acusaciones de monotonía sobre la orgánica magnitud sublime en crecimiento del mito general de Rodríguez. Valga todo lo dicho sobre las condiciones de los mundos poéticos personales para medir sobre esa pauta las fidelidades y acrecentamientos del universo de Luis Alberto de Cuenca, patente en *Cuaderno de Vacaciones*.

Anticipamos que, de principio, las continuidades éticas y estéticas que identifican globalmente el mundo del autor, se reconocen desde los comienzos de su trabajo poético por su adhesión al imaginario cultural con el que la generación de los Novísimos, con Gimferrer y Carnero como sus figuras más reconocibles, planteó la alternativa estética de la biblioteca y el museo a la tradición imaginativa antropológica y existencialista de sus predecesores del 50. En ese campo, la relativamente temprana atenuación en Cuenca de la densidad fantástica de la poesía culturalista fue lo circunstancia que lo caracterizaría singularmente frente a la constancia más fiel de otros adherentes a la estética de la historicidad emotiva tan caracterizados como Antonio Colinas y Jaime Siles. La razón de esa más tenue y abreviada adhesión de Cuenca al imaginario cultural constituidamente historicista de los primeros «venecianos» mayores, hay que buscarla en la espontánea propensión de las simpatías y la circunstancia biográfica del cultivado helenista Cuenca al nuevo heroísmo culto de la Modernidad, o de la «movida» postmoderna, si se quiere, madrileña e internacional, de los ochenta. De donde la

refrescante peculiaridad de la poética de Luis Alberto, que amalgamaba los fantasmas góticos de Poe con los cantables de la orquesta Mondragón, o que cruzaba las espadas bárbaras de Conan con las forjadas por Hefesto y Wieland para los héroes clásicos de la Hélade homérica y de la Germania de los Nibelungos. A lo que se añade el otro constituyente importante de la enternecida propensión de su *cuor gentil* a la celebración y culto, más en veras que en bromas –aunque no falten estas– del eterno femenino. Fuentes y corrientes mayores todas ellas de la musa constante de nuestro poeta que persisten hasta el presente de *Cuaderno de Vacaciones*, con significativas contaminaciones con el otro perfil temático ético y existencialista que, por más que nunca ausente a su manera en el mundo poético anterior de Cuenca, sí que ahora muy característicamente afectado por la imperativa evidencia del paso de los años, regateados –eso también– gentilmente por la sana ironía bonhomista del público jubiloso de siempre Luis Alberto.

LA IMAGINACIÓN CULTURALISTA PRE-MODERNA

La protagonista veta temática del culturalismo historicista de Cuenca no deja de registrar en *Cuaderno de Vacaciones* una presencia todavía mayoritaria en el trabajo, como disciplinadamente escolar de deberes vacacionales, cernido entre los veranos de 2009 y el muy fecundo de 2012. Pero ahora, la antigua coloración más favorable a la plasticidad monumentalista que fundara hace casi cincuenta años la moda, aparece

infiltrada de una intensificación de la inexorable melancolía que precipitan a la existencia-poesía actual de Cuenca las urgencias del tiempo. Así, para empezar, en el Sueño céltico del cuaderno de 2009, lo determinante viene a ser la ensoñación de las regiones frescas y nebulosas por los nocturnos mitos septentrionales celtas –héroes, druidas, hadas, Iseo la rubia y Ginebra la adúltera, Arturo y Cuchulainn, y Merlín el mago y Tristán el caballero–, todo desde la inconfortable ansiedad de un verano «cegado por un sol mediterráneo / que no es mi sol [...] abrumado por un sol de injusticia / que no es mi sol» (pp. 24-25); o que, poco después, en el mismo verano de 2009 invocaba, sin precisar objeto, la compañía de Guillermo de Aquitania, en realidad tan sólo para hacer «un poema de la pura nada», con el común vacío de «nuestras soledades [...] nuestro mortal aburrimiento, la derrota / diaria...» (p. 30). Y si en el poema inmediatamente sucesivo, «Caverna perpetua», se conmemora inevitablemente el mito de Platón, es para emplazar el ámbito indeciso de una sofocante angustia existencial, una ansiedad por la memoria previa tan sofocante como la del indeseado sol mediterráneo del poema anterior:

La vida es perseguir inútilmente / la fuente primordial, donde confluyen / todos los hilos del agua del recuerdo, / rozar casi sus gárgolas y hundirse / en el suplicio de una sed eterna. (p. 31)

Unas convocatorias tenues, como se ve, de la materia épica de antaño, apenas si aflorada ya en el poemario del

verano siguiente de 2010 con las leves evocaciones heroicas de «Campo florido», bien lejanas ahora del otro ardor del tiempo adolescente que encendía a su amigo Mesanza. Sombrías estancias de la decepción y del recelo de un *spleen* pesimista, «porque el campo florido va a hundirse / en la sombra de un sueño hecho pedazos», donde, con todo, el último alentar amoroso, indefectible siempre en Cuenca, llevará la contraria a su tan favorita Agatha Christie autora primeriza de *El misterioso caso del doctor Styles*, cuando entre ruinas y hospitales para convalecientes de la Gran Guerra proclamaba literalmente que «un hombre enamorado / es un show lamentable» (p. 42). Jalones ya momentáneos, meras referencias direccionales, son las desustanciadas menciones históricas del 2011, para señalarle únicamente un sentido catafórico a su nostalgia espiritual moderadamente retroactiva. A la prueba, los trayectos fantásticos favorecidos en «Mis viajes por el tiempo»: no hacia el futuro como el viajero de Wells, porque «lo mío es el pasado: Bizancio, por ejemplo / dar un beso a Teodora al salir del Hipódromo, / cuando ella era una *stripper* cualquiera»; o en otro tiempo, acompañar en espíritu la noche ginebrina de Lord Byron, Polidori y los Shelley dándose cita para compartir unas «lecturas terroríficas que conduzcan a Frankenstein / y a Ruthven el vampiro» (p. 49). No en balde, a «Matilde Urbach» se la convoca sólo para provocar una conversación típica de «albada» sin más detalles (p. 55), mientras que en su tan aliciesco «Sueño del reloj de bolsillo»

el poeta se las compone para representarse: «yo mismo, con un terno / de la época feliz en que naciera / Borges o Stoker publicara *Drácula*» (p. 55).

Queda, pues, solo de la evocación histórica el reclamo de un directorio evocativo, no a *menor* sino seguramente en sólido crecimiento. Se trata, sí, de nombres como palabras –«la mágica palabra» titular en el poema «Cuchara» (p. 68)–, pero palabras-nombre que no pierden fulgor evocativo, no se desgastan, porque, al ser mitos, «su tiempo no es el de la muerte», y pueden enseñarnos así «a no perdernos por el laberinto / sin Teseo ni Ariadna que es el mundo» (de la «Apología de los clásicos», p. 69). Siendo sólo poco más para él que luminas que orientan hacia a un sentido pretérito del tiempo, las alusiones del culturalismo histórico de Cuenca han perdido al presente –no recuerdo ahora mismo si también desde siempre, pero creo que sí: compruébese, es fácil– la dimensionalidad, corta o distante, de la memoria; y así se mezclan, sin salir del poema antes citado, los villanos antiguos de la poesía culta como Yago con los perversos de sus tebeos de infancia, Alí Kan o Svintus, y entre los buenos clásicos como Otelo o la duquesa de Malfi, el heroico Guerrero del Antifaz o el cripto-falangista Roberto Alcázar. Un repertorio del heroísmo moderno ampliado en el regustado detalle evocativo del poema «Me acuerdo...», donde convoca a escena memoriosa «la tienda de tebeos que había / en Hermanos Miralles hace cincuenta años», junto a los primeros destellos de tentaciones inocentes como el de Dale Arden «embutida / en

un traje de noche deslumbrante», y las láminas de Araluce y el pelmazo (sic) de Proust, y Jacqueline Sassard en «Los Titanes». Recuerdos todos en otro largo etcétera familiar que se cierra con la candorosa licencia de confesar: «Me acuerdo de mi madre a todas horas». Convivencias personales tan leves como la del «Panteísmo» de Silverberg y Whitman «... y yo aquí, / más de sesenta años después, / sin enterarme». (p. 82), entre las evanescentes presencias fieles del ámbito concluso de su biblioteca madrileña en Don Ramón de la Cruz, cada vez más necesitada de «La brisa de la calle» (p. 94-95) con su catterva de monstruos y maravillas.

DESDE LA FANTASÍA POST-MODERNA DE LA MOVIDA

La antigua encarnadura, corpórea y sólida, de los habitantes del panteón heroico se aligeraba ya, a las alturas del prolífico verano de 2012, con las urgencias mucho más vitales de la sentimentalidad decadente de la edad, que se asoma por momentos a los versos ansiosos de Cuenca. Tal se anunciaba en el antes citado «Campo florido», o en los versos que serán centrales y temáticos ahora en «Basura genética», cuando se reconoce la propia progenie en «los enfermos y débiles» que «se quedaban en casa y se reproducían», a causa de que los sujetos heroicos, «la flor y nata de la juventud», se extinguiera en los *athloi* de una muerte «sin gloria / en los remotos campos de batalla» (p. 98). Pero la *virtus* jocunda y resistente de Luis Alberto no se ha plegado por completo hasta ahora –ni ha de plegarse nunca definitivamente

a truke de defraudarnos a quienes confiamos en su irreductible alacridad bromista– aniquilada por el pesimismo. La vemos resurgir con pronta asiduidad en el despertar epicúreo del poema «*Le jour sort de la nuit comme d'une victoire*» (p. 100). Los héroes culturales son actualmente un campo de tensiones atribuladas, con momentos de todo, en sus cruces con las urgencias sombrías de la edad inevitable del poeta. Y por eso se alternan, en el monográfico libro IV de homenajes de 2012, los atisbos luctuosos como el poema «*In morte*» a Blas de Otero (p. 109) y, en grado más tenue, el presentimiento de una yerta supervivencia embalsamada de los cuerpos de Ingres, para explicar «la serena permanencia [...] con que se exhiben / ante nuestro deseo insatisfecho» (p. 110), junto a alternativas de más estimulante optimismo del poeta, al recordar cómo su itinerario lector de Victor Hugo, «gigante agazapado / en los desfiladeros más heroicos / de mi memoria adolescente [...] hizo triunfantes mis mañanas tristes»; o conmemorando en «Recuerdo de Lee Miller» la audaz transgresión tremenda de la bella fotógrafa modelo de Man Ray, «cuando se hizo un sensacional autorretrato / desnuda en la bañera que Adolf Hitler / tenía en Prinzregentenstrasse, en Múnich» (p. 114).

El viejo heroísmo de runas y cantos épicos en los centones históricos y los romanceros, al que Cuenca consagró con rigor profesional sus fidelidades severas de adolescente y joven muy estudioso, se ha coaligado animadamente con la contemporaneidad sobrevenida –o menos– del nuevo he-

roísmo postmoderno en *comics* y cantables del nuevo tiempo. Una mezcla que no es, por cierto, ni nueva ni exclusiva de Luis Alberto, pero que resulta en él llamativamente connatural como resultado de instrucciones tan sinceramente asiduas como profundizadamente antitéticas. En uno de los poemas extensos de fecha más reciente, el titulado «La otra noche después de la movida», traza Cuenca uno de los inventarios retrospectivos más noticiosos –y por fuerza, entonces, menos líricos– sobre «los cinco años que duró la Movida / madrileña, allá por los últimos setenta / y primeros ochenta del siglo XX», cuando Madrid «se puso furioso como Orlando / y perdió los papeles del viejo casticismo». Un «caminar al borde / del barranco», como el antiguo adherente lo mira ahora, y un «tiempo mitológico, arquetípico, insano, / en el que se cruzaban los puentes que separan / la tediosa razón de la alegre demencia», a cuyo mar de fondo el poeta de hoy le descubre la amenaza de sus propios feroces cocodrilos reptando por los charcos pantanosos de El Sol, Pachá, Rock-Ola y la Vía Láctea, donde abrían las puertas «los secretos de Blondie, / de los Pretenders / Pete Townsend y Michael Moorcock, / de Christo y de Paul Roberts, David Lynch y Andy Warhol». Al punto que –confesaba después el «helenista podrido de saberes pretéritos»– «no hubo local de moda que estos pies no pisaran»:

«Y mientras tanto yo escribía poemas que no se parecían en nada a los de antes y que, en un cóctel raro, mezclaban clasicis-

mo con continuidad, dejando que la vida y la cultura fuesen cogidos de la mano en sus versos y, a veces, hasta dándose el pico». (pp. 92-93)

Aquí, la traza más visible de las nuevas costumbres la ponen los coloquialismos postmodernos, como el recién transcrito de «darse el pico» o el otro que cierra el poema de que «nos va a borrar la bofia de un plumazo». Eran los viejos términos adquiridos de la mano del expertísimo amigo González de Canales en los locales postmodernos de unos nuevos vampiros, «Príncipes de la noche» y «reyes del abismo» (p. 81), que contagiaron a Cuenca las muy sabrosas claves del desparpajo y la palabra para traducir el mito antiguo de «Hero y Leandro» al sucedido *cheli* de «un chico de excelente familia / que no hace lo que debe», y de una «monja / desgarbada que vive en una torre [...] una de esas chicas / que cuando pierden la virginidad / pierden la timidez y la vergüenza» (p. 118).

INMENSIDAD DE LA MUJER TELÚRICA
El descarado intercambio de fluidos idiomáticos entre los amantes sagrados *de jadis*, no deja de contaminar en ocasiones característicamente el sagrario tradicional de la poesía cortés de Luis Alberto, donde se llega a decir sobre las intenciones de la cortejada en «El vestido nuevo» que «el morbo / era el rey», porque «fundía los metales pesados» (p. 21); o en «Luna llena», que me conduces «adonde a ti te da la gana» (p. 67). Un ingenioso alivio postmoderno del instrumental expresivo convencional, *decoroso*, que no

se arredra ni siquiera ante los poemas transcendentales de severa densidad moral arracimados paradójicamente por Luis Alberto en sus estivales ejercicios de *Cuaderno de Vacaciones*. Pero, con todo, es la semántica *extensional* de los referentes: el cortejo a la mujer con todos sus accidentes y circunstancias, antes que la *intensa* de los lemas que los expresan –la pedantería es aquí totalmente buscada y voluntaria, porque, como suele ocurrir en casos tales, significa con más precisa economía–, lo que registra los más llamativos cambios actuales del código cortés en los madrigales y tratados de amor de Luis Alberto. Inveterada imagen de la mujer telúrica rescatada ahora en su «Plegaria a la diosa»:

*Diosa Blanca, Mujer, Madre del orden
cómico, soberana del abismo,
vientre sagrado y primaveral, mandorla
de donde nace todo, adonde todo
se reintegra. Tú, Diosa, de los senos
gigantes, de las fértiles caderas,
y del rostro invisible que reúne
el espacio y el tiempo en un repliegue
de tu cuerpo glorioso, vuelve a mi
esos tus ojos donde el infinito
juega con las estrellas a los dados [...]*
(p. 27)

Poder siempre supremo de la mujer cósmica, materna y salvadora, como en «Moisés», del «bulto abandonado / en un cesto de mimbre que se mueve» (p. 41). Aunque también –y precisamente por lo mismo– la otra mujer exorcizada en el poema «Vampirismo»: «... y entonces comprendí que no tenía / un nombre, sino muchos, tan obscenos / como difícilmente pronuncia-

bles, / y te supe sin máscaras ni velos / más antigua que el mar y las estrellas» (p. 46).

En origen, desde el comienzo de su devota propensión amorosa y poética, la intachable ortodoxia erótico-sentimental de Cuenca con las bellas sabe apartar a tiempo la abrumadora imposición de la todopoderosa matrona cósmica de Willendorf, para profundizar en las deliciosas gracias de las muchachas en flor que Luis Alberto ha ido conociendo y gustando, eso sí, siempre con una bien educada delicadeza. La permanente identificación erótica de Cuenca no ha conocido ni comunicado de nunca y desde joven los descarríos tórridos. Por eso no había que esperarlos ahora, pasados tantos años, en los más que maduros frutos de su apasionamiento de «Días de vino y rosas», por más que despliegue aquí el detalle de la deliciosa extensión de su exploración erótica: ardor, hoguera, torridez estival, ingredientes todos legítimos y reconocibles: «Sólo verla quemaba. Era una hoguera / su cuerpo hecho de sueños estivales / y de tórridas noches en la playa / después del huracán». Con los placeres luego de una candidez arrebatada –«Su pelo olía / a champú para niños»– del leve tacto del labio en recorrido de «toques fugaces más abajo». Un eros que conoce instintiva, ordenadamente, los pasos de su leyenda cumplidos en historia: «... y la leyenda / iba retrocediendo ante la historia, / y aquello era verdad», hasta dar en el hallazgo tópico de las rosas de vino en cada labio:

... y aún guardaban

*su labios y su lengua el sabor tibio
del formidable vino de uva roja
—tan dulce y delicada como ella—
que habíamos bebido una hora antes*
(p. 51)

Bella escena convencional, con la li-
viandad esencial de la memoria, por
más que los hallazgos maduros del
apasionamiento erótico, que Cuenca
se concede trasladar a sus urbanos cua-
dernos de deberes estivales, se presen-
ten ceñidos a los incidentes concretos
de la cotidianidad circunstancial de
unas historias comunes; como cuan-
do en «Su cuerpo» la escena usual de
dormitorio y cuarto de baño desvela
la transcendencia eterna de la fascina-
ción de la mujer con el incidente de la
toalla que, al resbalar, revela (p. 131).

AMOR CONSTANTE: PERVIVENCIA DEL MADRIGAL CORTÉS

Es significativo sobre la transcenden-
cia del amor erótico como motivo en
la poética personal de Cuenca, que, en
la estructuración escasamente serial
de todos estos cuadernos, haya reser-
vado a la crónica de esa casuística mo-
nográficamente el quinto y último de
2012, bajo el título general de «Amor
indestructible». Sección esta en la que
se nos hace conocer las innumerables
incidencias triviales que contornean
cotidianamente el esplendor del mito
puro, tal como lo había formulado
antes la idealización convencional de
«Días de vino y rosas». En la serie se
integra representativamente la pintura
incidental del desdoblamiento de la
mujer en su cuerpo, sin desconocer,
al mismo tiempo, que la deidad allí re-

velada no haya de ser la muchacha en
flor del canon idílico, sino la jamona
condesa carolingia, la desdentada cua-
rentona ajada —«No me importa / que
ronde los cuarenta, / que haya perdi-
do dientes y dureza de carnes»—, que
la experiencia actual, más que madura,
de Cuenca declaraba «La mujer de mis
sueños» (pp. 126-127); o al conocer,
experto, la lastimosa transformación,
por uso, de la pasión en condescen-
dencia desvalida (vid. el conmovedor
poema «El falsificador de moneda»,
p. 121). Fulguraciones todas ellas va-
gas del borroso *sic transit* que se aden-
san en el madrigal invertido «Cuesta
creerlo» (p. 122), en las que sin em-
bargo no se ceba jamás la (impensable)
crueldad resentida —como la del muy
tarado Francisco de Quevedo— del
condescendiente adorador que nun-
ca ha dejado de ser Luis Alberto de
Cuenca. Y aquí, la olímpica benevo-
lencia de la serie de su personal «amor
constante...»: en «Lo sagrado» con la
recién levantada de «tan glorioso cuer-
po gastado [...] pero erguido como un
árbol al viento de la vida» (p. 132); y el
entregado instante de fulminación eró-
tica de «Su veneno» (p. 133), que en
«Sed de mal» concede apenas la turbia
conjetura de una degradación morbo-
sa inconfesable (p. 134). Aunque todo
concluye y se colmata, definitivo, en
la refinada costumbre de Luis Alber-
to bajo la pujanza condescendiente de
una bondadosa lealtad «constante» en
el «desvencijado amor sin muelles /
como un viejo sofá» donde sentarse
a esperar fielmente Mientras llega la
muerte, dejándose entre tanto «de-
vorar por los recuerdos» (p. 135), y

asegurado en la definitiva calidad de un amor indestructible que «resiste la pasión del odio, / y perdona y olvida, como olvida / y perdona a la noche la mañana» (p. 130).

