

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



## **DOSSIER**

Españoles e hispanoamericanos  
en París (1900-1945)  
Coordina Fernando Castillo

## **ENTREVISTA**

José Balza

## **PUNTO DE VISTA**

Textos de  
Juan Carlos Méndez Guédez  
y Juan Carlos Chirinos

## CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS

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

Director

**JUAN MALPARTIDA**

Redacción

**Cristian Crusat**

**Carmen Itamad Cremades Romero**

Administración

**Magdalena Sánchez**

magdalena.sanchez@aecid.es  
T. 915823361

Subscripciones

**Mª Carmen Fernández**

mcarmen.fernandez@aecid.es  
T. 915827945

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 Cooperación Internacional  
y para Iberoamérica

**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](http://www.cervantesvirtual.com)

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



## DOSSIER

### ESPAÑOLES E HISPANOAMERICANOS EN PARÍS (1900-1945)

- 4 *Juan Pedro Quiñonero* – Escritores españoles en el París del nuevo siglo
- 22 *Juan Manuel Bonet* – Sobre escritores y vanguardistas españoles en París (1906-1936)
- 46 *José Muñoz Millanes* – La Guerra Civil desde París
- 57 *Fernando Castillo* – Los años más oscuros (1940-1944)
- 102 *Marcos Eymar* – Una mirada sobre el mundo hispanoamericano en París



## PUNTO DE VISTA

- 120 *Juan Carlos Méndez Guédez* – Posible imagen de José Balza
- 128 *Juan Carlos Chirinos* – Los universos del río



## ENTREVISTA

- 136 *Carmen de Eusebio* – José Balza: «Un escritor puede contribuir al hallazgo, a la invención de un nuevo sentimiento»



## BIBLIOTECA

- 152 *Juan Arnau* – In illo tempore
- 156 *Juan Carlos Abril* – Dios es impresionista
- 160 *Beatriz García Ríos* – Salvador Elizondo en sus diarios
- 163 *Toni Montesinos* – Memoria y mirada
- 167 *Manuel Alberca* – Mercaderes del paraíso
- 171 *Juan Ángel Juristo* – María Zambrano, la esperanza en la crisis
- 175 *Isabel de Armas* – Militantes de la Literatura Comparada





# Españoles e hispanoamericanos en París (1900-1945)

*Coordina* Fernando Castillo

*Por* Juan Pedro Quiñonero

# ESCRITORES ESPAÑOLES EN EL PARÍS DEL NUEVO SIGLO

¿El 98? ¿Cuál de ellos? ¿La generación así definida por Azorín en sus artículos de febrero de 1913 en *ABC*, que sólo incluía a Valle-Inclán, Unamuno, Benavente, Baroja, Bueno, Maeztu y Rubén Darío, sin citar expresamente a los hermanos Antonio y Manuel Machado? ¿Las dos generaciones del 98 evocadas por Ortega, incluyendo a Ganivet? ¿La de Julián Marías, mucho más extensiva, incluyendo a Unamuno, Ganivet, Valle-Inclán, Benavente, Arniches, Vicente Blasco Ibáñez, Gabriel y Galán, Manuel Gómez-Moreno, Miguel Asín Palacios, Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, Baroja, Azorín, Ramiro de Maeztu, Manuel y Antonio Machado, Francisco Villaespesa? ¿Es posible olvidar las críticas al concepto mismo de tal generación realizadas por Juan Ramón Jiménez?

¿Es posible y razonable reflexionar sobre los muy diversos 98 sin recordar sus relaciones no siempre ocasionales con movimientos como la *Renaixença* y el *Rexurdimento*, la obra de autores gallegos como Rosalía –defendida en vano por Azorín–, Manuel Curros Enríquez, Eduardo Pondal, Castelao, o catalanes como Verdaguer y Maragall, entre otros?

¿Pueden disociarse los 98 literarios de los 98 artísticos y musicales? Isaac Albéniz nació en 1860, Enrique Granados en 1867, Ricardo Viñes en 1875, como Antonio Machado. Manuel de Falla en 1876. Darío de Regoyos nació en 1857, Santiago Ru-siñol en 1861, Joaquín Sorolla en 1863, Ramón Casas en 1866,

Ignacio Zuloaga en 1870, Ricardo Baroja y Anglada Camarasa en 1871, Isidre Nonell en 1872. Picasso nació en 1881, como Eugeni d'Ors. Hubo muchas «pasarelas» entre la obra en marcha de músicos, artistas plásticos y escritores emparentados por muchas razones, no solo generacionales.

¿Es posible hablar del 98 sin recordar el Modernismo y el puesto central de Rubén Darío, incluido por Azorín en su misma generación? El Juan Ramón de *Españoles de tres mundos* (1942) ya insistió en la «españolidad» común de españoles americanos, españoles desterrados y españoles «peninsulares».

¿Es posible hablar del 98 y Rubén sin subrayar el puesto capital de encrucijada parisina, semillero donde los españoles «peninsulares», desterrados y americanos, encontraron la savia común que ellos harían florecer en las muy diversas Españas, peninsulares y americanas?

Azorín fue el primero en recordar esa matriz urbana común. En el cuarto de sus artículos consagrados a presentar por vez primera su Generación del 98 (*ABC*, 18 de febrero de 1913), Azorín afirma que «la vida intelectual de un pueblo necesita una excitación extraña que la fecunde... Si se repasa nuestra historia literaria se verá que los momentos en que nuestros literatos y pensadores han estado en conmoción con pensadores y literatos de otros países son precisamente los momentos de máxima vitalidad de nuestras letras». A juicio de Azorín –y me parece bastante razonable coincidir con él en este punto–, 1600, 1760 y 1830 son «tres fechas capitales de sucesivos procesos de modernización literaria, a través del contacto y diálogo cultural con otras lenguas y culturas». ¿Es sensato olvidar, en ese contexto de diálogo entre lenguas y culturas, la tensión no siempre fecunda –digámoslo así– entre la cultura española escrita en castellano y las culturas españolas escritas en catalán, gallego y euskera? En definitiva, el diálogo entre Maragall y Unamuno no deja de ser una prolongación de la incompreensión y crisis seminales del 98 castellano y el *Noucentisme* catalán.

Siguiendo las huellas de Garcilaso y Boscán, tras la introducción de los metros y la poesía italiana, medio siglo antes, el viaje a Italia tendrá, hacia 1600, la importancia crucial bien estudiada a través de la literatura del XVII, crónica histórica de un desengaño abismal que precede a la angustia existencial de Larra y el 98.

Hacia 1760, continúa Azorín, «es Francia la que influye principalmente sobre el pensamiento nacional». Las relaciones

literarias entre París y las literaturas españolas habían comenzado hacia el año 1000, recordó en su día Menéndez Pidal. Parisinas fueron las primeras traducciones del *Quijote*. Azorín insiste en las semillas parisinas que comienzan a dar frutos a finales del XVIII:

«Brotó el espíritu de crítica. Se leen ansiosamente los libros extranjeros. Surgen trabajos sobre filosofía, arqueología, historia literaria y eclesiástica, matemáticas, numismática, zoología, botánica, arquitectura... El impulso ha venido de fuera; lo han dado esos libros y esas revistas que saltan la frontera y se esparcen por las viejas ciudades. Menos de un siglo más tarde, el fenómeno vuelve a producirse. En 1830, los románticos franceses determinan en España un renacimiento literario...».

No se me escapa que hubo muchas otros diálogos e influencias. Sor Juana Inés de la Cruz fue una mexicana literariamente mestiza y cosmopolita. En ella se cruzan tradiciones literarias americanas y europeas. ¿Cómo olvidar el incesante diálogo y mestizajes de las literaturas españolas de las Américas y España? Tras las primeras traducciones francesas, el *Quijote* fue leído en Inglaterra con mucho éxito. Los viajeros ingleses roturaron muchos terrenos culturalmente vírgenes. *La Biblia en España* de George Borrow se publicó en 1843 y *Las cosas de España* de Richard Ford (*A Handbook for Travellers in Spain*) data de 1845. Hacia 1840, los juristas y pedagogos españoles que inician la introducción del krausismo en España, encabezados por Julián Sanz del Río, encuentran en el pensamiento y la alta cultura alemana un vivero excepcional que daría perdurables frutos, comenzando por la Institución Libre de Enseñanza (1876-1936), de importancia tan palmaria en el 98 y las generaciones posteriores.

Hubo otras influencias culturales, claro está. Sin embargo, la importancia crucial que Azorín concede a París en la modernización no solo literaria de España, ca. 1898, subraya la percepción íntima de esa cuestión que tenían los hombres y mujeres de esa generación.

Entre otros numerosos testigos y compañeros de viaje, doña Emilia Pardo Bazán insistió muy pronto en la dimensión más que especial que París tenía para la cultura española, comparada con el resto de las capitales europeas. En una de las primeras cartas de su libro *Al pie de la Torre Eiffel. Crónicas de la Exposición* (1889), la condesa de Pardo Bazán compara el glamour cosmopolita de la exposición universal de París con el provincianismo de otra exposición alemana:

*«La Exposicioncilla berlinesa de aparatos de salvamento, inaugurada por el Emperador en persona, con gran prosopopeya, es comparada por los periódicos alemanes a la parisiense. Seamos justos: yo no acostumbro inclinarme del lado de Francia; pero es un tantico desairado para los alemanes eso de abrir ahora una Exposición de poco pelo y atribuirle importancia a la apertura».*