Por más que las inflexiones accidentadas en la pasión del amor realizado conozcan, en la condolida experiencia del hombre y del poeta, sus instantes de quiebra y de conflicto, como el que censaba un más que experimentado Luis Alberto en el escenario universal de las rupturas que configura «Confesión general» (p. 54), para la luminosa generosidad sublime de su *cuor gentil* la forma de conmemoración amorosa más espontánea ha sido siempre, y lo continúa siendo en el maduro *Cuaderno de Vacaciones*, el refinado obsequio del madrigal. Lo adelantábamos así ya al considerar el primer texto del nuevo poemario con el discreto jugueteo de «El vestido nuevo», modélico ejemplar de la gentil conversación cortés, y lo confirma después, inmediatamente, la tierna rendición que declara «Sin condiciones» (p. 22); para entretenerse luego en el remedo consciente de la «vana retórica [...] con que suplir cariño», que formulaba «La última paráfrasis» (p.40). Consciencia aquí de la razón del género, reanudada en los requiebros a «Eva presente»: «Llegaste desde el mar – como Afrodita– / de la luna soñada de Cirano / o un paisaje opiáceo de Gautier [...] y entonces Dios, que había imaginado el paraíso, bajo la especie de tu cuerpo / te confió a mis brazos para siempre» (p. 124); o bien burlada, al fin, en la llanas pretericiones del «Soneto amoroso con estrambote en-

mendándole la plana Cecco Angiolieri», con su resuelto trámite final de una declaración de amor de Luis Alberto, muy de hoy, como lo fuera un día la inmortal declaración del Garcilaso de «por vos nací...».

LA CONCIENCIA ÉTICA EN INFLEXIÓN EXISTENCIAL

La constancia de la pasión culturalista, las reminiscencias alambicadas en cortesanía de los días y las noches de amor, los lejanos *tics* y los hábitos burgueses de una *bienséance* familiar muy barriodesalamanca mantenida, como la dolorosa mayoría de sus convecinos, a base de refinados remilgos de la *pose* entre las mezquindades ahorrativas y la carencias, pero que todavía sigue dando para el Pilar de los niños y una replanchada gala de todos en la misa dominical de por Goya y por Ayala; todo pervive, con sus arrugas y accidentes inevitables, en la costumbre poética de *Cuaderno de Vacaciones*. Todo presente, pues, lo de siempre, y memoriosamente bien compuesto y dosificado *as usual*; por más que los que acabo de llamar los nuevos accidentes y arrugas en los antiguos campos de la experiencia, desbordan en nuevos casos su contención relativamente serena, para constituirse en afloraciones temáticas absolutas de la decadencia vital, poéticamente bien controlada por la exquisita solvencia espiritual de Luis Alberto bajo forma poemáticas de un refinado decadentismo estético. En los inicios del 2009 la sombría amenaza se formulaba abruptamente ya con la urgencia de lo inminentemente mortal en «Plegaria de la buena muerte»: una

de esas egoístas (o egocéntricas, para decirlo con sinónimo menos hiriente) demandas al buen Dios de la Trinidad, para que mejore en beneficio propio el maltrato que, comprobadamente, les endilga a los otros. Los familiares manes de una divinidad, recomendada por supuesto –«los Dioses de mis padres»–, ante los que no le cabe a Luis Alberto ni tan siquiera aportar el mérito de unos hábitos sociales medianamente generosos de vida, pues «que tengo problemas de empatía con los desheredados de este mundo». Confiado todo a los gestos verbales de unas reconocibles gracietas de la casta, que revisten de carantoñas los signos de la amenaza mortal y que solicitan para sí la excepción benévola «por escrito, con pólizas y sellos», aun a sabiendas de «que no se la puede dar igual a todo quisque», al tiempo que demanda el postrer privilegio «amparado en la fe de mis mayores» y «en mi proverbial jeta» (pp. 25-26). Vale.

Pero a medida que se adensan las evidencias de la extinción fatal, el consuetudinario recurso pijo a las formulitas ingeniosas de la tribu se resuelve en un afrontamiento obsesionante. Lo evidencian así de manera más o menos directa la mayoría de los poemas del año 2010, más allá del esplendor que evoca el título general de la sección: «Campo florido». Del poderoso Él del hombre-dios, del que su él eufórico nutre las razones y momentos en que se cree y actúa como «el amo de la tierra», el poeta despierto a la congoja se reconoce, en el poema «El y yo», sólo su «agotamiento, / el heraldo de su contagio / el sendero que ni siquiera /

se distingue entre la espesura» (p. 35). Mientras, en «Juncos heroicos», la observación a la luz de la luna de los juncos ribereños inclinados ante el paseante desvela la secreta progenie y el destino inexorable de las quimeras heroicas sobre los caballerescos poderes propios: «Cada junco es una metáfora / del héroe que llevamos dentro, / del paladín de los humildes / que no tiembla ante los malvados». Depresivo temor que se agazapa en los tenues efluvios de «silencio» y de «adiós», de oscurecimiento íntimo y soledades, que destilan después los «Cinco Haikus» del poemario (p. 37), y que en la composición titular del libro, «Campo florido», asiste al desvanecimiento de toda mitología heroica «en la sombra de un sueño hecho pedazos» (p. 38). Un balance general, por tanto, de todo *a priori* de la vida en la renuncia necesaria de sus alternativas, como lo lamentaba en «Canción de opósitos»: entre la tentación constante, y bien conocida del poeta, de «aventura o biblioteca» y de «coraje o cobardía», sin la posibilidad, por la aceleración del universo, de abrazar inclusivamente los deseados términos opuestos de la opción: «Dios y diablo, todo al tiempo» (p. 39). Hasta de las tonadillas cursis y famosas que alguna vez capturara intrascendente, extrae ahora Cuenca el reverso fatal; tales las dos cruces de la canción, oxidadas por el tiempo como el amor hecho pregunta ya «tan necia y tan lesiva»; o como el estribillo de la otra: «Ansiedad, angustia, desesperación» (p. 44), que proporciona el *climax a maiore* de sus estados actuales de decaimiento

existencial. Por no hablar de la fúnebre torsión del madrigal convencional a unos ojos, «que ahora, al otro lado / del espejo, de alguna forma mágica, / guían mis pasos en la oscuridad» (p. 45), en la «Memoria de tus ojos al despertar», con la que culmina la gentileza decadentistamente depresiva de todo el libro.

UN FIEL CONTEMPTU MUNDI

La crisis personal existencialista, obediente por fuerza a las circunstancias de la edad, no deja de presentarse casi nunca aligerada por el espontáneo natural, tan bonancible como autodisculpatorio, de Luis Alberto de Cuenca. En ese tenor general inciden las composiciones del cuaderno de 2011 rotulado con la quevedesca apelación sin respuesta ¡Ah de la vida!, que en el poema del mismo título marca el punto de partida lamentable del autor: «pobre experiencia tengo de la vida» (p. 58). Un desmoronamiento de las viejas fascinaciones en las nuevas fechas ya definitivamente al alcance de la destrucción mortal, que sin embargo la calidad nunca definitivamente exasperada de Luis Alberto remansa en la queja histórica, culturalmente atenuada, de las invocaciones en el poema «Runas», más allá de que el extremismo patético pueda llegar a las fórmulas extremas de: «que me siento *Runenmeister* esta noche / crucificado como Odín y Cristo, / buscándoos a la sombra de la muerte»; porque, en definitiva, la simbología culturalmente enfriada del conocimiento en el poema y en la poética general del autor predice la disciplinada componenda en

que se desintegra el patetismo: «... y que este desvaído / infierno sin colores y sin formas / en que me encuentro, / vuelva a florecer, / tan verde y tan frondoso como antes» (p. 62). Sobre lo que avisaba, al lado, la composición que celebra la insensibilidad de los dos «asociales», Twep el jurista y el científico Gärensen, aventureros vacíos de temor y esperanza, inmortales por eso «al contagio de quien les dedica estos versos» (p. 36). Las armas favoritas de de Cuenca, cultura y ciencia contra las acechanzas del sentimiento puro, afloran celebradas alguna vez en su perfil de «Paradojas de Satán», garantes mortales de la solución desapasionada (p. 61). Es el acotado margen del poema, que en el precedente sobre «La infancia como antorcha en el subterráneo» declaraba, inasequible a todo convencionalismo, la sólida garantía del poeta en su fidelidad inabitable, asegurada en el recurrente asidero de las bien preservadas expectativas de la inocencia infantil regeneradora, porque el fuego de su pupilas de niño triste «sigue ardiendo / en mis victoriosas mañanas, tantos años después» (p. 60).

Con los poemas del último verano recogido en cuaderno, el de 2012, queda definitivamente entablada por Cuenca la neutralidad de su pacto ético constante entre la depresión melancólica por las devastaciones de la edad y la propensión alegre y confiada a disfrutar los restos de la dicha. Es el tema de la reveladora composición «*Consolatio ad se ipsum*», donde la tonalidad expresiva de una bien estudiada ligereza en la voz social de Cuenca alcanza su

identificable magisterio, desplegando el pacto consolador de despedir alegremente los trabajosos esfuerzos por la fascinación sustituidos por el consuelo superviviente, si se quiere menor y muy mañero, de la ironía: «Aunque no haya / emociones fortísimas [...] hay que vivir la decadencia con buen humor»; sellando la concordia entre el *praedicabilis* de la risa y el *proprium* lacrimoso de la edad, bajo el truismo estable de que «la vida / es un horror, y que termina siempre / fatal» (p. 86). Un adiós a la constancia, tan costosa, de la voluntad vanidosa de fascinar, nutrida en su caso principalmente de estímulos heroicos provenientes de la leyenda cultural, la decadencia de cuya fortificación estimulante acaba levantando el lamento ritualizado de «El soneto del Olifante», porque «duro es vivir sin dioses y sin diosas / de la abyecta razón ruin prisionero» (p. 72); dolorosas renunciadas enjugadas por la resignación de una «vuelta de la fe a mi templo en ruinas» bajo la segura advocación «del mórbido habitante de la cruz, rey de reyes y de espinas». Valiente riesgo este de la independiente sinceridad de Cuenca, capaz de convivir garbosamente con los guiños burlones de una cultura ligera de plena actualidad, como cuando después en «Melancolía», apelaba al gracioso guiño de la actriz de la popular serie Embrujada para borrar «los horribles graffiti / de tu melancolía» (p. 87); o cuando corregía la abstinencia del estoicismo senequista con su personal fórmula vital de apurar el estimulante «cóctel de temores y deseos» (p. 94), para enjugar la cotidiana broma pesa-

da, que, a ciertas edades, se vive día a día al situarse «Ante el espejo».

RECAPITULATORIO: ESTÉTICA INSEPARABLEMENTE ÉTICA

A Luis Alberto de Cuenca se le estima conocidamente –cuando no se le denuesta por lo mismo– en nombre sobre todo de su estética de la claridad, como de quien no solo no tiene nada que disimular éticamente de lo suyo, sino de alguien incluso que ahonda y trabaja diáfano por ostentarlo y sacarlo a luz de ejemplaridad. Poesía clásica esta «de línea clara», como la de cierto diseño de tebeos iniciado en Hergé, muy de la mitad estable de su cultura general, capaz de jugar y moverse a cada instante con una solvencia superior entre las lozanías más bravas de los *nuovi*, casi todavía no nacidos. Dos poemas aún, para acabar esta lectura, subrayan privilegiadamente la eticidad de la estética de Cuenca: el más obvio, primero, de 2012 titulado «Claridad», el otro, con título menos diáfano pero de contenido ético no menos sustancioso, «Inspirado en Faulkner». Para la cultura de Cuenca los oscuros de siempre, como Licofrón, Góngora o Mallarmé, «son transparentes / en el fondo, aunque cueste mucho más entenderlos / del todo que a Catulo, a Petrarca, a Verlaine», gloriosas divinidades todas estas de la línea más clara. Descartado que «el objeto de la literatura / no es inventar enigmas para iniciados cursis», queda entonces de evidencia la obligación de clarearlos a su elevado objeto moral: «su meta es reflejar los anhelos, angustias / y emociones reales de la especie /

en un espejo imaginario»; un destino ético inseparable de la forma orgullosamente diáfana que lo ostenta y lo sirve en el poema: «y hacerlo de la forma más nítida posible» (p. 116). Supuesto que, como lo decía sencillamente en la composición con título «Inspirado en Faulkner»:

*sin amor, sin honor y sin orgullo,
sin emoción y sin complicidad
la poesía no tiene sentido* (p. 53)

Cálidas palabras, cuidadosamente escogidas desde la honda responsabilidad ética del poema, como las tan senc-

llas también, por más que resonantes y esenciales, que apelaban más tarde a los sentimientos seguros del hombre recto sin rigideces y del honrado poeta claro que es de Cuenca: compasión, fortaleza y debilidad a partes necesariamente iguales, espíritu redentor de sacrificio, coraje y heroísmo; estrías éticas todas ellas necesarias en el fuste de la resistente «columna en que se asienta la condición humana», el corpóreo «fundamento / que alivie su temor al vacío, mitigue / su angustia y vierta luces / en su noche perpetua» (p. 53). *Talis* Luis Alberto de Cuenca, poeta-amigo.



Giorgio Bassani y la memoria histórica

Por José María Herrera

LA AMNESIA DE POSTGUERRA

Al concluir la Segunda Guerra Mundial, las naciones europeas se vieron en la necesidad de elaborar una versión asumible de su responsabilidad en los acontecimientos que devastaron el continente. La tarea era difícil, pues, como escribió Curzio Malaparte, «no había sido una guerra de hombres, sino de canallas». Salvo los ingleses, cuyos sacrificios en contra de Hitler disculpaban los excesos de última hora, todos tenían de qué avergonzarse. La prioridad, no obstante, era la reconstrucción material de Europa y su estabilización política, y cada Estado afrontó las cosas a su manera. Suiza y Suecia disimularon sus coqueteos con el nazismo, tan provechosos desde el punto de vista económico, aportando cuantiosas sumas a la reconstrucción. Holanda castigó con dureza a los colaboradores, pero, a diferencia de Noruega, los amnistió a las primeras de cambio. En Francia, donde la noción de colaboración resultaba problemática debido al régimen de Vichy, legítimo para muchos, las culpas se diluyeron entre retóricos aspavientos, y en los países sujetos a la dictadura del proletariado, las depuraciones sirvieron principalmente para quitar de en medio a cualquiera que osara cuestionar el comunismo. Por lo que se refiere a los culpables directos del desaguado, el remedio fueron las soluciones de fanta-

sía. Austria adoptó el disfraz de víctima del expansionismo germano cultivando la neutralidad que recomendaba la inquietante proximidad del ejército rojo; Alemania del Este, tras permitir a los cuadros nazis sustituir la esvástica por la hoz y el martillo, cultivó la leyenda de una secreta resistencia a Hitler, y en la otra Alemania, oficialmente responsable del horror, se convino que sólo habían sobrevivido los inocentes.

Estas operaciones de maquillaje fueron contestadas rápidamente, aunque sin demasiado éxito. A la mayor parte de la gente le interesaba poco la verdad. Todavía en 1969, las autoridades francesas prohibieron el estreno televisivo de *La pena y la piedad*, un documental de Marcel Ophuls que trata de la corrupción durante la guerra y la masiva colaboración con el invasor. Los mismos que en los años treinta se vanagloriaban de empujar con sus manos el carro de la historia, se las arreglaron en los cuarenta y cincuenta para pasar por sus víctimas. Hoy las cosas ya no se ven de esa forma. La concesión del Nobel a autores como Imre Kertész, Herta Müller o Patrick Modiano, cuyos textos reflejan la realidad de la época en términos muy distintos a los felices tópicos de entonces, y la proliferación de ensayos, memorias y películas que insisten en mostrar el amplio respaldo popular que

tuvieron los nazis –desde *La liebre con ojos de ámbar* de Edmund de Waal a *La mujer de oro*, de Simon Curtis–, apuntan a que Europa ha superado eso que Henry Rousso llamó «síndrome de Vichy»: la dificultad para reconocer lo que había ocurrido realmente durante la guerra. La cuestión, a la vista del culto actual a la figura de la víctima –culto sospechoso detrás del cual cuesta no ver cierto interés por explotar el dolor ajeno–, está en saber si ese cambio es una reacción a los tópicos absolutorios de posguerra o fruto del olvido que sigue siempre al paso del tiempo.

EL CASO ITALIANO

También Italia conoció el arrepentimiento sin penitencia, la autoexculpación y la amnesia. Había mucho que olvidar. Durante veinte años había imperado allí el fascismo, un movimiento que supo aprovechar en sus inicios la impresión de que el país se estaba convirtiendo en un mausoleo y necesitaba grandes reformas. Entre quienes reclamaban la ruptura con la tradición –Marinetti y los futuristas, por ejemplo– y los partidarios de evitar cualquier cambio apareció un término medio salvador: Mussolini. Su fórmula para combinar tradición y modernidad fue el pastiche, una mezcla de paternalismo socialista y amor burgués al orden que obligó a sacrificar primero la idea de ley y luego todo lo demás. La caída de Mussolini en 1943, con la guerra por decidir, brindó, no obstante, a los italianos, una magnífica oportunidad para desvincularse de él. La lucha contra la República de Saló, último bastión del régimen, la resistencia a los alemanes y el diagnóstico marxista de que

el fascismo reflejó los intereses de clase de la burguesía urbana, maquillaron su imagen hasta el punto de que cuando, en los sesenta, Renzo di Felice demostró en su biografía de Mussolini que este había contado con el apoyo de la pequeña burguesía, el proletariado, los campesinos y hasta los propios judíos, el escándalo fue mayúsculo. Pero tenía razón. Bassani lo confirma al recordar que el noventa por ciento de los habitantes de Ferrara, incluida la comunidad hebrea a la que él mismo pertenecía, lo apoyaron. Su hipótesis, más dura que la de di Felice porque cuestiona uno de los artículos fundamentales de la fe progresista, es que el fascismo consiguió el respaldo de la nación no defendiendo los intereses de una parte, sino explotando la mediocridad del conjunto, una masa cerril a la que sedujo con «una papilla de ideas convertidas obscenamente en expresión totalitaria del genio nacional». El estilo teatral, hiperbólico y narcisista que utilizaba Mussolini en su condición de primer actor del régimen sólo pudo funcionar gracias a la militante estupidez de las masas. Lo mismo defiende Alberto Savinio en *El rapto de Europa* cuando afirma que el régimen fascista no fue responsable de la inercia pensante de los italianos, sino sólo de su «sistematización y codificación». De lo que no cabe duda, desde luego, es de que el mito del pueblo comprometido con la libertad constituye una burda patraña ideológica. Acordémonos de todos esos que tras la muerte de Franco se vanagloriaron de haber llevado una doble vida política, dócil en la superficie, subversiva en el fondo. De ser cierto su testimonio, España tuvo entonces que parecerse a esa

organización anarquista formada exclusivamente por policías infiltrados que Chesterton describe en *El hombre que fue jueves*. Algo parecido ocurrió en Italia al acabar la Segunda Guerra Mundial: tipos que lustraban a lengüetazos las botas del dictador presumieron luego de haberlo combatido día y noche.

Olvidar es necesario. Llegado cierto punto es mejor dejar que las heridas se cierren. Pero no todo debe olvidarse. Entre el carroñero que aparece en escena cuando las fieras que matan se han marchado y hombres como Bassani existen diferencias notables. La primera y más evidente es que su esfuerzo por impedir el olvido no responde a la sed de venganza, ni siquiera al deseo de que se haga justicia, sino a la necesidad de honrar a los muertos y adoptar una postura ética acorde con su sufrimiento. A un judío como él tuvo que disgustarle sobremanera la forma en que la sociedad trató de superar la mala conciencia. Difícilmente podía olvidar el celo que muchos italianos pusieron en el cumplimiento de las disposiciones antisemitas del régimen. De Chirico recuerda en sus memorias a una maestra que nada más salir los decretos contra los hebreos «comenzó a hablar mal de los niños judíos que tenía en clase diciendo que no se lavaban nunca y que olían mal». Años después de concluida la guerra perduraba la suspicacia. Y es lógico porque este tipo de actitudes serviles no desaparecen por arte de magia, sino que suelen permanecer en estado de latencia hasta que algo las activa otra vez. Primo Levi, por ejemplo, no logró interesar a Einaudi en la publicación de *Se questo è un uomo* y tuvo que recurrir a una modesta edito-

rial que no amortizó la inversión hasta su fallecimiento en 1987. Consciente del desagrado que producía a la sociedad italiana la literatura testimonial, particularmente cuando le recordaba el espinoso asunto judío, declaró en 1955 que obras del estilo de la suya hacían correr a los autores el peligro de ser «acusados de hacerse la víctima o de exhibición impúdica». Bassani, con su perspicacia habitual, y sabiendo que a la larga los mismos que en su día persiguieron a los judíos acabarían convirtiéndose en sus principales defensores, prefirió la ficción a las memorias. Sabía que la única manera de poner frente al espejo a una sociedad que había consentido por cobardía actuaciones ignominiosas de las que se avergonzaba y sobre las cuales no deseaba reflexionar era recurrir a la fantasía. Así surgió *Il romanzo di Ferrara*, seis títulos mal recibidos en su momento –se los juzgó estéticamente anacrónicos o ideológicamente deficientes–, que constituyen uno de los testimonios más delicados que ha dado la literatura sobre la hipocresía, la bajeza moral, la banalidad y el fingimiento.

EL PAPEL DE LA NOVELA

Bassani no pretendía contar los hechos ni explicarlos. Para eso están los historiadores. Su propósito era recrear la atmósfera que habían respirado los italianos durante dos largas décadas. Consciente de que el fascismo tardaría poco en ser considerado algo irreal, una pesadilla de la que todos celebrarían haber escapado, estaba dispuesto a preservarlo al menos como literatura. La gente debía saber cómo había actuado al consentir semejante régimen, no sólo arrepentirse

de las consecuencias, sino darse cuenta de hasta qué punto nada de lo sucedido hubiera sido posible sin su abyecta colaboración. Justamente para que ese recuerdo no se perdiera, la prioridad era conservar el ambiente banal de la Italia de Mussolini. La cuestión, como dice Leo Longanesi en *In piedi e seduti*, era transmitir a las generaciones futuras «la petulancia del fascista tal o cual mientras bajaba, vestido de jerarca, del automóvil». Claro que: ¿de qué modo hacerlo?

En su época de estudiante en Bolonia, Bassani frecuentó a figuras como Giorgio Morandi o Roberto Longhi. Tanto el artista como el crítico alimentaron su afición a la «objetividad». Aunque ninguno de los dos eran ajenos a la revolución vanguardista, desconfiaban de quienes pretendían llegar demasiado lejos saltando fuera de lo que había sido durante la época moderna el escenario del arte y la literatura: la conciencia del individuo. Bassani estaba convencido de que únicamente permaneciendo ahí podía contarse una historia, y de ahí su esfuerzo por recuperar la objetividad a través de la recreación del tiempo subjetivo. Su estrategia narrativa habitual consistirá, por eso, en partir siempre de la periferia indiferente de las cosas para desembocar poco a poco en su esencia viva. *El jardín de los Finzi-Contini*, su novela más conocida, ejemplifica el método a la perfección. El protagonista va franqueando uno a uno los obstáculos que se le presentan, desde los muros del jardín de la casa de la protagonista hasta su alcoba, y a ese proceso le corresponde un paulatino refinamiento de su memoria, la cual va ganando gradualmente en profundidad a la vez que cobra una

comprensión más ajustada de sus motivos. Idealmente, el recorrido acaba cuando el narrador encuentra la vida misma, aunque esto es lo que, en rigor, nunca ocurre. «El arte –explica Bassani a Anna Dolfi en una entrevista de 1980– es lo contrario de la vida, exactamente lo contrario, aunque de alguna forma siente nostalgia de la vida, y necesita que haya nostalgia de la vida para ser arte de verdad».

La novela, nacida con la modernidad, sacó los libros de las bibliotecas de los monasterios y los palacios y los puso a disposición de todo el mundo. El efecto que tuvo en la formación de la conciencia y la sensibilidad europea fue enorme. El alma moderna –su humor, su visión de sí, sus sentimientos– es incomprendible sin la historia de la novela. A ella debemos en este orden más acaso que a la filosofía, la ciencia y la religión. El elitismo vanguardista, al separar el público culto del lector corriente, amenazaba con convertir de nuevo la literatura en actividad minoritaria. Para Bassani se trata de un camino equivocado. La tendencia órfica, el hermetismo, el gusto por la dificultad, quizá sean relevantes desde un punto de vista cultural o académico, pero el sentido de la novela no puede consistir en satisfacer las exigencias formales de unos cuantos exquisitos, sino en trabajar para impedir que al resto le aplasten las verdades establecidas. Hay que luchar para que las masas no recaigan en el dogmatismo, ayudar a la gente a tomar distancia de la realidad sin prescindir de ella como hacen las religiones, las ideologías totalitarias y, en general, todas las formas de pensamiento que confunden el mundo con sus inter-

pretaciones del mundo. Semejante convicción poética, opuesta a las tendencias en boga después de la guerra, le impulsó a usar sin tapujos las formas tradicionales y a pulir su estilo hasta convertirlo en una suerte de transparencia; dos decisiones que lo colocaron, si tiene sentido hablar así cuando se habla de literatura, en la fila de los retrógrados.

El respeto por las formas tradicionales no implica comodidad. Bassani, desde luego, huyó por sistema de las soluciones fáciles. Su objetivo era restituir la realidad mediante los recursos de la ficción. Esto difícilmente se logra si el narrador imposta, por ejemplo, la perspectiva moralmente intachable del heroico resistente antifascista. Tal posibilidad – justificable en su caso – es descartada por razones de simple credibilidad. El buen escritor tiene que ir más allá de la propia autobiografía construyendo «un mundo donde la realidad cobre significado ideal y lo particular valor simbólico». Aunque no es fácil encontrar a nadie con un pasado tan honorable que presumiera menos de ello. Bassani omite toda referencia personal. Cuando le preguntaban por su actividad sediciosa insistía siempre en juzgarla una suerte que le salvó de la angustia y no un sacrificio del que presumir. Su empeño en recordar que procedía de una familia judía bien situada que, como otras, no entendió lo que era el fascismo y lo defendió hasta el último día, evidencia que su esfuerzo nada tiene que ver con las labores de maquillaje y autobombo a que nos han acostumbrado los intelectuales comprometidos. Hombre sutil, sabía que el totalitarismo no entiende de izquierda o de derecha, y que oponerse a él implica obrar como un hé-

roe. Mitificar éticamente una resistencia condenada al fracaso que no cabe exigir a nadie porque los sistemas totalitarios se construyen para no caer desde dentro –o son abatidos desde fuera o se extinguen de viejos– constituye, a su juicio, una irresponsabilidad. Mejor que fingir un mundo de buenos y malos separados con claridad por sus ideas, prefería recrear la situación de gris exclusión de quienes simplemente soportan ese tipo de regímenes, algo que sucedió bajo Hitler y Mussolini y continuaba ocurriendo en zona soviética sin que los intelectuales comprometidos, que tan feroces se mostraban con el cadáver del fascismo y del nazismo, sintieran necesidad de denunciarlo.

Naturalmente, esta actitud le acarreó muchas críticas. Cuando en 1956 publicó el primero de los seis textos que forman *La novela de Ferrara, Intramuros*, los sectores marxistas sostuvieron que se trataba del típico libro decadente que descuida la cuestión social. Sus personajes, víctimas del fascismo, no eran actores de la historia en el sentido que los ideólogos comunistas daban por bueno. El marxismo, con su fe en la necesidad histórica, estaba sirviendo entonces de coartada a los criminales que gobernaban el imperio soviético pretextando delirantemente que toda existencia individual debía supeditarse a su deprimente sentido de la realidad y cualquier postura intermedia era denunciada por blanda. Por supuesto, tampoco la elite vanguardista aplaudió el libro. La obra de Bassani, fruto de un trabajo concienzudo, no de una inspiración desbordante, era demasiado modesta técnicamente para un gusto tan sofisti-

cado como el suyo. Claridad, precisión, apego a las bellas formas, les parecía algo viejo y superado, y no digamos su estrategia narrativa habitual: ir enfocando los asuntos como se enfoca un paisaje con unos prismáticos que hay que graduar a medida que surgen los detalles. Que eligiera como telón de fondo para sus relatos una ciudad de provincias sumida en una caliginosa inactividad fue, además, la excusa perfecta para estigmatizarlo como costumbrista y provinciano. La vanguardia, cuya relación con el régimen de Mussolini es de sobra conocida, deseaba huir a toda prisa del pretérito, superar la historia en vez de entenderla, y los escritores comprometidos con la vida y fieles a la lengua antes que a los ideales estéticos, representaban un escollo desagradable que había que sortear como fuera.

FERRARA Y LOS JUDÍOS

La comunidad judía vivía perfectamente integrada en la sociedad italiana desde la época de la unificación. Con una población de cuarenta y siete mil almas, la mitad de las cuales vivían en Trieste, Milán y Roma –nada comparable a las ciento setenta mil de Viena–, el antisemitismo era a principios de siglo algo anecdótico. El propio Mussolini tuvo una amante judía, Margarita Sarfatti, directora de la revista *Gerarchia*, y confió en algunos hebreos para desempeñar altos cargos de la policía. En 1937, las cosas empezaron a cambiar. Publicaciones adeptas al régimen emprendieron una campaña al más puro estilo gobbelsiano. «¿Se consideran ellos hebreos en Italia o hebreos de Italia?», pregunta un articulista del *Popolo d'Italia*. Un año después,

coincidiendo con el ataque en Alemania a sinagogas y negocios judíos y la publicación por parte de científicos italianos de un manifiesto mostrando su preocupación ante la posibilidad de que la raza aria se degradase, son promulgadas las leyes de segregación racial que privan a los judíos de sus derechos ciudadanos. Pío XI protestó oficialmente y, de acuerdo con la leyenda, el pueblo italiano se solidarizó con él y con las víctimas. No obstante, la mayoría hizo lo que en tales casos suele hacer la mayoría: mirar para otro lado.

Ferrara llevaba tres siglos en el letargo, estancada en asuntos de heráldica y etiqueta, y su reacción fue similar a la mayoría de las ciudades italianas –Venecia fue la gran excepción–. Nadie se acordó de que allí vivía desde el siglo XIII una respetable comunidad hebrea y que hacía casi un siglo que las puertas del gueto habían sido derribadas permitiendo a sus miembros instalarse donde quisieran. De la noche a la mañana todos se volvieron antisemitas. Los melifluos poetas locales, aferrados a las nieblas y silencios que han hecho de Ferrara el paraíso de la melancolía, fueron incapaces de comprender que el esplendor monumental de la ciudad, con las altas torres del castillo estense alzándose sobre ella, ocultaba algo siniestro. Intuiciones inquietantes como las que inspiraron a de Chirico mientras estuvo destinado en el cuartel de infantería durante la Gran Guerra no las tuvieron ninguno. El célebre cuadro de la muchacha que juega sola con un aro en la plaza mientras se cierne sobre ella la sombra alargada de una estatua simboliza en el lenguaje de la pintura metafísica la posibilidad de

que la tradición encierre algo perverso que puede caer en cualquier momento sobre los inocentes y aplastarlos. En *Una città di pianura* –su primera novela, publicada en 1940 con el seudónimo de Giacomo Marchi–, Bassani revela una sensibilidad muy próxima a la del pintor. La ciudad que describe es una ciudad mezquina, encerrada en los muros de la miseria moral, sin más alicientes que los de la hipocresía, expresada en la convivencia entre salones burgueses y casas de tolerancia. Nada quedaba en ella de los fastos renacentistas de la época de Borso d'Este, y mucho menos de la alegría desprejuiciada que representan los frescos del Palazzo Schifanoia, exoliado como tantos otros edificios por la Iglesia en el largo período en que ejerció allí su dominio temporal.

Considerada desde la distancia, aquella vida monótona y provinciana de su adolescencia no había sido en absoluto mala. Las cosas cambiaron radicalmente debido a la segregación racial. El escritor se vio obligado, de pronto, a abandonarlo todo, empezando por su novia católica, con la que era impensable casarse. Desde la biblioteca al club de tenis, todas las puertas se le cerraron. Excluido como un leproso de la vida social, la sensación de ser un intruso –no un extranjero, sino alguien que pertenece a una comunidad que lo rechaza– lo golpeó fuertemente. Su literatura se alimentará luego de este sentimiento. La dificultad de reconocerse en una identidad socialmente cuestionada está presente en todas sus novelas, incluidas aquellas que no tratan específicamente la cuestión judía: *Las gafas de oro*, en la que un próspe-

ro oftalmólogo sufre el ostracismo de la burguesía ferrarense cuando salta la noticia de que es homosexual; *Detrás de la puerta*, centrada en las preocupaciones de un muchacho que anhela ganar la aprobación de sus compañeros de colegio, o *La Garza*, una novela en la que la reflexión sobre la identidad alcanza la condición del animal, con quien Bassani compara a los hebreos, pueblo tratado en el siglo XX como si fuera una alimaña a la que hay que eliminar de la sociedad y de la naturaleza. Su respuesta personal a la marginación fue, como sabemos, la clandestinidad. El antifascismo, vieja fuente de conflictos con el padre, se convierte ahora en acción. Gracias a ello salvará la vida. Detenido en una redada en Roma, tiene la suerte de no estar en Ferrera cuando varios de sus camaradas caen fusilados ante el castillo. La historia la cuenta en «Una noche de 1943», el último relato de *Intramuros*. La buena suerte quiso también que, al ser depuesto Mussolini ese año, fuera liberado y permaneciera en la capital, evitando el destino de sus paisanos y familiares judíos. Ni que decir tiene que, al saber lo que les ocurrió a estos, el aprecio que pudiera albergar hacia los ferrarenses desapareció por completo. La indiferencia que sus vecinos habían mostrado ante el sufrimiento de los hebreos resultaba imperdonable. Uno de sus mejores poemas, «Los ex-fascistas de Ferrara», inmortaliza esa rabia. «Muerto para mi ciudad» es la fórmula que repite, comparando la época feliz que precedió al desastre con aquella otra en que la ciudad, entregada abyectamente al régimen, impidió sin mala conciencia «la vida de los otros».

Pero peor, mucho peor todavía, fue en cierto sentido la hipocresía con que se actuó tras la guerra. Si algo repugnaba a Bassani era la ostentación de la virtud, una peculiaridad de la sociedad de masas, inventora del lenguaje políticamente correcto. Los nazis fueron en esto, como en tantas otras cosas, unos precursores. Recuértese sus apelaciones a la idea de pureza a fin de denigrar a los judíos. La beatería, desde luego, no consiste sólo en rezar padrenuestros y mostrar lo buenos que somos a ojos de Dios comparados con los pecadores que no siguen sus preceptos. Existen modalidades laicas, por decirlo así. «Una lápida en Via Mazzini», el tercero de los cinco relatos que forman *Intramuros*, trata de ello. Geo Josz, único superviviente de los ciento treinta y tres judíos ferrarenses deportados, regresa a la ciudad en el momento en que se está colocando una placa en recuerdo de los desaparecidos. Entre los nombres figura el suyo. Josz ha engordado –algo raro teniendo en cuenta de donde viene– y su reaparición sorprende desagradablemente a todos. Los vecinos anhelaban iniciar una época nueva, democrática y fraternal, pero su vuelta rompe los planes. Una cosa es la memoria pétrea, monumental, y otra la memoria viva, máxime cuando el recién llegado insiste en recordar a todas horas los horrores que ha padecido. Si la lápida puesta a toda prisa atenuaba el sentido de culpa de la comunidad y permitía el olvido, su embarazosa presencia lo impide. El dolor ajeno es soportable siempre que no se tenga demasiado cerca. Para mayor desconcierto, Josz empieza a perder peso. ¿Acaso Ferrara es un campo de concentración? Se diría que como la

población no hace nada con su propia culpa, él agudiza los esfuerzos para ser tomado en cuenta. Los ferrarenses reaccionan extrañándose de sus lamentaciones, como si nada supieran del fascismo con el que habían colaborado ni de los judíos. «*Ma che cosa erano, finalmente, questi ebrei?*», preguntan. Cuanto más se empeña él en recordar su historia menos interés despierta. La gente de Ferrara quiere vivir como si nada hubiera pasado; en cambio Josz insiste en abrir una distancia que sólo será salvada en el relato cuando golpee en la calle a un viejo jerarca fascista, su delator. Bassani tiene muy claro que la conciencia no se inventa («si la hay, la hay, si no la hay, uno no puede dársela») y, por eso, se esfuerza en despertarla, aunque intuye que la única forma de hacerlo es a la fuerza. Los europeos son responsables de una de las experiencias más terribles que la humanidad haya vivido nunca, y la obligación del literato es que no se olvide, algo que estaba pasando no sólo en Italia. La historia del judío que vuelve a su casa y pone en un aprieto a sus vecinos ocurrió de hecho varias veces. Judt menciona en el epílogo de *Postguerra* el caso de un deportado que reclamó en abril de 1945 su piso del distrito cuatro de París y la manifestación que cientos de personas organizaron a las puertas del mismo rechazando semejante pretensión al grito de *La France aux français!*

No estaríamos hablando sin embargo aquí de Giorgio Bassani si la manera en que asume su responsabilidad como testigo de la hipocresía social no fuera también relevante desde un punto de vista poético. El reproche que le hicieron en su día de insuficiencia po-

lítica y cobardía estética revela que los críticos no comprendieron la sutileza de su estilo y la profundidad de su proyecto narrativo. No hablar directamente de los fascistas, las leyes raciales o los hornos crematorios no es un error o, en todo caso, es un error similar al que cometió Picasso en el Guernica al no incluir, como deseaban las autoridades republicanas que le encargaron la obra, algún obrero musculoso con un fusil en las manos. La alusión y el rodeo son a la larga más eficaces que el subrayado e indispensables cuando el autor quiere que el narrador sea visto como parte de los hechos que se relatan, aunque se ignore de qué lado está. Para Bassani esta reticente neutralidad es importante porque su objetivo supremo es acercar al lector al espejo de su propia conciencia. La retórica de vanguardia y el discurso ideológico son, en ese sentido, igual de inoperantes. Y ello a sabiendas de que nos movemos en el horizonte de la ficción, un horizonte que no está reñido con la verdad, al contrario. Quizá la mejor manera de entenderlo sea recordar el famoso pudor de Bassani, causa, a juicio de los críticos marxistas, de su ineptitud para extraer las consecuencias políticas de la vida decadente de la burguesía a la que, según Pasolini, estaba emocionalmente apegado. También los representantes de la vanguardia se rieron de esto. Cuando salió *El jardín de los Finzi-Contini* algunos dijeron que el autor había arruinado la potencialidad erótica de la obra al omitir cualquier detalle sobre la posible

relación sexual entre los protagonistas. Los críticos fueron incapaces de advertir que si Bassani trataba a sus personajes con delicadeza era porque pretendía presentarlos como personas reales que merecen respeto. Las intimidades trascienden en las memorias, donde suelen abundar las mentiras, y en las obras de ficción, pero rara vez en la vida real, donde sí que ocurren, en cambio, cosas atroces, como las deportaciones y el holocausto. Tal interés por la verdad incluso en la ficción fue también el motivo por el que rechazó la versión cinematográfica de la novela. Pese al reconocimiento de Hollywood, la película la desvirtuaba convirtiendo la historia en algo sentimental. La introducción de detalles falsos –por ejemplo, la caza de un judío, algo que no sucedió en Italia antes de 1943– le molestó más que las mutilaciones y los añadidos. Decisiones caprichosas como esa destruían la pretensión de objetividad del texto. El cine –apuntó Bassani en «El jardín traicionado», un artículo de principios de los setenta– ha contribuido a divulgar el horror del nazismo a costa de falsificarlo y trivializarlo.