Doña Emilia fue una de las mujeres más viajadas y cosmopolitas de su tiempo. Publicó otros libros de viajes europeos (*Por Francia y por Alemania*, 1890, *Viajes*, 1896, *Cuarenta días en la Exposición*, 1900, *Por la Europa católica*, 1902). Y es muy probable que, en efecto, la exposición berlinesa que ella compara con la magna exposición parisina (si es que no la confunde con otra exposición alemana, celebrada en Munich un año antes, *Kraft- und Arbeitsmaschinen- Ausstellung zu München*, 1898) algo tuviese de provinciana. Sin embargo, la expresión despectiva «exposicioncilla berlinesa de aparatos de salvamento» tiene un tono altivo de condesa ofendida. «¡Compararse con París!», «¡Qué se habrán creído esos alemanes!», «¡Hasta ahí podíamos llegar!». Habrá que esperar a los viajes y generaciones de Rafael Alberti, Rosa Chacel y sus compañeros de viaje para advertir que, en verdad, Roma, Berlín, Londres y Viena ocupaban un puesto quizá no menos significativo, con matices, por momentos, en la historia de las artes que llegaban. En el tono de doña Emilia subyace una fascinación perfectamente comprensible y compartida por varias generaciones de escritores españoles, de Larra a Ramón Gómez de la Serna, cuando menos. Galdós visita a Isabel II en el parisino Palacio de Castilla, una residencia real que, andando el tiempo, se transformaría en hotel, donde Azorín escribió sus crónicas de la Primera Guerra Mundial y más tarde se cruzarían, por unas horas, Picasso, Joyce y Marcel Proust.

La fascinación de doña Emilia tuvo su punto culminante entre la Exposición París-Murcia, (organizada en París como manifestación de solidaridad y socorro a las víctimas de unas trágicas inundaciones murcianas) de 1879 y los artículos de Azorín en *ABC*, de 1913, lanzando definitivamente la Generación del 98. Evocando esa exposición –para dar un marco preciso a los primeros escauceos amorosos de Swann y Odette de Crécy– Proust afirma en la *Recherche*: «Ahora que España está de moda». Entre ambas fechas, la fascinación parisina pudo rayar en el fetichismo: quiere la leyenda valleinclanesca que Alejandro Sawa prometiese no cortarse una barba que llegó a tocar Verlaine, en un cafeticho próximo al hotel parisino donde

se alojaron los hermanos Manuel y Antonio Machado durante su primera estancia parisina, en una calle frecuentada sucesivamente por Rubén Darío, Gómez Carrillo, Zamacois, Azorín, Baroja, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Josep Pla, Rosa Chacel... entre un interminable etcétera de viajeros ilustrados que se prolongaría durante varias décadas.

Quizá Baquero Goyanes no exageraba mucho cuando afirmaba que, en verdad, París fue para la Pardo Bazán «algo así como una segunda patria». Pese a su rudimentario francés hablado –del que hay testimonios elocuentes, propios y ajenos–, otro tanto pudiera decirse de Azorín, que llega a reconocer en una tienda de la parisina rue Vignon, vitrina de los apicultores de Francia, los perfumes de la miel de su tierra alicantina. Hacia 1898, un escritor español podía encontrar en los melosos perfumes de una tienda parisina la embriaguez mística de la magdalena de Marcel Proust (cuyo hotel sadomasoquista, inmortalizado en la *Recherche*, se encontraba a unos pasos de la tienda azoriniana), o el gorjeo de un mirlo en las *Memoires* de Chateaubriand.

Desde la rue Vignon, tras cruzar la plaza de la Madeleine, deambulando sin prisa por los bulevares, se puede continuar paseando por la avenida de la Ópera, hasta cruzar el Sena y llegar a la rue des Saints-Pères. En el número 6 de esa calle se encontraba a finales del XIX la editorial Garnier, donde trabajaron no pocos españoles, de Antonio Machado a Eduardo Zamacois, muy cerca, en la misma calle, del hotel donde don Antonio enterró su condición de afrancesado jacobino, tras la crisis de hemoptisis de su joven esposa, Leonor, que terminó teniendo consecuencias fúnebres. Machado había vuelto a París en 1911 con el gran amor de su vida, gracias a una beca de la Junta para la Ampliación de Estudios de la Institución Libre de Enseñanza. Aprovechó para seguir algunas lecciones de Henri Bergson, en el Collège de France. La pareja Leonor-Machado pudo intimar con la pareja Rubén Darío-Francisca Sánchez. Pero el aura mítica del París de su primer viaje (1899) terminó transformándose para don Antonio en una pesadilla atroz de la que nunca se repuso. Entre el hotel de la rue des Saints-Pères, donde se hospedó con Leonor, y el centro médico del Faubourg-Saint-Denis, donde nadie pudo curar a la jovencísima recién casada, Machado perdió y no recobró nunca su fe jacobina. Quedaba una huella mucho más honda: sus relaciones no sólo amistosas con Rubén Darío, forjadas en París, una de las encrucijadas mayores de las poesías españolas y americanas.

Entre 1899 y 1910, Antonio Machado descubrió en París a Verlaine, Oscar Wilde y Jean Moréas, entre muchos otros autores, claro está. Pero fue su diálogo no sólo amistoso, creativo, con Rubén Darío, el que contribuyó a cambiar los rumbos de las poesías españolas de tres mundos (Juan Ramón *dixit*). ¿Queda alguna duda de que Darío fue el poeta más influyente del siglo xx, en lengua española? ¿Cómo olvidar que la influencia de esa alquimia verbal cristalizó en bastante medida en París, a través de la lectura de Víctor Hugo y Verlaine?