Podemos acabar aquí. Bassani es un autor que se lee fácilmente. Aunque era consciente de que la novela había perdido la posición predominante de que gozó durante la época moderna y que esa pérdida guarda relación con la pérdida de peso de la conciencia individual, escribió para un lector ilustrado. No era el destino de la novela lo que le interesaba, sino el del hombre.



Diálogo con Kenneth White

Entrevista y traducción de Álvaro García

Esta entrevista inédita con Kenneth White es –ay– de 1997. El gran poeta en inglés y prosista en francés me envió por correo postal sus respuestas, escritas a mano. No sé por qué se quedó inédita, a diferencia de mi traducción de su libro *Atlántica*, que White estaba a punto de viajar a Málaga a presentar. Lamento no haber tenido –supongo– dónde publicar la entrevista, y después olvidarla. En ella se habla, entre otras muchas cosas, del neologismo whiteano que inspiró el nombre del festival español Cosmopoética. Kenneth White había hecho su tesis doctoral sobre nomadismo intelectual y había fundado el Instituto Internacional de Geopoética, con sede en varios países. La edición en español de *Atlántica*, que sólo circuló entre amigos, no tuvo, creo recordar, más que una reseña de Enrique Carratalá. Tantos años después, valga resarcir en parte aquel silencio con la recuperación de esta entrevista.

Parece usted, como creador-investigador, muy consciente de los pasos que propone a la poesía. Ha acuñado, por ejemplo, los términos «biocosmopoesía» y «caoticismo».

Me gusta mucho esa expresión tuya: creador-investigador. Lo que en nuestra cultura, o más bien pseudocultura, se entiende por «creación», puede venir de distintos niveles del ser humano, a veces muy superficiales y de distintos campos de la experiencia, a menudo muy restringidos. Antes de hablar de creación, me gusta practicar la investigación, seguir pistas, despertar el conocimiento, ir al fondo de la condición humana. Y después llevar todo eso al límite; eso es lo que yo entiendo por poetizar, por poética. La palabra «poesía» no tiene verdadera fuerza o eficacia en nuestra civilización. Es casi tan

imprecisa como la palabra «literatura». Para la mayoría de la gente, poesía significa «yo y mis emociones», «yo y mis fantasías», «yo y mi sufrimiento», «yo y mi pasión». Para los más sofisticados, lenguaje sobre el lenguaje, idealismo vacuo, ironía cínica, etc. Nada de eso me interesa. Para nombrar lo que me interesa y lo que entiendo por poesía cuando uso esa palabra, he inventado palabras y conceptos. Biocosmopoesía es una de ellas. Es una palabra grande, como una roca en el mar. Pero vista de cerca es suficientemente clara. Lo que expresa es que todo comienza con la energía animal (bio), luego viene la expansión de esa energía (cosmo) y después el intento de hallar un lenguaje para esa expansión (poesía). El otro término, caoticismo, viene de la intuición de un orden complejo: que hay orden en el desorden, que el orden puede hablar de una manera desordenada con bellas formas nuevas, que no hay frontera entre el caos y el cosmos. Yo lo llamaría intuición poética. Pero es algo que también la física moderna ha concluido. En una verdadera cultura –la que me gustaría que hubiera– no están separadas la poesía, la filosofía y la ciencia.

¿Por qué el título de *Atlántica*?

Es una palabra perfecta para el título del libro. No es ni inglesa, ni francesa, ni española. Es una formación elemental latina que significa «las cosas atlánticas». Se refiere, en principio, al Atlántico. He investigado sobre él por ser mi propio territorio originario; le he dedicado años de trabajo, mientras exploraba otros territorios. Durante mucho tiempo, el océano Atlántico fue lo desconocido. Para los griegos, fue el misterioso Mar Hiperbóreo; para los romanos, el Mare Tenebrosus. Píndaro dice que ningún griego debe ir más allá de las columnas de

Hércules. Ulises se atreve al Atlántico y naufraga. Así que el Atlántico simboliza bien el «área difícil» –así titulé mi primer libro– en que la poesía se adentra desde, digamos, Rimbaud y Nietzsche. Me interesa la gente que va al exterior. O quienes hablan de antiguos periplos, como Avieno, que tuvo acceso a los archivos fenicios. Y me interesan las singladuras por ese mar desconocido, como las de los monjes-poetas celtas que se movieron, sobre todo, por el archipiélago escocés, pero también llegaron a Islandia y tal vez hasta las Canarias. Hay, por lo tanto, una presencia del Atlántico en sí. Pero no puedo pronunciar su nombre sin pensar también en los cuadernos de Leonardo da Vinci, conocidos como el *Codex Atlanticus*. Dicho de otro modo, Atlántica es también una dimensión mental cuya carencia ha hecho que nuestra cultura se hunda en el farrago de una nulidad sin sentido o, si no, como reacción, se haya vuelto a lo religioso, la metafísica o la ideología. Debo añadir que para mí no hay oposición entre el Mediterráneo y el Atlántico. Los monjes celtas que he mencionado trabajaban en griego, latín, hebreo y celta. Yo he hecho lo mismo. El Mediterráneo no puede hacer lo contrario, vivir vuelto sobre sí mismo. Hay que pensar que si las aguas del Atlántico no entraran en el Mediterráneo, éste sería un mar de sal, un mar muerto. La oceanografía actual tiende a hablar no de espacios marítimos separados, sino del océano del mundo. *Atlántica*, donde tiene un gran protagonismo el Mediterráneo y lo seguirá teniendo, es mi incursión en ese Océano del Mundo.

Este libro abre un camino para la poesía contemporánea, por su búsqueda de un espacio nuevo, lo que usted llama un «espacio elemental». Parece resultado de un

largo despojamiento, un ejercicio de depuración, casi de desintoxicación, de higiene. ¿Le han ayudado sus trabajos en prosa?

El ser humano está tan saturado de sí mismo, de meras emociones personales, de cine mental, que no puede ir a ninguna parte. Salir es liberarse de uno mismo. Pero a la mayoría esto le da pánico, lo temen tanto como al silencio: se sienten más seguros, aunque se aburran o se diviertan superficialmente, en la jovialidad y el ruido. Cuesta trabajo y tiempo. Cualquier cultura verdadera lo sabe. En la Amerindia se recomendaba a todo el mundo, no sólo a los chamanes, salir de la comunidad de vez en cuando, irse al bosque o al desierto, salir de uno mismo y probar un yo expandido. Con un nombre nuevo, y con un poema en la cabeza, podían volver a la comunidad en beneficio de ésta, porque una comunidad de individualidades expandidas vive mejor, trabaja mejor que una de tipos cerrados. Nuestra mente tiene tantos estratos y estratos de cultura intermedia y muerta, que nos impiden ver el mundo. Si se trabaja en ello, esos estratos desaparecen. Lo he intentado de muchas maneras. Para resumirlo, con la meditación y el movimiento, como indica el subtítulo de *Atlántica*. El movimiento está específicamente en el tipo de frase que escribo, ni novela ni documental, sino «libro-itinerario», libros que parten de una congestión, generalmente la de una gran ciudad, y poco a poco se abren a un espacio mayor. Es un proceso de liberación. Hago de hecho tres tipos de libro: el libro-poema, el libro de prosa narrativa y el libro-ensayo. Los tres son necesarios para mí y se influyen entre sí. He comparado esta triple actividad a una flecha: los ensayos son las plumas de la flecha, para mantener la dirección; los poemas en prosa narrativa son el cuerpo de la flecha, y el poema es la pun-

ta. La prosa explora caminos, los poemas se concentran en ellos y los ensayos son la cartografía de esos movimientos y momentos.

¿Qué importancia le da usted a la escritura? Me refiero a lo físico de la poesía, no a su espíritu. A la técnica, incluso al estilo. Entiendo que para usted sería una especie de truco, de engaño, o por lo menos una limitación. Por contra, tanto el poeta como sus personajes –Brandan, etc.– buscan la palabra, la expresión. ¿Entendería el estilo como eficacia en lugar de como adorno, o ni siquiera como eficacia y es la poesía la que surge al margen del lenguaje?

Mi actitud no es la de un esteticismo formal o un formalismo estético. Ese fue el último refugio de los metafísicos idealistas, equivalente literario del dandi existencial. Yo no soy un dandi; soy, para citarte a ti de nuevo, un creador-investigador. Dicho esto, he experimentado mucho con maneras de escribir y pensado mucho en lo físico de la poesía, que alguna vez he comparado con un jardín zen, aparentemente asilvestrado, pero con una armonía y una lógica interior. Me costó diez años llegar, desde una masa de material heterogéneo, a un campo de energía, la forma abierta pero poderosa que buscaba. Hablaría de lo físico de la poesía casi en un sentido científico, menos en términos de arquitectura que de energía cuántica. He intentado despegarme del noble, trágico o melancólico tono tan frecuente en poesía y conectar con lo físico del universo, lo que significa, entre otras cosas, meter la prosa en la poesía: ritmos de conversación, formas orales. Hay mucha oralidad en mi escritura. Tanto, que prefiero hablar más de literalidad que de literatura. Además de comunicación, el lenguaje es expresión de una

presencia en el universo. Contacto entre el hombre y el cosmos. Cuando ese contacto es fuerte, el lenguaje está al límite del lenguaje y se produce la mayor poesía.

¿Influye en su obra el paisaje donde escribe?

Muchísimo. Desde el movimiento de las mareas y la escritura de las olas en la arena en la costa oeste de Escocia, las distintas piedras, el vuelo de los pájaros, las crípticas marcas de los troncos de los abedules, la morfología de las rocas, es el paisaje lo que ha configurado mi sentido de las cosas y mi sentido del arte. También, pasear por la playa vacía, los páramos vacíos, escuchando sólo el viento interrumpido por el graznido de las aves. Para mí, por ejemplo, un pájaro nunca será el «símbolo de la libertad» ni ninguna de esas nocionesseudopoéticas, que aborrezco. Será un cuerpo físico entre corrientes variables, con alevosía de alas.

Como catedrático que ha sido de poesía del siglo XX, ¿qué resumen podría hacer de lo contemporáneo?

Pocas veces lo contemporáneo es interesante. Y nuestra situación contemporánea, en general, con excepciones individuales, no es interesante en absoluto. Es un batiburri- llo de confusión, agitación y mediocridad ruidosa. Se han abolido los antiguos criterios, pero los nuevos no se han generalizado más que en su vertiente trivial y sentimental. Los medios de comunicación, con pocas excepciones, se complacen en ella, aviván- dola día a día, semana tras semana, hasta crear su propia subcultura, un muro entre la verdadera obra creativa y la gente. No es sólo mediocridad, es mediocracia. La mediocridad convertida en un poder, lo cual

es, junto a la demagogia, el peor enemigo de una democracia exigente. He vivido mucho tiempo alejado y en silencio para poder hacer lo que considero el trabajo fundamental. Necesitamos una nueva base, un nuevo campo. La enseñanza ha sido para mí, como los recitales, una extensión de mi escribir en silencio. En la Sorbona yo mismo definí mi área de trabajo y el programa. No «poesía», sino «poéticas». No me sentía vinculado a todo lo que se ha escrito en el siglo XX en nombre de la poesía, sino al trabajo poético que ha ayudado a dar cierta forma al siglo, a servidores de algo más que el vuelo personal: Pound, Olson, Williams, Eliot, Lawrence, Yeats; atento al mismo tiempo a lo que les faltaba. Llevándolos a sus límites, perfilaba los contornos de algo más. En un seminario sobre poética del mundo, acerca de lo que significa una «cultura viva», un mundo vivo, podía referirme a textos sánscritos, sagas nórdicas, taoísmo chino, navegación polinesia, chamanismo siberiano, lo mismo que a estudios biológicos, geológicos, lingüísticos y físicos. Todo esto, rumbo a una poética nueva.

Esa poética nueva, ¿tendría algo que ver con lo que algún crítico ha llamado «postvanguardismo que reúne las piezas del mundo», sus culturas, sus lugares y sus épocas?

Creo en la necesidad de conceptos nuevos. Hay posibilidades y uno nunca está solo, hay afinidades. Una cultura viva las ofrece. En nuestro tiempo, cualquier persona puede acceder a todas las culturas del mundo, las referencias pueden ser múltiples y es la primera vez que esto ocurre en la historia de la humanidad. Es una oportunidad magnífica. Puede darse algo parecido a una literatura mundial. Hace falta, desde

luego, mucha energía, un gran horizonte investigador, capacidad de síntesis y una poética capaz de abarcar sin perder intensidad. Así es como concibo mi trabajo.

Por eso su obra ha podido ser calificada como «primera expresión coherente de la posmodernidad».

Es verdad que un crítico lo ha dicho. Pero, para que incidiese en la época, esa coherencia tendría que ser capaz de proyectarse hacia la sociedad, más allá de lo moderno o lo posmoderno. Y es a lo que aspiro.

En este sentido de universalidad, podemos hablar de su tarea como fundador y director del Instituto Internacional de Geopoética. ¿Cuál es su objetivo? ¿En qué países funciona y con qué sistema?

El concepto de geopoética me vino a la cabeza, hace años, como unión del espacio al que tendía mi obra y otro que veía surgir de la ciencia, la filosofía y la poesía. Trabajé en esa convergencia hasta que, en 1989, decidí fundar el Instituto. Al principio, la organización era centralista, para situar bien la teoría y la práctica. Después, con una base de referencia ya constituida, decidí pasar a lo que llamo la archipelización del Instituto, la creación de varios grupos, centros de estudios que llegaran a ser autónomos. Hoy funcionan en Francia, Bélgica, Alemania, Italia, Escocia, Serbia, Macedonia, Canadá, India. Otros se están formando en Suiza, Bulgaria, etc. A partir de la condición local, esos centros investigan en el terreno de la geopoética, unos concretándola en la geografía y la psicología, otros en las artes.

¿Hay frutos ya?

Sí, muchos. La mayoría de los grupos tienen su propia revista, uno ha fundado una

editorial y todos organizan simposios, coloquios, etc. Se han hecho tesis sobre literatura, lingüística y arquitectura. Me encantaría que hubiera un centro de geopoética en España que adivinara una línea geopoética en la literatura española, que seguro que existe.

Como poeta, ofrece usted una opción frente al farrago y el silencio absoluto, una salida. Como ciudadano, ¿cree que la hay para el mundo? ¿Es posible una política todavía o todo eso acabó en la basura?

Sé algo de política. Vengo de una familia obrera, socialista y sindicalista. Mi padre, que trabajaba de guardabarreras, me decía frases en español de sus lecturas sobre la Guerra Civil y las Brigadas Internacionales. En Glasgow y en París me adentré en la teoría y la práctica del comunismo. Participé en el Mayo del 68 y, después del 68, abandoné la política activa.

¿Por qué?

No porque me volviese apolítico, sino por pensar que el problema político tenía que ser abordado desde un nivel más profundo que la política. El mayor problema es cultural. Cuando a principios de los 60, en Glasgow, formé un grupo, hablaba en términos de revolución cultural. Hoy pienso más en términos de evolución. Tal vez si abrimos un nuevo campo cultural podríamos llegar a alguna parte, incluso políticamente.

¿Cómo es su vida en los distintos lugares donde vive y trabaja? ¿Viaja constantemente, pasa largas temporadas en Bretaña, en Escocia?

Paso la mayor parte del tiempo en mi *estudio atlántico* de la costa norte de Bretaña. Si soy, hasta cierto punto, un hombre nómada, también lo soy sedentario.

De hecho, si viajo tanto, física o intelectualmente, es para poder residir mejor.

También por obligación, supongo.

El año pasado he dado conferencias y recitales en doce países, pero son viajes adecuados a mi necesidad de renovar sensaciones, entrar en contacto con distintas localidades y después volver a un centro.

¿Había estado antes en España?

No me atrevería a decir que conozco España. Hay regiones enteras del país en las que nunca he estado. Pero viví en los Pirineos diecisiete años y cruzaba la frontera de vez en cuando para ir a Vizcaya o a San Sebastián, y a Aragón, a Huesca, a San Juan de la Peña. También he estado en Cataluña, concretamente en Barcelona, sobre la que escribí un texto. Y he visitado las islas Baleares. Tengo una idea. Pero necesito desarrollarla.

¿Le produce extrañeza verse traducido?

No soy de los que piensan que la traducción es siempre una traición. Más aún, diría algo que para muchos puede parecer paradójico: cuanto más lejos llega una poesía, más traducible es. Más allá de todo color o tonalidad locales, logra el tono fundamental, toca una cuerda universal.

De Málaga, antes de llegar, tendría noticia por su querido Avieno.

Este viaje a Andalucía lo ansiaba. Siempre me he imaginado Málaga como una ciudad blanca junto al mar. Y en cuanto a su descripción por Avieno en su *Ora marítima*, que traduje al inglés y al francés hace años, estoy encantado, lo tomo como un signo. Si inauguramos un centro de Geopoética en Málaga, podría llamarse Grupo Avieno.



Justo Navarro:

«Escribo como si recordara, aunque lo que recuerde ni siquiera haya sido vivido»

Por Carmen de Eusebio



Justo Navarro (Granada, 1953) es novelista, poeta, crítico literario y traductor. Ha publicado los libros de poemas *Los nadadores, un aviador prevé su muerte* (Premio de la Crítica 1987) y *Mi vida social* (Pre-Textos, 2010), así como las novelas *El doble del doble* (1988), *Hermana muerte* (Premio Navarra 1989), *Accidentes íntimos* (Premio Herralde 1990), *La casa del padre* (Premio Andalucía de la Crítica 1994), *El alma del controlador aéreo* (Anagrama, 2000), *Finalmusik* (Anagrama, 2007) y *El espía* (Anagrama, 2011), además de *Arthur Batut, fotógrafo (1846-1918)* (Universidad de Valencia, 2001, escrita en colaboración con Serge Negre), *Victoria: una novela negra abandonada* (Centro Cultural Generación del 27, 2004) y la novela juvenil *Oppi, una obsesión* (Alfaguara, 2005). Traductor de autores como Paul Auster, Jorge Luis Borges, T. S. Eliot, Scott Fitzgerald, Michael Ondaatje, Ben Rice, Virginia Woolf, Pere Gimferrer o Joan Perucho, hablamos con él sobre su última novela, *Gran Granada* (Anagrama, 2015).

En 1963, después de varios meses de lluvias intensas, Granada y parte de la provincia sufrieron unas trágicas inundaciones. Esta tragedia obligó a Franco a visitar alguna de las zonas afectadas. En vísperas de dicha visita, se producen una serie de muertes a las que el comisario Polo tiene que enfrentarse. «Queriendo saberlo todo, sabe que a partir de cierto límite es mejor creer que averiguar, e indaga en unas muertes que de ningún modo pueden ser asesinatos». Este es el ambiente donde se desenvuelve *Gran Granada*. Al terminar de leerla, me vino a la memoria algunos artículos escritos sobre novela policíaca de Cyril Connolly, en concreto uno «Deducciones detectivescas (1931)»: «[...] dentro de cien años nuestros *thrillers* se habrán convertido en manuales de historia social y serán

considerados como las crónicas más auténticas de cómo vivíamos. Porque la novela policíaca es el único tipo de libro escrito hoy en día en el que cada detalle debe encajar». Se han cumplido 85 años de este artículo, ¿piensa usted que aún sigue vigente la opinión de Connolly? ¿En qué ha cambiado la novela policíaca?

Creo que Connolly se refería al valor como documento histórico de las novelas policíacas de su época. En las novelas de crímenes la inclusión de marcas de coches o de tabaco, o de modos de vestir y vivir de los distintos personajes, sirve para caracterizar a los protagonistas y sugerir quién ha podido cometer el asesinato. Describir costumbres, casas, incluso gestos, es importante en la ficción criminal. Y ése era el valor arqueológico que Connolly anticipaba que en el futuro

tendría la novela de crímenes: sería un testimonio de cómo se vivía en los tiempos en que fue escrita. La opinión de Connolly sigue vigente, pero yo añadiría algo: la novela policiaca no sólo deja testimonio de marcas, usos, modas, lugares, canciones y todas esas cosas: también registra hábitos morales. Y en esto ha cambiado. Pongo dos ejemplos. Primero, en una novela de los años treinta del pasado siglo, los tiempos de Agatha Christie, era impensable que un cuento legitimara la tortura como herramienta del investigador. La tortura existía como método policial indecible y no era admisible en un héroe de novela. Y, segundo, tampoco era admisible que el criminal fuera un maníaco, un individuo que no actuara por lógica, ateniéndose a su razón, de acuerdo con su condición de ser humano. En 1942 *Un cadáver en la biblioteca*, de Agatha Christie, planteaba al final la posibilidad de que el asesino fuera un loco criminal, «uno de esos hombres que andan por ahí estrangulando muchachas». Y un policía contestaba: «Eso tiene algo que no me gusta. Es demasiado fácil». Hoy abundan las novelas de psicópatas asesinos en serie. Es un modo de deshumanizar al malvado para aplastarlo sin escrúpulos legales.