Pero vuelvo de nuevo a Azorín, referencia indispensable, en este terreno, para recordar las influencias mucho más que literarias que cristalizaron en París, *ca.* 1898, y él resume de este modo (*ABC*, «La Generación del 98», IV y último, 18 febrero 1913):

*«Indiquemos las diversas influencias que han obrado sobre las modalidades literarias de tales escritores:*

*Sobre Valle-Inclán: D'Annunzio, Barbey d'Aurevilly.*

*Sobre Unamuno: Ibsen, Tolstoi, Amiel.*

*Sobre Baroja: Dickens, Balzac, Gautier.*

*Sobre Rubén Darío: Verlaine, Víctor Hugo».*

Un siglo más tarde, las influencias avanzadas por Azorín quizá estén necesitadas de indispensables matizaciones.

Sin duda, Barbey d'Aurevilly y D'Annunzio están presentes en Valle-Inclán. Pero las *Sonatas* (1902-1905) son incomprensibles sin los cisnes parisinos y americanos de Rubén Darío. En *El Ruedo Ibérico*, las *Comedias bárbaras* y los esperpentos, la finísima orfebrería verbal del primer Valle-Inclán se ha enriquecido con muy otras y muy mayores alquimias, americanas y europeas. *La lámpara maravillosa* (1922) tiene muchas cosas en común con el *Heinrich von Ofterdingen* (1800) de Novalis. Las influencias parisinas en Valle Inclán también pudieron ser indirectas: traducciones francesas y americanas, que el frondoso verbo valleinclanesco transmuta en una prosa propia más próxima a las *blaue blumen* de Novalis que el decadentismo parisino de Barbey d'Aurevilly.

En el caso de Unamuno, parecen más o menos evidentes las influencias de Ibsen, Tolstoi, Amiel (¿a través de traducciones parisinas?). Sin embargo, el destierro parisino (1924) de don Miguel tiene otras dimensiones. Mal avenida en apariencia con París –«ciudad lumbre que alumbra mi pasado»–, víctima muy frecuente de los malhumores unamunianos, en París escribirá poesías que Jean Cassou tradujo al francés; en París redactará

*Cómo se escribe una novela* (1925), un texto íntimo, que resume de este modo en una carta a Cassou:

«Entre ayer y hoy, de tres tirones, la he hecho y he quedado aliviado del parto. Y ¡qué parto! ¡Y qué criatura de dolor! Allí andan Mazzini, el Dante, Lamartine, Víctor Hugo, Balzac, Proust –¡hasta Valery Larbaud!–, mi mujer, mis hijos, el Rey, Primo de Rivera, M. Anido, Francos Rodríguez, Cristo y Dios. ¡Una tragedia! Y a pesar de estos hombres casi ninguna cita. Solo el proscrito Mazzini, de sus cartas de amor a Judith Sidoli. Creo que, a ratos, leyéndolo, el corazón del lector sentirá caer el cielo sobre las nubes aborrascadas, el grito de un águila herida en su vuelo se baña en sol. Y en justo 44 cuartillas de las mías, no mucho más que 22 hojas como ésta, creo haber hecho algo...».

Unamuno todavía «olvida» otra relación y diálogo quizá esencial con Jean Baruzi, el gran especialista en San Pablo, Angelus Silesius y... San Juan de la Cruz. Quizá no sea un azar que don Miguel también redactase en París su *Agonía del cristianismo* (1925), fruto de prolongadas crisis íntimas que también tuvieron como escenario ocasional algunas iglesias parisinas (St. Étienne-du-Mont, St. Germain l'Auxerrois, St. Julien-le-Pauvre, de la que Azorín habla con mucho cariño en varias ocasiones).

Cuando Azorín subraya la influencia de Dickens, Balzac y Gautier en Baroja recuerda una evidencia. Quizá fuese imprescindible recordar igualmente a Victor Hugo, Alexandre Dumas, Paul Féval y Eugène Sue, entre otros. Don Pío fue un viajero empedernido. Pero sus relaciones con París y la cultura francesa son por sí solas un capítulo entero de las relaciones hispano-francesas, incluso más allá del 98, sin duda.

Otro tanto pudiera decirse de Rubén Darío, para seguir «matizando» las influencias azorinianas: Verlaine y Victor Hugo. Rubén fue él solo una encrucijada humana y literaria por donde se cruzaron todos los grandes personajes americanos y españoles de su tiempo. «Puente» esencial entre el 98 y el Modernismo, Rubén fue una suerte de continente literario. A su vera florecieron vocaciones, escuelas y pasiones, no solo literarias. Su reflexión cruel sobre don Pío («un escritor de mucha miga; se nota que es panadero») tuvo la incisiva respuesta barojiana: «¿Rubén? Tiene mucha pluma. Se nota que es indio». Anécdota repetida en incontables ocasiones, reflejo fiel y canónico de una atmósfera humana y literaria, indisoluble de las bohemias parisinas y madrileñas del fin de siglo.