Además de escritor, usted es crítico literario y traductor, ¿Cómo han influido e influyen en su escritura estos dos géneros literarios?

La verdad es que prefiero no distinguir entre géneros. Escribir siempre consiste en prestar atención a las cosas. Al escribir, proponemos maneras de

percibir y pensar la realidad. Eso sería el estilo de cada escritor: su especial manera de percibir y pensar. Como decía el pintor y teórico barroco Antonio Palomino, «cuando el ojo ve es que piensa». Pero, volviendo a la novela negra, la figura del investigador me remite al crítico literario como lector de signos, y al traductor que convierte una lengua en otra lengua. El detective recoge las señales que deja el criminal voluntaria o involuntariamente, y las interpreta, como un traductor. Esto se da también en esas novelas de asesinos múltiples que me gustan poco: la labor policial se centra fundamentalmente en comprender los símbolos enigmáticos, religiosos muchas veces, que el psicópata asesino, casi siempre un megalómano, siembra en los escenarios de sus crímenes como el creador que pone su firma en la obra de arte. Yo llamaría semióticas a esas novelas, para oponerlas a las novelas lógicas del siglo pasado. Las novelas lógicas desentrañaban las razones que habían conducido al asesino a cometer su crimen. Las novelas semióticas reproducen una cacería: el investigador-cazador sigue los rastros dejados por la pieza que quiere cobrar, e intenta anticiparse al asesino.

El fin último de todo libro es ser leído, sin embargo, la participación del lector es muy desigual dependiendo del género literario. En el caso de la novela policiaca, el lector pasa de ser espectador a personaje de la novela. Quizás sea el género que más inteligente ve al lector y que más atención le presta. ¿Qué y quién es ese lector para usted? ¿Cómo y desde cuándo

comienza a trabajar a dos manos en la construcción de la novela?

Supongo al lector/a como alguien amigo –un amigo exigente, poco complaciente– que me acompañaría mientras se hace la historia. Imagino lo que está esperando y procuro adivinar lo que espera. No siempre coincide con lo que yo descubro mientras escribo y me preocupo de sustituir lo que espera por algo que lo desconcierte un poco sin que le parezca caprichoso. Digamos que, desde el principio, la novela se va haciendo en una conversación imaginaria y que quiero sorprender a quienes me acompañan en la conversación, el imaginario auditorio del relato. Y hay otra cosa: el primer sorprendido de lo que va descubriendo o aprendiendo mientras escribe debe ser el autor. Si no fuera así, escribir se convertiría en un pesado trámite burocrático.

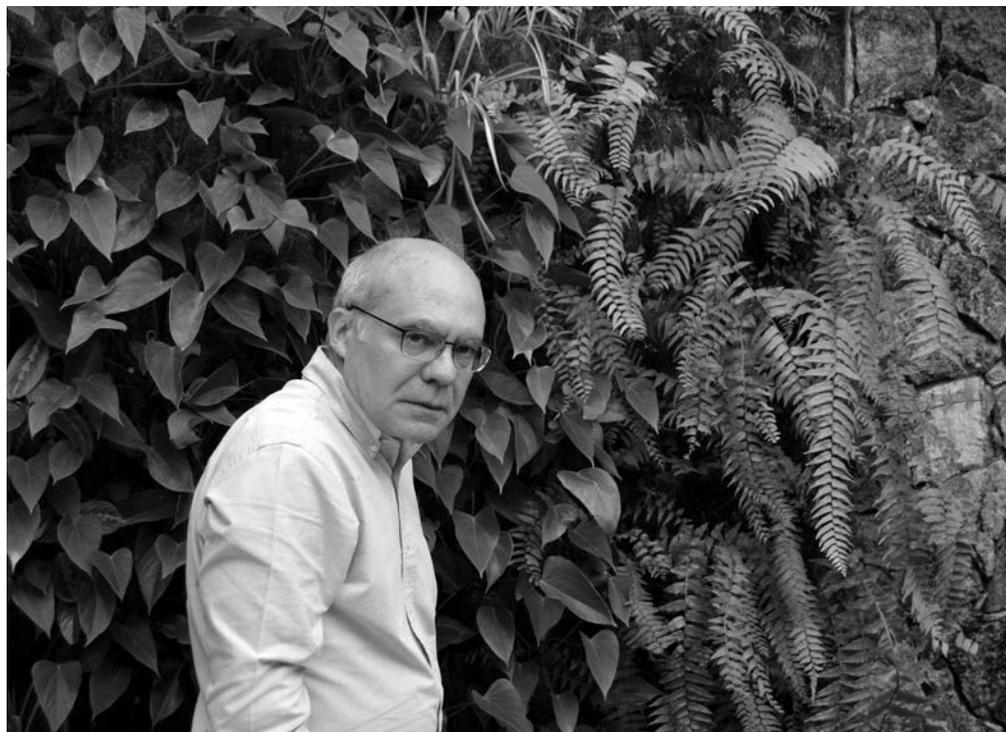
En una crítica literaria que realizó J. Ernesto Ayala-Dip en julio de 2015 sobre *Gran Granada* decía: «Los argumentos novelescos de Navarro no funcionan paralelos a la trama. Los argumentos son la trama». Yo estoy totalmente de acuerdo y esto me planteaba una pregunta: ¿Cómo ideó la combinación de ambos elementos? ¿O no está de acuerdo con la opinión de que el argumento es la trama?

Estoy de acuerdo, y le agradezco a J. Ernesto Ayala-Dip su observación. No se puede separar lo que se cuenta de cómo se cuenta. Los hechos narrados son lo que son por la forma en que están ordenados y dispuestos. Cualquier sucesión de hechos puede darles el mismo argu-

mento a muchas novelas, todas distintas porque el argumento debe convertirse en trama, es decir, en una manera de pensar y decir las cosas narradas. Creo que algunas novelas tienen el poder de transformar los modos de percepción y pensamiento de sus lectores: cuando las cerramos, vemos que miramos el mundo a la manera de esa novela que estamos leyendo. Jean Guéhenno, que escribió un diario durante la ocupación nazi de París, decía que un gran libro nos contagia su ritmo: nos adaptamos a ese ritmo sin darnos cuenta, como seguimos el paso de un compañero cuando damos un paseo.

Continuando con Connolly, *Gran Granada* describe la sociedad distinguida granadina de 1963, donde el mundo masculino es casi el único protagonista a excepción de tres mujeres. Una de ellas, Clara, bibliotecaria y lectora compulsiva de novelas de misterio, con deseos de vivir y divertirse, vive paralizada ante la carga que supone el cuidado a su padre enfermo. Ella simboliza los valores del momento: la abnegación, la familia, el orden. ¿Quién es Clara? Parecería otro cambio de perspectiva.

Clara y la limpiadora Adelina Arroyo son los personajes de *Gran Granada* con los que me identifico, si se puede decir esto. Adolescente en Granada durante la época en que transcurre la novela, mis refugios favoritos fueron las novelas policíacas y el cine. De mí puede decirse lo que en *Gran Granada* se dice de Clara: «Casi todo lo que sabía de la vida, todo lo extraordinario, se lo debía al cine y a las novelas



policíacas». Una mujer y un niño compartían algo más en aquellos tiempos: la sujeción al padre, al patriarca. Incluso la sociedad en general vivía en 1963 sujeta a un padre-caudillo. La Gran Granada de la novela es masculina, de un solo sexo: lo que uno de los protagonistas de la novela llama «el círculo homosexual», y se refiere al circuito único de los buenos colegios, la universidad, los clubs deportivos, las cárceles, el ejército y la policía, la Iglesia católica, la judicatura, los jefes políticos y los empresariales. Hablar de «círculo homosexual» para definir ese exclusivo mundo de hombres se me ocurrió leyendo a Adrienne Rich, que emplea la expresión *lesbian continuum* para definir campos de relaciones personales, laborales e institucionales entre mujeres.

Granada puede ser cualquier ciudad, y 1963, 2016. La carga moral del discurso de su novela extiende hasta nuestros días las denuncias contenidas en ella: una sociedad de doble moral en la que se han acentuado los problemas sobre el derecho a la privacidad y, con ello, la facilidad para convertirnos en denunciantes de todo aquello que no se ajuste a nuestro modo de entender el orden; sociedades vigiladas por nuevos medios de comunicación en las que reina la corrupción y la especulación, etc. ¿Entendería la novela sin este compromiso?

No. Hay cosas que hoy se dan por supuestas, por verdades no discutibles, y que a mí me cuesta aceptar. Pero hablo de novelas de crímenes: antes lo respetable era pensar que la corresponden-

cia es inviolable, como el domicilio, y que controlar teléfonos sin una orden judicial es de estados-policía. Hoy tiende a verse natural que la policía tenga libertad para intervenir libremente el correo, el teléfono, los ordenadores, lo que sea. Se supone que esa libertad policial de movimientos sólo afectaría a los criminales, pero en la práctica deja a toda la población sin derecho a la intimidad. *Gran Granada* juega con el tiempo: sitúa estas cosas en otra época, para que lo que ahora parece normal se vea como extraño y perverso desde una perspectiva extraña. En cierto modo, es también una novela de ciencia-ficción: el héroe de la novela, por decirlo así, el comisario Polo, anuncia un futuro en el que todo el mundo llevará siempre un teléfono en la mano, «como si fuera una pulsera, un reloj, un anillo, un grillete», conectado a un organismo central de control. «Así será la policía futura», dice Polo en 1963, y está adivinando nuestro presente. Me recuerda al archivo electrónico, mucho más limitado, que reunía en la sede berlinesa de la Gestapo quinientas mil fichas de sospechosos. Jean-Pierre Faye lo describe en *Los lenguajes totalitarios*. Hay más cosas que deberíamos mirar con menos naturalidad, como si las viéramos desde otro tiempo, a distancia, como si las situáramos en los años de Hitler: por ejemplo, la tendencia a liberar a la policía de la dependencia de los jueces, concediéndole poderes ejecutivos que eviten la lentitud de la justicia, del mismo modo que en las actuales novelas de crímenes investigadores justicieros exterminan sin contemplaciones, como si de infecciones microbianas se tratara,

a repugnantes fieras asesinas. La censura, por otra parte, está recuperando algo de su antiguo prestigio, aunque no quiera llamarse censura en este momento de explosión de los medios de comunicación tradicionales. Y el empeño en clasificar a los individuos atendiendo a etnias, orígenes geográficos o color de piel, religión, gustos sexuales, etc., lo que se considera la «identidad», también tiene algo de manía nazi purificada.

De las dos preguntas anteriores se desprende un interés particular: el tiempo ¿Qué es el tiempo para un escritor y concretamente para usted?

Es de lo que está hecha la novela. El paso, el estilo de la novela, nos transmite cierta ilusión de tiempo, como dice Fredric Jameson, para quien el estilo es un modelo del tiempo, cierto tipo de ilusión óptica de la temporalidad. Por eso hay libros que modifican nuestro sentido de la realidad, como si, después de leerlos, nos hubieran reajustado la visión del mundo y viéramos las cosas a través de cierto tipo de gafas: las gafas Proust, las gafas Kafka, las gafas Hammett. Al transformar el curso del tiempo en palabras, lo alteramos de distintas maneras, y esto explica la inagotable variedad de estilos. Por mi parte, escribo como si recordara, aunque lo que recuerde ni siquiera haya sido vivido. Escribir se parece a una operación de la memoria. No tengo una concepción lineal del tiempo. No tengo una concepción de distintos estilos de ilusión del tiempo, del pasado al hoy, hacia el futuro. Mi tiempo es simultáneo: pa-

sado, presente y futuro coinciden como las partes de un panorama visto desde un avión, o como las distintas habitaciones de la maqueta de una casa, a la que se deja sin techo para ver bien la distribución. En *Gran Granada* jugué con dos tipos especiales de lentes para ir descubriendo el mundo de la novela: mi sentido de la temporalidad y la especial visión de la realidad implícita en el género negro, en la novela negra como sistema establecido de convenciones. Era ajustarme unas gafas familiares, pero en principio ajenas, de otro. Así me distanciaba del mundo al que iba a volver, el mundo de mi infancia y mi adolescencia, la Granada de 1963. *Gran Granada* trata de la búsqueda de un asesino, pero también es mi propia búsqueda del tiempo perdido.

Las relaciones de padres e hijos es uno de los temas que habitualmente aparecen en sus libros. Y, de nuevo, nos lo encontramos en esta novela, algo que a simple vista podría ser difícil de encajar y, sin embargo, es el lado oscuro de la trama y leitmotiv para varios personajes. ¿La ausencia o presencia –o ambas a la vez– de los padres, no son resueltas nunca?

Lo que no acabo de resolver es mi relación con la memoria, y los padres no sólo pertenecen a nuestra memoria, sino que la amplían, le dan profundidad, cada uno, padre y madre, una memoria que nos acompaña, o me acompaña: lo que creemos conocer de la memoria de nuestros padres, lo que ellos mismos nos contaron o nos permitieron entrever. Hay una canción de los años sesenta que se llama *Fillyourheart*,

que dice: «Don't play the game of the time / Things that happened in the past / Only happened in your mind / Forget your mind / And you'll be free». Mis novelas tratan sobre la imposibilidad de olvidar del todo; sobre esos fantasmas que, como padres y madres amorosos, no nos dejan. No son exactamente los padres, sino el fantasma de los padres. No son los padres reales.

LO QUE NOS ENTRETIENE DE UNA NOVELA ES LA VOZ, EL PODER DE PERSUASIÓN DE LA VOZ QUE CUENTA LA HISTORIA

Sobre los personajes, un aspecto que destaca es su caracterización. Al lector se le van quedando las figuras y los rostros grabados en la retina, como si fueran fotogramas. Figuras como la del «Globo», Clara o el cansancio en el cuerpo y el rostro del comisario Polo. La composición de los personajes la consigue por medio del lenguaje; no hay ningún otro recurso, como podría ser la violencia. ¿Esto complica aún más la creación cuando hay que tener en cuenta que es primordial que la historia sea entretenida para mantener al lector hasta el final?

No creo que el entretenimiento dependa de acciones sensacionales, cinematográficas, diríamos, entendido el cine como fábrica de acción y emociones. Lo que nos entretiene de una novela es la voz, el poder de persuasión de la voz que cuenta la historia. Es una cuestión de retórica, de pulso y cadencia, de tensión verbal y moral. Se trata de

persuadir, no de conmocionar con escenas impresionantes, aunque la novela negra esté obligada por principio a tratar con emociones fuertes. Los personajes tienen que convencer de su existencia, de su realidad material, por eso los construyo a partir de observaciones y experiencias personales. Si hablo de un vaso lleno de agua hasta el filo y con el que alguien anda en la mano, temiendo derramarlo, hablo de mí. Si hablo de miedo, de frío o de cansancio, hablo de mi miedo, mi frío y mi cansancio. Si me ocupo del Hombre-Globo, lo estoy viendo, lo he visto, incluso tengo encima de la mesa una foto de alguien que podría ser él y que he recortado de un periódico. A mis quince o dieciséis años, tuve un director espiritual, un jesuita, que tenía los ojos y las gafas del comisario Polo. Clara podría ser la mujer que aparece en la portada de *Gran Granada*: es la portada de una novela publicada en 1958, la novela que Clara está leyendo cuando recibe la visita del comisario. La novela salió en la colección Policialca de Ediciones GP, y la vi en mi casa. La busqué en el mercado de Internet.

Me ha llamado mucho la atención la conciencia religiosa, claramente católica, de dos de los personajes: Clara, con su abnegación y renuncia a la felicidad y el comisario Polo, con sentimiento de culpa por un error en su pasado y el deseo, en la vejez y cerca de su final, de redimirlo. ¿Esta conciencia religiosa procede del tiempo que les tocó vivir o es algo que forma parte de usted, de su educación?

Procede de las dos cosas, del tiempo en que transcurre la historia de *Gran Granada* y de mi educación católica. No pienso que Clara, el personaje de la novela, sea creyente. Diría que Clara es como yo: católica no creyente. No digo que sea no practicante porque por razones de convivencia asisto de vez en cuando a ceremonias católicas, bautizos, bodas y funerales, el ciclo de la vida. Soy católico de formación, conocía bien los dogmas y la liturgia del catolicismo. No me atrevo a decir que los conozco porque el catolicismo varía mucho, aunque presuma de no variar. No sé si todavía cree alguien en la resurrección de la carne, de la carne muerta, de los muertos, literalmente, sin recurrir a interpretaciones metafóricas, sino tal como lo predicaba San Pablo en la primera carta a los Corintios y como yo creía en los tiempos de la acción de *Gran Granada*. O en la transubstanciación que opera el sacramento de la Eucaristía. Pero hay cosas en las que el catolicismo varía menos. En la misma carta decía San Pablo: «La cabeza de la mujer es el hombre». Y basta ver una foto del colegio cardenalicio en pleno para comprobar que algunas cosas no cambian. Otra cosa parece inmodificable: la obsesión católica o cristiana por el sexo, una concepción de la sexualidad como máquina reproductora que obliga a la mayoría de los católicos que conozco a vivir en la doblez y la hipocresía, con todas esas familias católicas ideales que sólo tienen dos hijos, algunos obtenidos mediante prácticas de laboratorio que su Iglesia reprueba. Soy de cultura católica, no puedo evitarlo, y

me fijo en aspectos así. Me acuerdo de una canción de Jim Carroll, *Catholic Boy*: «I was a catholic boy / Redeemed through pain / Not through joy». Los misterios del catolicismo me siguen produciendo maravilla, como en mi adolescencia, y me entretienen, quizá porque aprendí el sentido del humor en los diez años que estudié en los Maristas.

Muchas veces, los lectores nos hemos encontrado ante novelas policíacas que no nos han dejado ese poso que dejan las grandes obras del género negro, que parecen no terminar aunque hayamos acabado la lectura, confundidos y abrumados por la cantidad de asesinatos o hechos adyacentes. En *Gran Granada*, el lector sigue paso a paso y la sorpresa lo va acompañando. ¿Ese interés suyo para no confundir ha sido la razón para que, a modo de reflexión, el comisario Polo haga un inventario de los hechos desde el día 14 de febrero hasta 4 de marzo?

Creo que las novelas policíacas tienden a disiparse en la memoria por dos razones: la abundancia irreal de asesinatos y las circunstancias llamativas que los rodean se imponen sobre lo demás, como usted dice, de la misma manera que una impresión demasiado fuerte prevalece sobre sensaciones más débiles. Pero también influye que las novelas de crímenes se atengan a una fórmula más o menos repetida. Queda la fórmula general, más que el aire de una novela concreta. A pesar de eso, cada clásico de la ficción de misterio tiene su clima propio que también se nos queda. Hacer una novela es in-

ventar un ambiente con su atmósfera peculiar, un mundo habitado por personajes que actúan según su realidad y su carácter. El mundo del comisario Polo es la España de 1963, donde el decoro impone silencio sobre muchos aspectos de la vida. Lo que se ve, lo que se dice, casi nunca coincide con lo que es. Polo se impone la obligación de ver lo que no debe verse, aunque, como funcionario del sistema de ocultamiento vigente en 1963, se guarde la verdad para sí mismo y se mueva por su cuenta para restablecer el orden, incluso al margen de la ley. El afán de esclarecer lo que parece confuso es un rasgo de la novela porque es un rasgo de su personaje principal, el comisario Polo.

LOS MISTERIOS DEL CATOLICISMO ME SIGUEN PRODUCIENDO MARAVILLA, COMO EN MI ADOLESCENCIA, Y ME ENTRETIENEN

Hablemos del «asesino», decía G. K. Chesterton en *Cómo escribir relatos policíacos*: «La historia de misterio ideal es aquélla en la que el asesino es un personaje que el autor ha creado para que la historia avance en otras cuestiones necesarias y que no está allí sólo por esa razón obvia y suficiente, sino por otra razón secreta» ¿Nos podríamos referir, en este caso, al pasado oscuro y secreto de Polo solo conocido por el asesino? No desvelaremos el nombre.

Se dice que en la novela de asesinatos se superponen dos temporalidades,

dos historias: la historia que condujo al asesino al crimen y la historia de la investigación encaminada a descubrir la primera historia y la identidad del criminal. El desvelamiento del pasado y la pervivencia del pasado en el presente le dan a la ficción policiaca un tono moral especial. P. D. James decía en una de sus novelas que la muerte abre los cajones secretos del difunto, pero yo añadiría que también abre los de quienes lo rodeaban. Polo, con su largo pasado de octogenario casi invidente sin sus gafas de trece dioptrías, se convierte también en un síntoma de ese mundo doble, voluntariamente ciego y engañoso, que imagino en *Gran Granada*.

¿Qué reglas cree que tiene que seguir la novela negra, policiaca o detectivesca?

Toda novela, negra o no, debe inventar sus propias reglas, la ley de su mundo, por decirlo así. No se debe engañar al lector. Escribiendo *Gran Granada* procuré que la voz narradora no supiera más que lo que le iba descubriendo al lector. Yo sabía algo más que la voz narradora y que el lector. Pero tengo que decir que la intriga se fue tejendo día a día de trabajo, a partir de algo fijo: el mundo en el que se situaba la acción: Granada en 1963. La lógica de ese mundo determinaba la lógica de la trama. No sé qué más puedo añadir. No admito casi ninguna de las reglas que dictaban los clásicos de la Edad de Oro de la novela de misterio: por ejemplo, imagino una novela de crímenes en la que no se descubre quién es el asesino. Existe esa novela y es una obra maestra:

El zafarrancho aquel de vía Merulana, de Carlo Emilio Gadda, que aquí tradujo Juan Ramón Masoliver. Además, como ha explicado Jean-Patrick Manchette, si en la novela policiaca clásica el detective restituía al final la ley, señalando a quien hubiera perturbado el orden ajustado a derecho, en la novela negra a lo Hammett, Chandler y compañía, el orden y la ley no son buenos: orden, ley y derecho son contradictorios entre sí. Cuando la novela termina, el mundo sigue estando desajustado, mal hecho, torcido.

Se ha confesado lector de novela policiaca desde niño por la influencia de su padre. A lo largo de sus lecturas seguro que, hace tiempo, encontró algún detective por el que siente preferencia, ¿nos podría decir sus novelas y detectives preferidos y por qué?

No voy a insistir en casos geniales de grandes detectives. Recordaré a uno poco conocido aquí: el comisario De Luca, de Carlo Lucarelli (Parma, 1960), protagonista de una trilogía que incluye *Carta bianca*, *L'estate torbida* y *Via delle Oche*, y que en España tradujo Carmen Llerena en un solo volumen titulado precisamente *El comisario De Luca*. Se trata de tres investigaciones situadas en los días del fascismo y de la posguerra en Italia. En *Via delle Oche*, el comisario De Luca resuelve tres asesinatos, pero se ve impotente para hacer cumplir la ley. El orden prefiere que el asesino quede impune y, más aún, castiga implacablemente al comisario por su empeño en descubrir al criminal y entregarlo a la justicia. Como Jean-Patrick Manchette

diría, el detective es un héroe desesperado, amargo, porque se sabe incapaz de modificar el desorden esencial que sostiene al orden instituido.

MI TIPO DE NOVELA IDEAL NO REPITE IDEAS HECHAS, TENDENTES A LEGITIMAR EL ESTADO POLICÍA; ROMPE CON ESE ORDEN QUE EN REALIDAD ES DESORDEN

Para terminar esta entrevista –que, le agradezco mucho– ¿nos podría decir o resumir algunas virtudes de la novela policíaca?

Gracias, gracias a usted. Hay muchos tipos de novela de crímenes, y quizá por eso se habla de novela policiaca, de misterio, criminal, negra... Todas comparten capacidad emblemática, icónica, elementos visuales, cinematográficos: el aire de los detectives, los criminales, sus ambientes urbanos de bares, hoteles, garajes, oficinas, armas y sangre. Todas viven de la tensión entre lo que pasó y lo que pasará, incluso cuando el héroe no indaga en acciones pasadas, sino que desencadena lo que ocurrirá en la página siguiente, como es

característico de uno de los inagotables tipos de novela criminal existentes. Yo voy a hablar de mi tipo de novela ideal. Es una literatura que no solidifica o repite ideas hechas, tendentes a legitimar el Estado Policía o, como diría el comisario Polo, la Sociedad Policía, en la que los ciudadanos vigilan a sus conciudadanos, la tortura se dignifica y la policía prefiere prescindir del poder judicial. Pienso, como ideal, en una novela negra que rompa con ese orden que en realidad es un desorden. La literatura, negra o blanca, consiste en ver las cosas de un modo distinto a como se ven a primera vista. No se hace con palabras ya dichas, previsibles, las que se supone que hay que decir. La novela negra es un buen aparato óptico para percibir el desorden vigente. Tiene que ver lo que no se ve pero se podría ver. Y, además, admite exageración, es decir, parodia, caricatura, técnicas figurativas que no se quedan en lo que se percibe por costumbre. Y tiene otra ventaja: como repite una fórmula que cuenta con una larga tradición, ha conquistado ya el derecho a distorsionar sus propios ingredientes, a deformarlos y caricaturizarlos, a parodiarse a sí misma.



790

790

790

790

790

790

370

370

370

370

370

370

370

140

► Biblioteca Vasconcelos, Ciudad de México. Alberto Kalach, 2006.



Justo Navarro:

Gran Granada

Ed. Anagrama, Barcelona. 2015

256 páginas, 17.90€ (e-book 9.50€)



Esa obligada sed de mal

Por JUAN ÁNGEL JURISTO

La narrativa de Justo Navarro siempre tiene de a superar ciertos límites impuestos por el género. Esto da lugar a correspondencias felices e insospechadas en un primer momento. *Gran Granada*, por ejemplo, su última novela, se emparenta, a pesar de la diferencia temática, con *La casa del padre*, *Finalmusik* o *El espía*, porque Navarro, creador de atmósferas irrepetibles, consigue que sus narraciones insistan siempre en trascender esos límites que en la novela se asignan a determinadas historias. *Gran Granada* es una novela policiaca, sí; podría calificarse de *thriller* y, en cierta manera, Justo Navarro lo argumenta de manera magnífica cuando afirma, como en una reciente entrevista, que la novela policial te ajusta a la realidad, lo que llevaría a pensar –yo tam-

bién lo creo– que el *thriller* es el último refugio de una forma determinada de entender el realismo; incluso podría afirmarse que el autor es respetuoso con el canon del género, pues llega a inventarse al recurrente comisario pleno de lucidez, como lo eran los detectives de Dashiell Hammett o Raymond Chandler en los comienzos de la narrativa del género negro. Pero, con todo, la lectura de la novela me llevaba más a relacionarla con otras como *Diario del año de la peste*, de Daniel Defoe –historia de un superviviente de la plaga de peste bubónica que asoló Londres en 1665–; *La peste*, de Albert Camus –novela que debe mucho a la de Defoe y que alude a una plaga en Argelia en correspondencia con la ocupación alemana de Francia en los cuarenta– o, pa-

ra situarnos en narraciones más actuales, *Némesis*, de Philip Roth, que nos habla de una epidemia de polio en Newark en 1940 con más visos de remitirse al *Libro de Job* bíblico o al *Edipo rey*, de Sófocles, que a las correspondientes clásicas del género, ya digo, Hammett o Chandler, por no hablar de autores de la época más proclives a lo trágico, como James Cain.

Pero hay más. Esa correspondencia –la de la peste– comienza ya desde el principio mismo del libro. Es más, obliga a ello en cierta manera porque determina toda la narración: «Una remota ciudad de tres ríos, en el sur del hemisferio norte, sufrió una inundación el 16 de febrero de 1963. Era sábado. La ciudad se llamaba Granada. El domingo, a mediodía, las limpiadoras de un hotel se encontraron muerto en la cama al huésped de la habitación 201. El Hotel Nevada Palace acababa de celebrar un baile por el sexto aniversario de su apertura. Ofrecía los más modernos servicios, cafetería, restaurante, sala de fiesta y cocktail bar, pero la desgracia de la 201 fue el asesinato cometido en una de sus doscientas cincuenta habitaciones». Y continúa –aquí la lluvia es trasunto de la peste–: «No se había conocido en aquel siglo un día más lluvioso, veinte horas de lluvia hasta las siete de la tarde: 500.000 litros de agua por segundo, dijo la prensa», noticia a todas luces exagerada, pero que es la idónea para remitirnos a la catástrofe, esta vez con muletas bíblicas, de diluvio universal.

Esta inmersión le sirve al autor para advertirnos, a la manera de un signo, de una suerte de distopía que el comisario, lúcido sabueso encargado de la investigación, plantea porque atisba, en el campo de concentración en que se ha convertido la dictadura franquista, otro, futuro,

en que dominará la tecnología. Peste, metáfora bajo forma de lluvia de una catástrofe –moral, claro, como lo vieron Albert Camus y Philip Roth–, pero peste que para el comisario tiene que ver con el uso de las tecnologías, entonces incipientes en esa España –teléfono, primeros frigoríficos, emisiones raquíticas de televisión, coches como el seiscientos–, el comisario Polo, como un Orwell recién llegado a escena, adivina que al estado policial le sucederá la sociedad policial.

No es casual que Justo Navarro haya ambientado la novela en los primeros sesenta, cuando la sociedad española, hasta entonces puro agro, comienza a industrializarse y, de paso, a americanizarse y llegar a ver como a uno de los suyos al presidente Kennedy. Para el autor, modernización, es decir, construcción a mansalva de casas e industrialización parejas, con la ayuda del turismo, da lugar, inevitablemente, a modernización en las formas de asesinar. Esta modernización no rechaza –antes bien, perpetúa– la persistencia del *establishment*. La serie negra obliga a bajar a los infiernos, sean éstos de una clase inferior, marginal o de elite, y Justo Navarro describe el círculo de los intocables de manera sutil, metafórica, al modo de una comunidad casi homosexual desde la infancia, pero que no lo sabe: del colegio, donde coinciden todos, pasan a la universidad, a las sociedades deportivas, léase fútbol, luego al ejército y de ahí a los negocios, a la judicatura, al funcionariado de altos vuelos... algunos dan el salto fuera, pero siguen manteniendo ese espíritu que es algo más que una clase porque toma la forma de círculo cerrado, endogámico. Todos los personajes de *Gran Granada* pertenecen a ese Gran Círculo: desde luego el comisario Polo, que es hom-

bre de orden, pero actúa con tremenda lucidez, no exenta de falta de arrojo por no quedarle otro remedio, hombre de varias caras, espía al mismo tiempo que policía, su atisbo de una sociedad futura, es claro, es proyección de sus múltiples actividades; el oculista Federico Saura, por momentos protagonista casi de la novela y personaje clave dentro de la misma, que actúa él mismo como una metáfora, al fin y al cabo representa la mirada, el ojo y su enfoque; su novia, Clara, mensajera de fatalidades, de embrollos e intrigas y Juan Segovia, el muerto, catadrático de arte.

Con estos mimbres Justo Navarro construye una historia policial en una ciudad, Granada, corroída por el color gris de la dictadura, pero que respira inevitable por los aires de modernidad que la aproximan a lo que se lleva en su tiempo: una de las muchas fascinaciones que se hayan en esta novela tiene que ver con la aparente contradicción entre la fecha precisa de un tiempo nuevo, ese aguacero del año 63, y la aparente falta de temporalidad en un mundo dominado por la inteligencia artificial, un mundo conectado como neuronas por los hilos del teléfono, y es curioso que ese universo futuro, intuido por el comisario Polo mientras susurra consejos al gobernador de la ciudad a su oído, coincida con los sueños del espía de la policía política de la Alemania Oriental, Gerd Wiesler, de la Stasi, en aquella película, *La vida de los otros*, donde se describe un estado policial casi perfecto: Polo y Wiesler, dos caras de la misma moneda de dos sistemas en apariencia contrapuestos.

La novela construye una canónica obra policiaca, incluso con esos dejes de mecanismo perfecto de relojería, con apenas media docena de personajes. En este sentido,

la obra es modélica en el género y se extraería poco, por no decir nada, en esas descripciones algo *gore* con que se adorna el género en sus representaciones más actuales. Por ello, cabría afirmar que la novela de Justo Navarro pertenece al género en su acepción más clásica, sino supiéramos que es este uno de los artificios preferidos de la posmodernidad y que ello mismo la convierte en otra cosa, más cerca de las novelas de Robert Coover que de los Hammett y Chandler. Y esa condición se da precisamente porque la novela es una continua autorreflexión sobre la escritura y sus consecuencias. También del género negro, por supuesto.

De ahí el goce especial que se siente porque sabemos que esta novela trasciende el género, aun manteniéndose en el canon. Y ese goce tiene que ver con los continuos guiños sobre literatura y otras artes que se meten de sopetón en la narración, las alusiones a *Sed de mal*, de Orson Welles, o *El año pasado en Marienbad*, de Alain Resnais, por su final sorprendente. Por ahí andan alusiones a Góngora, claro, también al padre que le imbuyó al autor de la pasión por lo literario, y al modo del catálogo de las naves homérico, artificio de enorme fecundidad en la literatura occidental, veamos en nuestro tiempo a Joyce, Umberto Eco y Georges Perec, obseso de tamaño juego, que en el caso de Justo Navarro se refiere las marcas de cachivaches, electrodomésticos incluidos, que de por sí definen una época. Artificio que otro autor, ha utilizado de manera similar, José Carlos Llop, en *Reyes de Alejandría*, donde rememora los años setenta en Barcelona mediante el recurso de apoyarse en títulos de libros, carátulas de discos. Leyendo el libro de Justo Navarro caemos en la cuenta de que no fal-

tará mucho para que nos dé su particular visión de los años ochenta, su generación. Es casi novela obligada dentro de su canon de temporalidad. Veremos.

Me referí antes a ese juego de espejos en que gusta sumergirse la postmodernidad. *Gran Granada* es novela seria, se diría terrible, tanto que hasta hay una visita del Caudillo, pero en contrapartida existe la fascinación por la cultura popular. A una trama policiaca como la contenida en *Gran Granada* le corresponde como debe ser al otro lado del espejo el debido homenaje al *Pulp fiction*. Justo Navarro nos transmite en esta novela la querencia por aquellas grasientas narraciones de quiosco –grasientas porque pasaban de mano en mano– y nos las imaginamos con restos de bocadillos de sardinas, en especial una colección llamada GP, y de hecho la portada del libro, pop donde las haya, reproduce una ilustración de aquellos sesenta realizada por Chaco, que es como firmaba Joaquín Chacopino Fabre: una rubia de armas tomar que recordaba a aquellas mujeres *pin up*, las chicas de Vargas.

La novela acaba con seis consejos, como los personajes de la novela, para no ir a ver *El año pasado en Marienbad*, la película más original de todos los tiempos: «si acude con la intención de divertirse, no vaya; si cree que va a entenderla, no vaya; si va a pasar el rato, no vaya; si le gustan las

cosas simples, no vaya; para no pensar, no vaya; si quiere ver una película convencional, no vaya». Clara decide no verla porque no quiere que le cuenten su vida, sólo quiere divertirse. Este final resume, en cierta manera, la estructura de la misma: humor, ironía, ajuste con los guiños culturalistas –¡Alain Resnais en la Granada del 63!– y, a la vez, diálogos que parecen sacados de una película negra de Orson Welles: oímos a Clara y su voz parece similar a la de la Dietrich en *Sed de mal*.

En la novela hay de todo: chantajes, extorsiones, falsificaciones de obras de arte, claro, –si alguien goza de la copia tanto como del original, ¿por qué no dar el cambio?–, retrato de una clase cerrada y con cerrazón incluida, círculos de poder que parecen perpetuarse por los siglos de los siglos, pero, sobre todo, *Gran Granada* es una novela homenaje a los fetiches más queridos por su autor, una novela repleta de sagacidad y de goce por el buen narrar. Es novela que, cumpliendo el canon, se puede leer de un tirón, pero novela en la que uno quiere demorarse. Doble condición que resume con justeza lo que el lector se va a encontrar. La novela como juego de espejos. Se sabe de la querencia de Justo Navarro por Góngora, pero esta novela goza de condición cervantina. Al fin y al cabo, Góngora y Cervantes se entendían. ¿Cabe mayor coherencia? La novela la posee a conciencia.

Hans Magnus Enzensberger:

Tumulto

Ed. Malpaso, Barcelona, 2015

256 páginas, 18.50€ (e-book 7€)



Enzensberger reabre sus viejos mapas

Por GERARDO FERNÁNDEZ FE

No porque en determinado momento invoque la palabra «batiburrillo», un libro como *Tumulto*, del alemán Hans Magnus Enzensberger (Malpaso Ediciones, 2015) estaría condenado a ser espejo del caos y del desaguisado regular de la memoria. Cuenta el escritor de Baviera que en agosto de 1962, al llegar a Leningrado, invitado a un congreso insulso en el que se encontraría con Sartre y de Beauvoir, con Ungaretti, Shlojov y Evtuchenko, lo primero que hizo fue pedir un mapa de la ciudad, tras lo cual comprendió que su ingenuo acto había suscitado incompreensión. «En general –relata–, nadie parecía interesarse por los mapas. La mera pregunta causaba sorpresa. Solo los espías andan detrás de tales secretos de Estado».

Llegado de Berlín Occidental, el corazón del espionaje mundial durante los años de la Guerra Fría, Enzensberger iniciaba su andadura por dos capitales medulares para entender los devaneos y ese otro plano, enorme, del siglo XX: Moscú y La Habana. De eso trata este libro: es el relato de un mapa. Como esa historia que es contada por una voz impersonal, a través de una cajita y unos audífonos, cuando entramos a un museo.

De aquel viaje inicial a la Unión Soviética –tras los pasos del viejo Gide y de tantos otros–, destaca el retrato del microcosmos de las *kommunalkas* de Novosibirsk, aquellas viviendas de la vieja burguesía que habían sido convertidas a golpe de dedo en una sucesión de habitáculos desarbola-

dos donde la gente, a cuarenta y cinco años del triunfo de los soviets, se apelonaba, «no sólo de forma provisional, sino durante décadas», con un único baño por compartir y sobrados murmullos nocturnos por escuchar. «Huele a vinagre y a agua sucia –apunta el escritor–. En la cocina los vecinos se pelean. Ha desaparecido mi gorro de pieles, ¿y quién le ha robado su osito de peluche a la pequeña Aliona?». Estarán también, a manera de conjura con quienes vivimos en algún momento bajo idéntico techo, las estanterías vacías de los establecimientos, las vidrieras que exhiben «pirámides de viejas latas de conservas», las tres colas que hay que hacer para adquirir cualquier producto y la ausencia total de compresas higiénicas. «La economía planificada –remata– parece ignorar que en esta tierra viven mujeres. Nadie puede explicármelo». Este es el alcance, diríamos irracional, de este tipo de libros: que nuestra propia historia muchas veces no dispone de un folleto para usuarios que nos explique mucho de lo que ocurre ante nuestros ojos.