Tras la estela de Rubén, pero con el más puro y poderoso brío propio, el Antonio Machado parisino es el origen último de varias de las más decisivas metamorfosis literarias que vendrían. Tras la publicación de sus *Soledades* (1903), don Antonio analizaría ese libro de este modo:

*«Las composiciones de este primer libro, publicado en enero de 1903, fueron escritas entre 1899 y 1902. Por aquellos años, Rubén Darío, combatido hasta el escarnio por la crítica al uso, era el ídolo de una selecta minoría. Yo también admiraba al autor de Prosas profanas, el maestro incomparable de la forma y de la sensación, que más tarde nos reveló la hondura de su alma en Cantos de vida y esperanza. Pero yo pretendí –y reparad en que no me jacto de éxitos, sino de propósitos– seguir camino bien distinto. Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu; lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta animada al contacto del mundo. Y aun pensaba que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes; que puede también, mirando hacia dentro, vislumbrar las ideas cordiales, los universales del sentimiento. No fue mi libro la realización sistemática de este propósito; mas tal era mi estética de entonces».*

Casi todo lo esencial está dicho.

Antonio Machado consuma una síntesis seminal entre los simbolismos franceses, los modernismos americanos y el gran estilo castellano (el Romancero, Jorge Manrique, Bécquer, etcétera). Él consumará una síntesis todavía muy viva y fructífera un siglo más tarde, sirviendo de «puente» entre Rubén y Juan Ramón Jiménez.

Pensionado por la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Machado vuelve a París (1911) para cursar estudios de filología francesa acompañado de Leonor. Asistirá a los cursos de filología de Bédier y al curso de filosofía moderna de Henri Bergson. Seis meses antes de que se descubriese la tuberculosis de Leonor, Rubén Darío publicó en la revista parisina *Mundial Magazine* el relato en prosa «La tierra de Alvargonzález» (1911). Entre el poeta de *Soledades*, heredero de Verlaine y Rubén, y el autor del relato y romance «La tierra de Alvargonzález», parte esencial de *Campos de Castilla* (1912), la poesía escrita en lengua castellana sufre una evolución histórica capital, consuma-

da en París en bastante medida; y a través de las lecturas e influencias parisinas. El castellano más puro del poeta español más puro florece en un destierro parisino y francés que comenzó siendo muy feliz para culminar en la más angustiosa desolación íntima.

En el prólogo de 1917 a sus *Páginas escogidas*, escribe Antonio Machado:

*«Pensé que la misión del poeta era inventar nuevos poemas de lo eterno humano, historias animadas que, siendo suyas, viviesen, no obstante, por sí mismas. Me pareció el romance la suprema expresión de la poesía, y quise escribir un nuevo Romancero. A este propósito responde «La tierra de Alvargonzález». Muy lejos estaba yo de pretender resucitar el género en su sentido tradicional. [...] Mis romances no emanan de las heroicas gestas, sino del pueblo que las compuso y de la tierra donde se cantaron; mis romances miran a lo elemental humano, al campo de Castilla y al libro primero de Moisés, llamado Génesis».*

Ahí es nada. Los cisnes modernistas caen en el polvo popular, épico y trágico del Romancero, releído a través de la Biblia y las grandes convulsiones históricas que precipitarían las dos grandes guerras civiles europeas del siglo xx.

Afrancesado, Larra se pregunta en 1835, contemplando los desérticos paisajes españoles: «... Viajando por España se cree uno a cada momento la paloma de Noé, que sale a ver si está habitable el país; y el carruaje vaga solo, como el arca, en la inmensa extensión del más desnudo horizonte. Ni habitaciones, ni pueblos. ¿Dónde está la España?». A través de Larra y Gautier, viajeros y artistas del 98 descubrieron unos paisajes devastados por unos males de la patria que ya habían atormentado en bastante medida a los poetas del Barroco y los ilustrados de finales del xviii. Paisajes contemplados con la misma amargura por Darío de Regoyos e Ignacio de Zuloaga, entre otros. Antonio Machado toca esos mismos paisajes con la gracia popular y trágica del Romancero y la Biblia.

La Generación del 27 y sus grandísimos poetas abrirían nuevos territorios por explorar a la lengua y la poesía españolas. Pero la inmensa alfaguara abierta por Antonio Machado, en cafetuchos y hoteles de paso parisinos, entre 1899 y 1912, continuaría siempre muy viva un siglo más tarde, a través de la síntesis de muchos de sus discípulos, comenzando por Luis Rosales.