Otro momento memorable, acaso por lo cinematográfico de su reproducción, será el de su regreso a Moscú en el tren Transiberiano, y la imagen de aquellas estaciones solitarias, sin un alma humana, formadas «por un barracón parcamente iluminado», pero de donde sobresale una estatua de Lenin con la mano derecha estirada, «como pidiendo subirse al tren», y que nos regresa, por la soledad y el dibujo de la estepa, a aquel relato, «Recuerdo del tren de Kalda», que Kafka introdujera en su diario de 1914. Ya en la capital, da inicio lo que Enzensberger llamará «mi novela rusa», su amorío turbulento con María Makárova, hija de una poetisa olvidada y de Aleksandr Fadéiev, el suicidado autor

de *La joven guardia*. De la mano de Masha, Enzensberger visitará Peredélkino, con su estación que parece «una barraca de feria», y aquellas «chozas torcidas» que tanto contrastan con las *dashas* asignadas a los escritores que le han sido fieles al régimen y a los funcionarios de la poderosa Unión de Escritores. «¿Allí se estaba más tranquilo o más expuesto al peligro?» –se pregunta el alemán–. Además del abyecto sitio de la oficialidad letrada, Peredélkino es también el lugar a donde fuera a morir Boris Pasternak, con su casa en perpetuo silencio, a cuya valla del jardín Enzensberger se acerca, por unos minutos, antes de seguir su camino. Y por último, en su periplo soviético, el escritor se asoma a Georgia, la tierra que vio nacer a Stalin, con los retratos del líder pegados a los parabrisas de casi todos los autos, su estatua de veinte metros frente al ayuntamiento y hasta el «museo monstruoso» que le rinde memoria, con sus pipas, sus uniformes y su mascarilla funeraria.

Tumulto es, por encima de todas las cosas, el testimonio del pugilato que un escritor establece con su propia memoria y, mucho más allá, con la idea de cierto legado histórico, pomposo, que todo hombre de letras debe generar. A contrapelo de lo que su ser racional –ese que cuida de nuestra sanidad y aboga por el equilibrio anímico– le aconsejaba, Enzensberger se ha visto abocado a la irrupción del recuerdo, cuando en el sótano de su casa descubre, entre la estantería de los vinos y la caja de herramientas, unos envoltorios de cartón donde durante más de cuarenta años habían permanecido libretas de notas, paquetes de cartas, fotos, manuscritos, recortes de periódicos, un machete marca Gallo «de producción china y 60cm de longitud», unas

gafas Polaroid que sobrevivieron al Caribe, monedas de Camboya, rublos, un billete de dos pesos cubanos, «que se está desmigajando», con la firma de Ernesto Guevara... La tarea habría de ser ardua, pero —acota con otras palabras— nada de lo hallado había sido inventado. Todo pertenecía a su propio mapa personal. «¿Aún podía servir para algo esa materia bruta?» —se pregunta. A sus 85 años, a la hora del cierre del único ciclo que nos ha sido concedido, Hans Magnus Enzensberger escribe este atípico libro de memorias, resultado de la relectura de sus diarios de campaña, consciente de que la imposibilidad de representar de manera absoluta lo que aconteció en el pasado da pie a la «famosa paradoja cartográfica», eso, que no hay mapa igual a otro, aun cuando ambos pretendan reflejar de manera fiel una realidad puntual.

De aquí los cinco textos que componen *Tumulto*, un libro erigido bajo el amplio alero de lo confesional, de la memorabilia; especie de *domestic noir* en el que uno mismo va investigando por cuenta propia, sin la ayuda de manuales al uso o teorías historiográficas, el itinerario de su existencia, que en el caso del alemán es también el recorrido de la utopía marxista, del igualitarismo, pero, sobre todo, de la empresa totalitaria; auxiliado tan solo por esa papelería oxidada que creemos haber dejado olvidada en un lejano anaquel.

Pero un momento aparte merece el texto titulado «Recuerdos de un tumulto (1967-1970)», en el que Hans Magnus Enzensberger regresa a su llegada a una Habana de «ambiente relajado, eufórico», bajo «una presión atmosférica distinta a la de Moscú, Berlín-Este o Varsovia». «Al fin y al cabo —sentencia—, la Revolución cubana no había sido importada con ayuda de tan-

ques soviéticos. Había triunfado sin los rusos». Le acompañan, en eso que el alemán llama «un carnaval político», varios de los tanques pensantes y las *vedettes* más visibles de la izquierda mundial: Hobsbawm, Leiris, Nono, Cortázar, Siqueiros, Einaudi, Feltrinelli...

Pero para su segunda estancia la visión ya es otra. Se le propone hacer un recorrido por el país para, según palabras de un ministro revolucionario, «comprender la situación» y al acto se le impone un chofer propio, personaje que cumple «la función de vigilante y la actividad de estraperlista, una mezcla subtropical nada infrecuente en Cuba». Llama la atención —pues luego los ambientes fueron de una asepsia irrespirable— la variedad de los personajes con los que la pareja de alemán y soviética convive en su prolongada estancia en el Hotel Nacional —un compatriota misterioso, el secuestrador de un avión de Texas, la sobrina de un expresidente cubano y hasta el poeta y guerrillero Roque Dalton, «que había huido de sus camaradas porque quisieron acabar con su vida»—, a quienes el de Baviera ve como «náufragos», sujetos varados en el espacio y en el tiempo, dueños tan solo de su propia porosidad.

El autor de *Tumulto* no lo esconde: «Deseaba saber qué pasaba detrás de la fachada.» Esto lo lleva a recorrer todos los escenarios: desde un partido de baloncesto en el que «el jefe» finge ser uno más en la cancha y de donde Enzensberger resalta «un elemento de bandidismo» en el cual «Fidel es como un jefe de forajidos y los miembros de la cuadrilla ejercen de cortesanos», hasta la visita a una granja modelo, climatizada, para reses, cuyo instrumental había sido mandado comprar en Europa y su personal especializado, traído desde

Suiza, y en la cual el Líder Máximo aspiraba a generar un tipo más que eficiente de ganado que colmara al país de toda la leche y el queso que necesitaba. Entre esto y sus contactos con Lezama Lima, Virgilio Piñera o Heberto Padilla —a quien Enzensberger compara con Evstuchenko, por su don de algarabías; un hombre, Heberto, «que oscilaba con gran facilidad entre la seriedad y el cinismo»—, el escritor y su joven esposa visitan una Habana que identifican con un hormiguero, por sus solares plagados de pasadizos y coladeros, tan parecidos a los de los Barrios Españoles de Nápoles, pero vistos también como «una versión caribeña de la kommunalka soviética».

Uno de los momentos memorables de este libro se produce entre los pasillos del antiguo mercado de carnes de la avenida Carlos III. A la puerta del inmueble, vigila un grupo de milicianas uniformadas. El escritor asciende sobre la enorme rampa de hormigón que conduce hasta la última planta, observa pancartas donde se lee «¡Cuba triunfará! ¡Cuba: un ejemplo para toda América!». Pero ya a estas alturas no se trata de carne ni de comercios. En el célebre edificio habanero ahora se fabrican figuras humanas de yeso, periódicos remojados y cartón para las escuelas del país: «Un negro fornido reproduce con esmero un cráneo en yeso y lo pinta. Otros confeccionan piernas, pechos y manos, también de yeso. A unos pasos más allá, en la sala siguiente, se realiza el vaciado de los modelos. Es entonces cuando comienza la fabricación propiamente dicha. Son cuatrocientos exfuncionarios los que trabajan en un salón». De golpe regresa al lector la visión puntillosa, minimalista, con la que, en 1890, el poeta cubano Julián del Casal describiera los pormenores del conocido Matadero de La

Habana; especie de plaza de toros consagrada al sacrificio y descuartizamiento de bestias, un espacio marcado por el «olor salado de la carne fresca», el murmullo de las moscas y «las ropas manchadas de los matadores».

Todo es muy plástico en estos dos textos distantes en el tiempo, pero dedicados a una misma ciudad: la zanja amarillenta y enrojecida que atraviesa el matadero visto por Casal, los colores «chillones, monstruosos, diabólicos» del homúnculo revolucionario. El poeta habanero destaca la estructura de anfiteatro con la que el matadero ha sido concebido, con gradas para que la gente, «ya por gusto, ya por ociosidad», acuda al espectáculo, confraternice y hasta enardezca desde lejos a los matadores en medio de su faena. No será difícil imaginar, pues, al escritor alemán, que todavía cree sentir el viejo olor de la sangre del mercado, intentando aproximarse a aquellos «burócratas de gesto agrio» que en 1968 le ponían color a las amígdalas, las vesículas y las matrices de sus muñecos de turno; mascullando algunas palabras en su mal castellano con la funcionaria que ha hundido al humanoide en un recipiente con pintura «verde veneno», para que más tarde algún otro héroe anónimo le aplique «un rosa siniestro», antes de que un anciano mulato le dibuje finalmente los músculos «con pincel rojo sangre de buey».

Mucho antes, en el mismo libro, Enzensberger había considerado macabra «la predilección por la sangre y la muerte» en la retórica política cubana, y con ella el morbo capitoso de «¡Patria o muerte!», un eslogan que era pronunciado, para asombro del escritor, hasta cuando en la recepciones se servían los *petits fours*.

Hans Magnus Enzensberger, que seguramente nunca leyó a Casal, pero sí a Baudelaire, ha terminado considerando esta «fábrica de hombres» como «la inversión del matadero», un espacio eufórico –*shopping mall* a la inversa– en donde los partícipes de la gestación de este Frankenstein comunista «comparten su optimismo y espontaneidad». El relato de la fabricación de un ser de bajo coste, a base de elementos ajenos que son ensamblados por personajes igualmente mecanizados no es boxeo de sombra, hojarasca dentro del entramado de este libro, aunque ninguno de sus críticos en castellano haya reparado en ello. De manera rotunda, este planeo por sobre la rampa del mercado de Carlos III coexiste con la etapa en la historia cubana en la que se puso punto final a toda iniciativa privada, a la vez que fue cristalizando el abrazo rotundo al modelo comunista soviético. Enzensberger y Masha caminaban por las calles de La Habana en el mismo momento en que la Ofensiva Revolucionaria clausuraba el más ínfimo de los establecimien-

tos privados, y en el que Fidel Castro apoyaba la invasión de los países del Pacto de Varsovia a territorio checoslovaco. Igual que ocurriría en la vieja Bohemia a partir de ese verano nefasto, en Cuba comenzaba una «normalización» de la cual el humanoide observado por el escritor alemán sería el mejor botón de muestra. Ya que generar un verdadero «hombre nuevo» estaba resultando tan trabajoso –comandantes fusilados o encarcelados, ministros defenestrados, miles de ciudadanos exiliados, etc.–, ¿por qué no empezar por producir una especie de androide a golpe de periódicos embebidos, yeso y pintura, igual que ya se ensayaba una vaca perfecta capaz de producir el mejor alimento para nuestros hijos?

Desde el tren Transiberiano, el retiro de escritores en Peredélkino y las calcomanías de Stalin pegadas a todos los autos de Georgia, hasta la granja climatizada donde se produjo un enorme queso camembert que Fidel Castro hizo llegar a Enzensberger a su misma habitación en el Hotel Nacional, *Tumulto* es el relato de un delirio.

Chantal Maillard:

La mujer de pie

Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2015

320 páginas, 23.50€



Entre el yo y el mí

Por MARIO MARTÍN GIJÓN

Decía Sartre, en *El ser y la nada*, que la realidad humana se configura primordialmente como falta o carencia, y que se dirige permanentemente hacia una coincidencia consigo mismo que no puede producirse. Dividido en tres partes, *La mujer en pie* es una compilación de textos que tienen en común el propósito del autoconocimiento y parte de la circunstancia física de una dolencia que impide prácticamente sentarse y fuerza a la posición erguida, de una dignidad forzada y pesarosa. Si en libros anteriores de Chantal Maillard, la indagación en sí misma se servía del viaje hacia el extrañamiento, como en *Diarios indios* (2005) o en el regreso a los lugares de la infancia, como en su fascinante *Bélgica* (2011), su último libro en prosa –aparecido pocos meses des-

pués de su último poemario, *La herida en la lengua*– es un viaje hacia el interior casi sin apoyaturas externas, y donde lo orgánico, los sumideros del ser, tienen un protagonismo decisivo. Así, el fenómeno perceptivo de los acúfenos o tinnitus se convierte en metáfora del zumbido agotador de la conciencia, y el nombre comercial de un analgésico, *Lyrice*, resulta inauditamente revelador de un estado de neutralidad de las emociones en un paradójico lirismo casi budista.

Para esta excavación en la identidad, Maillard se sitúa en el difícil umbral entre el «yo» –la conciencia ejecutiva que se expresa mediante el lenguaje– y el «mí» –lo inexpressado, la memoria del cuerpo, «un compendio de gestos habituales», la inercia de lo aprendido, que a veces enseña más que

los más elaborados discursos—. Todo ello sobre un sustrato percibido como un «abajo» subyacente a la persona que actúa, un magma animal que se sitúa «bajo todos los mí haciéndose» y que sólo se revela en momentos inesperados. Opuesta al psicoanálisis —aunque dependiente de él, pues su tríada del yo-mí-abajo se configura como una alternativa o matización de la freudiana consciente-subconsciente-inconsciente—, que pretende curar mediante la verbalización de lo que es inefable porque está «antes del lenguaje» y «no tiene manera alguna de expresarse», Maillard afirma que «el abajo no es inconsciente, es simplemente inconmensurable» y su contorno sólo puede atisbarse mediante las ocasionales fulguraciones de la poesía: «Sólo la voz poética acierta a veces a decir (sin decir) lo que ocurre en el abajo. La voz del abajo es el poema». A este abajo, revelado por el dolor físico, zarandeado por las repercusiones de la medicación, se habría atendido paralelamente mediante los apuntes en prosa de *La mujer de pie* y los sincopados poemas de *La herida en la lengua*, en uno de los cuales se decía: «Descuidado de sí / por un instante / el yo / rodando va que mengua / hacia su centro // siempre desvelado / en cambio / el ojo que retiene // las hebras (a su ovillo)». En este difícil equilibrio entre el dejarse llevar hacia ese abajo incontrolado y su vigilancia por una conciencia observadora que pretende deponer su voluntad y limitarse a aprehender el movimiento que se irá tejendo en un conjunto —la metáfora etimológica del texto como tejido es casi omnipresente en Maillard, y estructura sus poemarios *Hilos* y *Husos*—, la autora pretende, siguiendo al filósofo hindú Patañjali, amoldarse al papel del observador que consigue desdoblarse y alcanzar un desapego absoluto

hacia sus pensamientos, de modo que «ve cómo la mente adopta la forma del objeto al que percibe» y la conciencia se limita a ser «un yo que observa». Sartre consideraba que actuar de este modo, «levantar el inventario perpetuo de lo que somos, equivale a renegarse constantemente y refugiarse en una esfera en la que ya uno no es nada más que una pura y libre mirada». Esta acción de liberarse de sí mismo a través de un acto por el cual se convierte en objeto para sí era vista por el pensador del compromiso como una huida. Para Chantal Maillard, en cambio, esta continua observación se ejerce como vigilancia para poder las emociones y avanzar en el difícil «cultivo de la indiferencia», que ha de llevar a un ideal de ataraxia que, se sabe, siempre será inestable y sacudido por el dolor y la sensibilidad.

Otros textos no concuerdan con ese papel de observación neutra y si la autora usa del lenguaje *à contrecœur*, firme en su desconfianza del *logos* que configura nuestra mente y que quizás, sospecha, no sea sino una ilusión gramatical, lo hace para «desmontar lo que la mente articula» o, en una formulación memorable y que a la vez podría ser un haiku: «Desmenuzar el logos: migas de pan para los gorriones. Un universo sobre las alas de una mosca. Mi realidad de esta mañana se balancea en la retama».

Tras el «Libro I», con diferencia el más extenso, de indagación introvertida, en el «Libro II» se aborda una crítica poliédrica de los fundamentos de la cultura occidental, especialmente en su ensayo «Egocentrismo. Apuntes para una historia de Occidente», donde a partir del recorrido etimológico de las ideas de sustancia y de sujeto, se sitúa la idea de la identidad personal en el «deseo de permanencia» que sintió el hombre griego y que fue reforzada por

el cristianismo, «individualismo *avant la lettre*» que creó el Primer Individuo y además fue responsable de «la invención de la eternidad», y con ello de la creencia en la permanencia individual. Más afín a las filosofías orientales del hinduismo o el taoísmo, que aceptan el devenir y la continua transformación, Chantal Maillard descalifica la filosofía europea como metafísica judeocristiana disfrazada, incluso en Marx o Nietzsche, y agrega implacable que «cuando se tiene esto en cuenta, que esté desapareciendo de la enseñanza pública no deja de tener su lado bueno». En esta historia del «ego-centrismo» europeo, Maillard describe el nacimiento del artista como una invención de la banca en el siglo XVI, que revalorizó así el trabajo del artesano, fomentando una pueril creencia en el artista, «ocupado en sí mismo más que en cualquier otra cosa» e inevitablemente melancólico por su separación del gremio. El ensayo se cierra con un colofón sobre la deuda de la filosofía europea hacia el pensamiento hindú, descubierto a través de la traducción de Anquetil-Duperron de los *Upaniṣads* a principios del siglo XIX, y asumido sin reconocerlo por Fichte, Schelling o Hegel, una cuestión que Chantal Maillard había ya tratado por extenso en *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india* (1993). Lo valioso de esta crítica, hecha desde un conocimiento y afinidad con las culturas orientales poco común en nuestras letras, no obsta para que ésta resulte reiterativa e incluso en ocasiones desafortunada, como cuando el «afán de verticalidad» de los brotes de un pino tras la lluvia se compara al de «la razón teológica».

El pensamiento de Maillard brilla menos en los «pequeños ensayos logofágicos», en los que practica el aforismo, tan

de moda, que en textos más extensos, como el conmovedor «La perfección», donde opone la preferencia por los objetos nuevos, sin estrenar, fomentada por el consumismo que impulsa el sistema capitalista, a la estética japonesa del *wabi-sabi*, que considera hermosos las cosas que muestran la historia vivida, como un azucarero roto y vuelto a pegar o el propio cuerpo con sus heridas y erosiones. Frente a la idealista y destructora perfección de lo inmóvil, la «perfección del estar-siendo» propia de todo lo que está vivo o es utilizado por seres vivos, y que abraza quien acepta «la condición cambiante de las cosas».

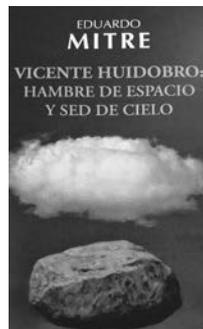
El «Libro III» de esta obra plurigenérica se compone de dieciséis escenas en las que «la mujer de pie» protagonista del libro y sujeto de su enunciación deja de ser sólo observadora y sale al centro de la escena, donde finalmente «nos mira» y extrae «un nudo de saliva de su boca», antes de dar «un paso hacia las sombras». No por casualidad uno de los autores citados más veces en este libro es Samuel Beckett y el lugar desde el que la mujer de pie ha enunciado sus palabras recuerda la escena de *Mal vu, mal dit* (1981), uno de los experimentos literarios más exhaustivos de observación y escrutinio. Si la novela del irlandés se situaba en la habitación donde había muerto una mujer amada, Maillard comenzaba su libro evocando las palabras en la agonía de su madre y su afán de comunicar un mensaje difícilmente expresable, tanto como el que ella nos logra comunicar, con una difícil emoción ante un logro literario más sencillo de sentir que de explicar, y cuyo júbilo en cierto modo subvierte los propósitos de indiferencia y suma aceptación expresados como propósito.

Eduardo Mitre:

Vicente Huidobro: Hambre de espacio y sed de cielo.

Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, 2015.

172 páginas, 15\$



Lectura de Huidobro por Mitre

Por BEATRIZ GARCÍA RÍOS

Vicente Huidobro (1893-1948) fue un poeta con ambición y que se la jugó a una sola carta. Una carta aérea que no perdió su voluntad de tierra. Fue un hombre rico y culto, que escribió, como otros poetas de su tiempo, tanto hispanoamericanos como españoles, además de en su lengua natal, en francés. Como Rubén Darío –algo que nos recuerda el poeta boliviano Eduardo Mitre en este excelente estudio– supo leer la poesía francesa de su tiempo y reinventarla, con otras fuentes y voces, en su propia tradición. Como Rubén Darío, influyó en la poesía de sus contemporáneos. Fue, en lo personal, algo atrabiliario, necesitado de llamar la atención, una suerte de histeria que, felizmente, trascendió en su poesía en logros inmarcesibles. Quiso ser el primero en sus descubrimientos y peleó

con Reverdy incluso antedatando el primer libro suyo donde se evidencia el creacionismo, *Espejo de agua*, que no editó en Buenos Aires, sino en una pequeña imprenta madrileña. Como Rubén Darío, tuvo «hambre de espacio y sed de cielo», y ambas cosas, el espacio y la verticalidad insaciable, se dieron en sus mejores poemas, que no son pocos.