Pero vuelvo a las influencias subrayadas por Azorín: «Por encima de estas sugerencias particulares, como dominándolas a

todas, se podrían marcar algunas ya indicadas entre los nombres citados, pero que tuvieron más fuerza que las demás. Tales son las de Nietzsche, Verlaine y Teófilo Gautier. El filósofo alemán era en 1898 desconocido en su verdadero carácter; comenzaba a asomar en Francia; se le había expuesto en un estimable libro en Italia. Pero Nietzsche era en la época citada para la juventud, tanto en España como en Francia, un destructor, un rebelde, un revolucionario. Pocos años después, cuando se le tradujo íntegramente al francés y se le estudió detenidamente, la idea de Nietzsche sufrió una transmutación considerable. Pero el pensador alemán hizo brotar en España muchos gestos de iracundia y múltiples gritos de protesta. Teófilo Gautier, por otro lado, ayudó a la juventud de 1898 a ver el paisaje de España. Su *Viaje a España* fue leído y releído por aquellos muchachos que renovaban la memoria de Larra y comenzaron a amar los viejos pueblos castellanos».

Las referencias canónicas de Azorín quizá debieran «matizarse» de nuevo. Zola había ejercido poco antes o por los mismos años una influencia cierta en Blasco Ibáñez, que fue en su tiempo el autor español más cosmopolita y adinerado, cuya fama nació en París, siempre. Schiller y Heine ejercieron una gran influencia en Joan Maragall, diez años más joven que Baroja, que nunca ocultó su fascinación por el Hugo de *Los miserables* (algunos de cuyos personajes son recuperados en algunas novelas barojianas) y por los relatos folletinescos de Eugène Sue. El «pequeño filósofo» de Monóvar debe mucho a Montaigne y los moralistas franceses del XVIII. La mera crónica periodística de los escritores españoles afincados temporalmente en París –de Larra a Jorge Guillén, pasando por Zamacois y buena parte del 98– quizá sea un género bien definido e indispensable para intentar comprender referencias, relaciones e influencias. Grandes periodistas muy fin de siglo, como Luis Bonafoux, Isidoro López Lapuya y Enrique Gómez Carrillo, entre otros, realizaron un trabajo excepcional como publicistas, oficiando de «vasos comunicantes» a través de sus crónicas parisinas publicadas en España y las Américas; a través, asimismo, de más o menos efímeras publicaciones parisinas. En otro plano, la historia de la guerra europea de 1914-1918, publicada en fascículos por Vicente Blasco Ibáñez, es un documento histórico de primera importancia. Es leyenda más o menos fundada que el presidente Raymond Poincaré pidió a don Vicente que escribiese esa historia y/o una novela con Verdun al fondo. El más cosmopolita de los escritores españoles de su tiempo no necesitaba de tales peticiones para embarcarse en los proyectos

periodísticos y novelescos más exitosos, que incluso sedujeron a Hollywood.

En esa luminosa estela, las crónicas de Azorín y Valle Inclán sobre la Primera Guerra Mundial –«París bombardeado» (1918) y «Un día de guerra. Visión estelar» (1916-1917)– anunciaban el advenimiento del periodismo moderno en España, fechado en París. Azorín publicó en *ABC*, el 2 de junio de 1905, la primera crónica retransmitida telegráficamente en un periódico español, intentando «disipar infundadas alarmas» con motivo del legendario atentado terrorista contra Alfonso XIII, en París.

Años atrás, Larra y Baudelaire había roturado y sembrado los territorios que terminarían germinando en París *ca.* 1898. Afrancesado emérito, Larra sería el primero de los maestros de una o dos generaciones posteriores. Descubriendo a Goya –otro afrancesado– desde una óptica definitivamente contemporánea, Baudelaire nos ayuda a comprender uno de los pilares de la pintura moderna. El París que descubren y pintan los artistas del 98 culmina un proceso de mutua fecundación. El impresionismo de Sorolla, las parisinas de Casas, los tejidos de Fortuny –utilizando temas mozárabes, arábigoandaluces, como el de las aves pareadas que seducían al joven Proust–, los nocturnos parisinos de Anglada Camarasa, ponen de manifiesto una pasión por las cosas y luces parisinas que es el anverso español de la pasión de Manet por las señoras de Goya y la pasión de Gautier por la España profunda. La España negra de Zuloaga y Darío de Regoyos está contemplada desde Bruselas y París.

Pasiones íntimas que cristalizan en los meandros urbanos de la metrópoli parisina.

En el caso de Azorín, la cultura francesa y París son indisolubles del ritual vagabundeo solitario. Descubriendo la ciudad, sin cesar comenzando, durante medio siglo corto, Azorín explora muy otros territorios íntimos, históricos y genuinamente españoles.

Azorín no es un «peatón de París» a la manera de Léon-Paul Fargue –*Le Piéton de Paris* (1939)– o Léon Daudet –*Paris vécu* (1929-1930)–, autores con quienes pudiera compartir gustos, aficiones y vagabundeos, incluso circunstanciales complicidades políticas. Daudet y Fargue evocan con nostalgia y sabiduría un París ido que ellos contribuyen a instalar en la hornacina de los grandes monumentos de la memoria personal. Sin duda, Azorín puede dejarse llevar por una cierta nostalgia, por momentos; pero su descubrimiento, revelación y elegía de la gran ciudad es muy

otra cosa. Azorín descubre en París una arquitectura urbana y espiritual que le ayuda a construir una morada íntima donde intentar resistir al eterno retorno de las catástrofes históricas (Walter Benjamin *dixit*).

Muchos otros grandes escritores hicieron de París la ciudad de sus sueños. Valga el ejemplo tantas veces citado en vano de *A Moveable Feast* (1964). En ese libro, París es el escenario mítico donde el Hemingway de la madurez última evoca la ciudad de su juventud perdida. Se trata de una elegía a una ciudad desaparecida, muy alejada de la patria de su autor, invisible y ausente de la elegía parisina. Quizá se trate de una elegía universal, claro está. Las elegías azorinianas a una de las ciudades más importantes de su obra –si no la primera– son de muy otra naturaleza: a través de París y la cultura francesa, Azorín viaja sin cesar a una España que intenta comprender y explicar a través de los espejos culturales parisinos. En bastante medida, París ayuda al escritor de Monóvar a intentar comprender España, a intentar imaginar otras Españas posibles.

En verdad, las obras azorinianas de referencia directa a París o a Francia sólo son una parte sustancial, pero parcial, en definitiva, de una reflexión que tiene muchas otras facetas, indirectas. *Entre España y Francia. Páginas de un francófilo* (1916, 1917); *París bombardeado* (1919); *Racine y Molière* (1924); *Españoles en París* (1939); *Pensando en España. Cuentos o evocaciones del pasado español, escritos en París, 1939* (1940); *París* (1945, 1966); *Con bandera de Francia* (1950) pueden leerse como el corpus central de la reflexión azoriniana sobre la capital francesa. Pero, cómo olvidarlo, París y la cultura francesa también ocupan un puesto bastante central en muchas otras obras importantes y significativas. Recuerdo, al azar, a título meramente indicativo, obras como *Anarquistas literarios* (1895), *Pécuchet, demágogo* (1898), *Superrealismo (Prenovela)* (1929) o los recuperados *Artículos anarquistas* (1992) entre otros artículos por recuperar, sospecho. Huellas parisinas de un purgatorio español, muy castizo.

Azorín describe con mucha y preciosa precisión el puesto de la gran metrópoli parisina en su obra, en un artículo publicado en *La Prensa* el 1 de octubre de 1939, «El pintor de España»:

«En París, al cabo de tres años [...] he acabado de ver yo a España. [...] He procurado estudiar a España en la Historia, en los clásicos, en los paisajes, en los hombres. Pero sólo cuando he estado fuera de España he sentido con toda intensidad a España. [...] De este estudio ha salido mi España. Y no hubiera podido salir,

*tal como es, de un estudio español. De España venía yo cargado de imágenes. Y al llegar aquí, en la soledad de este estudio parisién, a tantas leguas de España, advertía que, por contraste con el medio y con el estímulo de la añoranza, esas imágenes iban adquiriendo una intensidad, una emoción, un lirismo, que me sorprendían a mí propio».*

Quizá sea ésa la cuestión esencial.

De su estudio parisino sale su España. Y no hubiese podido salir de otro lugar. Azorín descubre España «con toda su intensidad» fuera de España, en París. Sus soliloquios y vagabundeos parisinos le descubren una España que las calles, el paisaje urbano, los clásicos franceses, el dédalo de la gran ciudad, le ayudan a pensar a través de los perfumes, ruidos, arquitecturas, iglesias, museos, estaciones de ferrocarril, oficios, jardines, alumbrados, transportes públicos, escaparates, publicidad, periódicos, librerías, mercados y mercadillos por donde el *flâneur* azoriniano escruta –a la luz íntima de las primeras luces del alba, en los sucesivos estudios de la clausura parisina donde prosigue su búsqueda más íntima a través de la escritura– el devenir de su reflexión sobre España, sus hombres, sus pueblos, sus paisajes, sus dramas.

Azorín no estuvo solo en ese largo proceso de descubrimiento de España, deambulando por París. Más allá de sus compañeros de viaje y amigos (Baroja, sobre todo, con quien llegó a coincidir en el parisino Colegio de España), Azorín se cruza en la capital francesa con Ignacio Zuloaga (autor del legendario retrato azoriniano), Sebastián Miranda, Menéndez Pidal, Ortega, Marañón, Pérez de Ayala, Miguel Pérez Ferrero, entre muchos otros, sin olvidar una o dos generaciones de grandes hispanistas, como Baruzi, Cassou, Marcel Bataillon, Marcelle Auclair. Mucho más... cuando Azorín escribe *Españoles en París. Pensando en España*, los artículos de *Trasuntos de España*, recuerda el destino muy semejante al suyo de otros españoles desterrados, voluntaria o involuntariamente en París, insistiendo en la continuidad y los paralelismos: «¿Y es que tú, Juan Luis Vives, no vas a volver más a España? ¿Y es que tú, Fernán Pérez de Oliva, no te acuerdas de Córdoba? Por lo bajo digo para mí que yo, en este austero patio de la Sorbona, sí que estoy sintiendo vivamente a España».