El verso, «Hambre de espacio y sed de cielo», de Darío, da título al estudio de Mitre que ahora se reedita, tras su primera edición en Venezuela (Monte Ávila Editores) en 1981. El libro contiene además una selecta antología de sus poemas, y está estructurado en diversos apartados: la especificidad y aparición de la imagen en su sentido moderno, la imagen en la poesía de Huidobro, la verticalidad, en aire y

el vuelo en su obra, la figuración del espacio, un análisis penetrante de *Ecuatorial*, la imagen en la prosa del poeta chileno y su fascinación. Aunque Mitre no menciona a Góngora en su trabajo, a la hora de remontarse al significado de la imagen como poética del poema, no cabe duda de que la coherencia metafórica del poeta cordobés, que genera imágenes hasta el delirio o el despropósito –cuando no acierta– es un antecedente para la tradición hispánica, y que poetas como Gerardo Diego supieron recoger. Pero en lo moderno, la imagen –y la metáfora– fue exaltada, como nos recuerda Mitre, por Pierre Reverdy, e inmediatamente por André Breton, que recogerá su impronta en el primer manifiesto del surrealismo. La imagen poética y la metáfora como realidad verbal que genera su propio mundo. Mitre señala que ya en *Lunario sentimental* (1909), de Leopoldo Lugones, «la imagen llega a constituirse en el elemento medular del poema, pero lo cierto es que [...] ocupa un lugar secundario con relación a la rima», elemento fundamental en el argentino. Reverdy, en cambio, la planta en el centro de su poética, y es la generadora de la imaginación. Lo mismo hace su compañero chileno desde su paso por París y presencia en *Nord/Sud*. A su vez, el creacionismo, su gusto por la espacialidad, es deudor del cubismo y de las ideas de Apollinaire, al que tanto le deben los movimientos poéticos y pictóricos del primer tercio de siglo. Otro referente: Saint-Pol-Roux, «cuyas ideas sobre la poesía, el poeta y el poder revelador de la imagen, influyeron notablemente tanto en los surrealistas como en el propio Huidobro». La poesía –repitió una y otra vez Huidobro– no debe aludir, ni señalar, ni siquiera cantar esto o lo otro, sino constituirse en realidad en sí misma.

No se trata de designar como de lograr, por medios verbales, una presencia. De nuevo Mitre nos recuerda que de esta manera el «vocablo poeta recobra así su sentido etimológico: *hacedor*», que nos remite al sentido de la palabra *poiesis* en el mundo griego clásico. Parece obvio, sin embargo, que las palabras forman parte del lenguaje, y es comunicación; si no, si no fuera un código fónico y de signos no podríamos leer los poemas de Huidobro. Así pues, tanto Paul Valéry como el propio Huidobro hablaron de un lenguaje dentro del lenguaje, algo que viene del simbolismo, sobre todo de Mallarmé y de su gran proyecto último. De esta forma, Huidobro trató de alejarse del lenguaje que se habla –algo que, sin embargo, reivindicaron, a su manera, Wordsworth, y luego Juan Ramon Jiménez y Eliot–. El poeta chileno, citado por Mitre, lo dice así: la poesía «no consiste en denominar las cosas, sino en no alejarse del alba», es decir, del momento inaugural, originario. Mitre cita el pensamiento de Roger Caillois sobre el problema de la relación insólita de las imágenes cuando dice que para que se logre la poesía la imagen debe permanecer imaginable, pero lo matiza al mostrar con algunos ejemplos que esa posibilidad de imaginación puede estar suscitada precisamente por la originalidad del poeta que logra que aquello que nos parecía imposible tome realidad en nuestra sensibilidad.

El estudio de carácter cronológico de la aparición de la imagen, con este significado, en la obra de Huidobro, es llevado a cabo con sutileza y eficacia por Mitre, desde *La Gruta del silencio* (1913) en adelante, destacando ya de manera absoluta, desde el título, en una obra como *Horizon carré* (1917) o *Hallali* (1916-1917). Por otro lado, esas imágenes y sus constantes com-

binaciones dicen algo, y entre otras cosas apuntan a la búsqueda de un lenguaje original y a una suerte de misticismo, o al menos de aspiración de aire, de vuelo, asistidos por una analogía que se propone como fusión en sí misma del poeta y la poesía, del lector y el poema. «Fundamentalmente aérea [...] la poesía de Huidobro implica una estética de superficie». Todo lo que pesa, vuela, aunque finalmente, apuntamos por nuestra cuenta, como es evidente en el gran poema *Altazor*, termine por caer, así sea hacia arriba. Huidobro no fue creyente –salvo en la poesía, pura inmanencia–, su obra «alude –nos aclara Mitre– más bien a una cosmogonía laica, una suerte de visión materialista próxima al atomismo de Lucrecio». Parece cierto, aunque en el poeta chileno hay algo que no pudo haber en el latino, la percepción del hombre como «un pequeño dios».

También estudia Eduardo Mitre los caligramas o lo caligramático en Huidobro, en deuda, obviamente con Apollinaire, incluso con el poeta mexicano Juan José Tablada. Las palabras se hacen pintura sin dejar de leerse, aluden o generan su propia dimensión espacial desde sus significados o sugerencias. Quizás por muy estudiado, nuestro autor deja a un lado *Altazor*, el poema de las palabras, y con ellas el poeta que trata de ser, no de

designar, sino de ser plenamente, sólo ser; y en su lucha, en su tentativa, estalla en palabras que al alterarse se descomponen, pierden significado en sus sonidos aéreos, tal vez en un momento de disipación total. Sin embargo, nos llama la atención sobre *Ecuatorial* (1918) que «significa en gran medida la culminación de una técnica basada en la interpolación y yuxtaposición de versos y estrofas», y cita algunos ejemplos, de los cuales tomo este, de una hermosura que resiste el paso del tiempo: «Entre la niebla vegetal y espesa / Los mendigos de las calles de Londres / Pegados como anuncios / Contra los fríos muros // Recuerdo bien / Recuerdo / Aquella tarde en Primavera / Una muchacha enferma / Dejando sus dos alas a la puerta / Entraba al sanatorio». En el aire de los tiempos, no en las influencias, ¿quizás podríamos encontrar alguna concomitancia con el primer Eliot, en de *La canción de amor de J. Alfred Prufrock* (1917)? Para Huidobro –nos dice el poeta y crítico Mitre– «escribir es sobre todo entrar en la afirmación de la soledad donde amenaza la fascinación. Y acaso habría que añadir; donde amenaza asimismo la alucinación». Con estas palabras del sucinto pero penetrante estudio de poeta boliviano podemos entrar con lucidez en la obra de Vicente Huidobro, un espacio favorable.

Jordi Gracia:

Miguel de Cervantes. La conquista de la ironía

Ed. Taurus, Barcelona, 2016

466 páginas, 23.90€ (e-book 13€)



Una bomba de calor irónica

Por ISABEL DE ARMAS

Al leer este libro, lo primero que se detecta es que el autor ha dado vueltas y revueltas, sin parar, a la vida y obra de Miguel de Cervantes, para ir descubriendo, paso a paso, lo que le parece que es el núcleo, el meollo, el centro, el motor y la pasión dominante de su personaje y su obra: la ironía; esa burla fina y disimulada; esa figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice; ese modo de expresarse en el que, mediante los más variados matices, se da a entender algo distinto de lo que a primera vista se expone. Pero, además de leer y releer todo lo que ha estado a su alcance acerca de Cervantes, ha debatido, charlado y discutido con un bien seleccionado grupo de expertos que saben casi todo acerca del *Quijote* y de su autor. «A veces sin despei-

narse y a veces a gritos –dice Jordi Gracia al recordar sus acalorados encuentros–, han desechado pacientemente conjeturas, han desmentido hipótesis o han derribado de un soplo las fabulosas explicaciones que se me ocurrían». De Francisco Rico recuerda su paciencia y, a ratos, su «desolación desesperada y agónica»; de José-Carlos Mainer y Javier Cercas, su silencio curioso y expectante; de Domingo Ródenas, su meticulosa disuasión; de Andrés Trapiello, su complicidad escandalosa; de Gonzalo Pontón Gijón, su curiosidad razonante; de Alberto Blecha y Rafael M. Mérida, su bondadoso escepticismo; de Gaston Gilabert, su entusiasmo estimulante; de Cristóbal Fernández, su prudente conformidad irónica; de Joan Margarit, su estupor socarrón... Jordi Gracia

reconoce que de los cervantistas «ha usado y abusado sin tasa».

En el presente 2016, «Año Cervantes» que conmemora el cuarto centenario del fallecimiento del escritor, esta biografía aspira a acercarnos a su dimensión humana, intelectual y sentimental, a su condición de hombre de armas y hombre de letras, a su vitalidad arrebatada y al creador único, a su incondicional defensa de la mujer y a su afán por entender la existencia como nadie la había entendido hasta entonces: la encrucijada de la ironía. El autor sigue el recorrido de una biografía tradicional. Su personaje nació en septiembre de 1547 y el primer golpe de su vida ocurrió en 1552, cuando su madre, Leonor de Cortinas, espera el inminente nacimiento de su quinto hijo y, su padre, Rodrigo de Cervantes espera lo peor porque no ha sido capaz de devolver un préstamo ya vencido. Aquel 4 de julio, los alguaciles entran en su casa para llevárselo todo –«y todo es todo», puntualiza el autor de esta biografía–. En 1568, Madrid cuenta con un nuevo catedrático de Gramática, Juan López de Hoyos, y con él debió el joven Miguel de Cervantes empezar a leer e imitar modelos clásicos, que es como se aprendían las letras y la poesía, y allí pudo iniciarse en el oficio de leer y traducir del latín, a componer y remedar textos antiguos y modernos. Algunos años después, en la España de entonces, el prestigio de don Juan de Austria, hermano bastardo y reconocido por Felipe II, cuaja y crece, sobre todo entre los jóvenes fervorosos de la edad de Cervantes, que sueñan con ser o parecerse al joven héroe. En septiembre de 1569, Cervantes está a punto de salir huyendo de la justicia hacia Italia para no volver en mucho tiempo. Un mal día de aquel verano, mantuvo una pelea a espada

con un maestro de obras llamado Segura y le causó serias heridas. Cuando un alguacil fue a prenderle, al comprobar que estaba ausente, le declaró «en rebeldía». Cuando regrese a España, ya con treinta y tantos años, Miguel de Cervantes «habrá de rehacer el hilo roto –escribe Gracia– de lo que fue su vida de escritor sin obra y cortesano sin corte». Alistado en los tercios, como tantos otros jóvenes de su generación, todos están dispuestos a servir a las órdenes del rey, pero sobre todo a las del héroe de Granada y «hermano natural» del rey, Juan de Austria. En 1571, tras participar en la batalla de Lepanto y sufrir heridas irreversibles en su brazo izquierdo, pudo vivir, pero no disfrutar, la victoria de la armada española sobre la turca. Cautivo en Argel, en 1577, recuerda en sus famosos escritos cómo han transcurrido estos últimos años de sufrimiento y decepción para muchos soldados de Lepanto. En sus valiosas crónicas, Cervantes se hace portavoz del desengaño, de la rabia y de la melancolía. Cuando consigue regresar a España, tras un intento de fuga frustrada, lo hace decepcionado y estropeado, pero de modo alguno claudicante y derrotado.

A su regreso, su madre nos recuerda que su hijo sigue siendo «mediano de cuerpo, bien barbado, estropeado del brazo y mano izquierda, y quizá algo menos barbirrubio». En octubre de 1580, Cervantes se afana en demostrar «las cosas que ha hecho para conseguir su libertad y la de otros» con el objetivo último de que «su majestad le haga merced». La reanudación de su vida en libertad también supone la reanudación de la lectura y la escritura, «y la búsqueda de hilo y aguja –escribe Gracia– para volver a suturar la vida del presente con la vida del pasado», algo que, sin duda, con-

sigue, ya en algunos de los poemas de *La Galatea*. Pero el biógrafo apunta aquí que, el paso definitivo de su biografiado no llega con la experiencia vital del soldado y el cautivo «sino con la memoria vivida de la experiencia del soldado, el cautivo y la exclusión del tafetán dorado de la corte, cuando dentro de unos años, más allá de los cuarenta, patee caminos y encadene a caballo una venta con otra venta, una ruta con otra por Andalucía, y todavía de camino hacia su propia literatura».

El héroe sigue en pie en el horizonte literario de Cervantes, exaltado católico y herejero de las hazañas de otros caballeros que merecen su propio cuento y drama. Entre 1583 y 1586, el crédito que perseguía iba creciendo, pero los dineros, que también los buscaba, nunca fueron muchos, más bien todo lo contrario. Este literato que madura, como su biógrafo afirma, «aprende lento y se va quitando poco a poco jirones de sus hábitos de soldado contra el turco y el infiel». Los años no han hecho todavía de Cervantes el escritor que ve dos cosas a la vez y en ambas aprecia o rescata sus dosis de verdad y de belleza. «La conquista de la ironía –afirma Gracia– llega más tarde». De momento va aprendiendo que las razones para combatir la nueva realidad mundana, humilde, degradada y sin héroes ni horizontes míticos o legendarios pueden ser tan engañosas como las armas que usa don Quijote para derrotar a una realidad impertérrita: «irónica sin remedio ni lamento ni elegía depresiva», tal y como apunta el autor de este libro.

En 1587, Cervantes se separa de Catalina, su mujer, y se va a vivir a Sevilla, el nuevo poder del centro de operaciones comerciales y mercantiles más importante del sur de Europa. Allí vive la derrota de la Armada

Invencible y sus consecuencias desoladoras. Entonces toma conciencia de que el empleo que tiene de comisario de abastos no es una merced, sino un vulgar oficio. Lo que él quiere y pide es un cargo relevante, y no una mera ocupación fatigosa, conflictiva y al cabo auxiliar. Intenta conseguir una de las plazas vacantes en las Indias, pero el empleo no llega. Además es acusado de distintos abusos muy frecuentes en su oficio; de requisar primero y revender después la rapiña para su propio provecho.

Y en su trabajo de contar y contar, contar arrobas y fanegas, contar vecinos y deudas, contar maravedíes y contar sacos, a Cervantes le asalta la vejez. Idealista atrapado en la corrosión rutinaria, le sorprenden los cincuenta años trabajando sin descanso, cada vez con más muertos en la memoria y cada vez más aislado entre los vivos. Y justo entonces le llega la madurez del escritor. Para Jordi Gracia es «como si el tono y el ánimo de Cervantes cobrasen latentemente la virtud de hacer luz y a la vez sombra, y todo a sus ojos se desdoblase e ironizase apaciblemente, empezando por sí mismo y la descomposición programada del inquietante católico y soldado y español y escritor de una sola pieza que ha sido». Se siente preparado para contar lo que ha visto y ha vivido, lo que ha ido cuajando en el ánimo poroso de un hombre que empieza a estar de retirada de todo, y ya casi solo tiene la imaginación como refugio de la lucidez, la piedad, el desengaño y el humor.

Todavía Cervantes va asumiendo algo de la burla y el sarcasmo de algunos otros autores contemporáneos. Los tiempos y los estilos están cambiando pero él, en el fondo, ya no cambia gregariamente con nadie ni va a bulto ni es uno más. Gracia nos dice que no acaba de sumarse a ese desprecio por el

amor bucólico y cortesano que constata en tantos ironistas y sarcásticos «porque tampoco deplora como mera mercancía averiada ese mundo ni lo tiene íntegramente por un trasto literario rancio y pasado de moda». Efectivamente, su personaje no desecha nada nunca ni abandona nunca nada: lo reaprovecha y resintoniza, lo ironiza y relativiza, «lo hace literatura renovada –escribe el autor– que se parece a muchas cosas y no se parece a nada a la vez, sobre todo en estos tiempos nuevos en que todo empieza a dejarle las manos libres para salir de los códigos únicos, de las prescripciones de género, de las modas cortesanas o de las jerarquías académicas».

Y así llega la hora de un cuento nuevo. Este nuevo cuento que ha empezado a escribir va todo él empapado de burla y buen humor ante la desencajada extravagancia de su personaje. Es un anciano de la edad del mismo Cervantes cuando la escribe –cincuenta años–, pero a esa edad le ha dado por vivir su vida real como la viven los personajes de ficción que le arrebatan y conmueven, esos caballeros andantes que pueblan los libros de aventuras persiguiendo el bien y las aventuras. Su personaje es un loco irremediable y, sin embargo, en su loco anida un aliento que lo redime o rescata de la mera locura, que lo aparta de ser solo una cabriola ambulante, anacrónica y enormemente chistosa. Pero «todavía no está la ironía en el corazón del perso-

naje –puntualiza Gracia– ni ha descubierto Cervantes la novela que lleva dentro todas las demás». Esto va a ocurrir con la incorporación de Sancho; cuando su don Quijote va a ir acompañado en su siguiente salida de un escudero que, hasta entonces, ha sido solo un crédulo labrador confiado en la recompensa de una ínsula. Aquí empieza el Cervantes de la plenitud literaria y la conquista de sí mismo como escritor con campo abierto por delante. Para Gracia, su personaje «ve ya con otros ojos, ojos nuevos y abiertos como platos, la caja negra de su cuento». De pronto, don Quijote ya no vive todo el rato atrapado por la fantasía caballeresca, ni habla solo desde su código privativo y autista. Surge el primer atisbo de duplicidad, y la conquista de la ironía como núcleo estructural de la novela se ha puesto en marcha y ya no va a parar: esta invasiva duplicidad irónica contagia la novela entera. De Cervantes y de su obra hemos tenido oportunidad de saber mucho a través de abundantes, doctas y valiosas fuentes, pero de la ironía creciente en el transcurso de su vida y de su obra, tal vez sabíamos menos. El profesor Jordi Gracia se ha centrado en ello y, después de leer su brillante trabajo, estoy segura de que sabemos un poco más de esa creciente ironía de Cervantes, que en su madurez llega a convertirse en una auténtica «bomba de calor irónica», como el autor de este libro trata, con agudo ingenio, de demostrar.

RDL
Segunda época
Núm.
184

REVISTA DE
libros

Mayo - junio 2016

Los economistas y la crisis
Del neodarwinismo al neoliberalismo
Debord sin mitos
Mil y un fantasmas
Entre Negrín y el soldado de Medellín
Cuando España era Celtiberia
Cómo se deshacen las naciones
La emergencia del chiismo
Franz Kafka, una biografía decisiva
La educación universitaria en China
La Primavera Árabe
San Pablo al alcance de todos
Interpretar a Podemos
Paul Celan: un genio sin talento
Steven Weinberg hace inventario
Lectores de Montaigne
Un profeta de la socialdemocracia
Los cuentos de Emilia Pardo Bazán

**Nueva edición en papel de la más
prestigiosa revista española de libros**

Suscripciones: rdl@triacastela.com

www.triacastela.com | www.revistadelibros.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



CUANDO HUELE A PODRIDO

La corrupción como cáncer de la democracia

CON LA COLABORACIÓN DE

MANUEL VILLORIA * FERNANDO JIMÉNEZ SÁNCHEZ * ANDRÉS HERZOG
ROBERTO TOSCANO * REBECA GRYNSPAN * CARMEN LÓPEZ ALONSO * ANTONIO ELORZA
ERNESTO PÉREZ ZÚÑIGA * JAIME NICOLÁS * JORGE LOZANO * MIGUEL DE UNAMUNO



Dirigida por Fernando Savater.

Suscripciones: 902 101 146

Disponible en:



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 2015
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. 915827945. 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.



IV CENTENARIO
DE LA MUERTE DE
CERVANTES

Precio: 5€



MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN



aecid



Cooperación
Española