El París de Azorín es el escenario de sucesivos viajes y destierros, entre dos grandes crisis históricas, el Desastre del 98 y la Guerra Civil de 1936. El hundimiento del *Maine* en el puerto de La Habana y el patético envío del crucero *Vizcaya* a Nueva York

fueron dos símbolos atroces del hundimiento no sólo moral de la nación española. El Guernica picassiano y las fotografías de Robert Capa de las columnas de refugiados españoles en Francia son dos imágenes emblemáticas, entre muchas otras, claro está, de la inmensa tragedia colectiva que la élite intelectual española contempló masivamente desde el destierro, europeo o americano.

La luminosa tarde del 13 de octubre de ¿1899? Rubén Darío se tropezó con don Gaspar Núñez de Arce, no sé si casualmente, en la librería Fe de la madrileña Carrera de San Jerónimo, y «el primer poeta de España» (así califica el joven nicaragüense a un hombre que había alcanzado, con creces, la gloria nacional propia de esa condición) invita a su joven amigo a dar un paseo, juntos, hasta el Prado. Rubén, visiblemente emocionado, ante un monumento que camina con bastón y paso vacilante, aprovecha la ocasión, nada frecuente, para intentar hablar de las más graves cuestiones, la poesía, el arte, la cultura, la historia, España. Desencantado, Núñez de Arce no cree en las Musas, no cree en la Ciencia. Todo es vano, ilusión y muerte. ¿El arte? Un campo de ilusiones. ¿España? Una ilusión. «¡La nacionalidad española!, un sueño», declara Núñez de Arce a Rubén, intentando hacerle comprender la realidad de ese espejismo cruel: «Al primer cañonazo que se oiga en la Península ya verán cómo se deshace la nacionalidad española...». Tres décadas más tarde, desterrado en el Reino Unido, Luis Cernuda escribe: «¿España? España ha muerto».

Desde París, en el 98 y en el 36, más tarde, la generación de Azorín y Baroja intentó comprender los males de la patria que habían atormentado de manera tan dramática no sólo a Núñez de Arce y Cernuda. A caballo entre el 98 y el Modernismo, Rubén Darío dio a tales agonías la dimensión trasatlántica que más tarde prolongarían Juan Ramón Jiménez y Lezama, a través de la generación de *Orígenes*. Baroja, como Azorín, se «sirvió» de París para interrogarse por el puesto de España en Europa en una de sus novelas capitales, *El árbol de la ciencia* (1911):

*«El estudiante culto, aunque quisiera ver las cosas dentro de la realidad e intentara adquirir una idea clara de su país y del papel que representaba en el mundo, no podía. La acción de la cultura europea en España era realmente restringida, y localizada a cuestiones técnicas, los periódicos daban una idea incompleta de todo; la tendencia general era hacer creer que lo grande de España podía ser pequeño fuera de ella y al contrario, por una especie de mala fe internacional.*

*Si en Francia o en Alemania no hablaban de las cosas de España, o hablaban de ellas en broma, era porque nos odiaban; te-*

*níamos aquí grandes hombres que producían la envidia de otros países: Castelar, Cánovas, Echegaray... España entera, y Madrid sobre todo, vivía en un ambiente de optimismo absurdo. Todo lo español era lo mejor.*

*Esa tendencia natural a la mentira, a la ilusión del país pobre que se aísla, contribuía al estancamiento, a la fosilización de las ideas».*

A partir de tal convencimiento íntimo –que Baroja expresa a través de uno de sus grandes personajes, Andrés Hurtado–, para el novelista, «vivir en París para mí era darme cuenta de lo que podía ser un español ante el mundo europeo».

Quede constancia, pues. Para Baroja, vivir y escribir en París, escribir sobre París, es su manera más íntima y profunda de intentar comprender qué «puede ser» un español en Europa. Baroja descubrió a Nietzsche en El Paular, a través de su amigo Paul Schmitz, uno de los primeros traductores al español del filósofo alemán, entre otras amistades y lecturas. Pero las traducciones francesas de Nietzsche y Schopenhauer permitieron profundizar cuestiones importantes. A través de París –encrucijada histórica y urbana– los héroes barojianos descubren buena parte de las revoluciones y estallidos sociales que influyen de manera capital en España. La serie de Aviraneta reconstruye incontables tramas e intrigas franco-españolas, al filo de la invasión napoleónica. París es el balcón desde donde don Pío contempla la pavorosa tragedia de la Guerra Civil, tras haber seguido con el mismo e insondable desencanto los espasmos del Desastre del 98.

A finales del XIX y primeros del XX, Baroja viajó por España y el norte de África (Tánger). Solo o acompañado de su hermana Carmen viajó por Londres, Roma, Bélgica, Suiza, Alemania, Noruega, Holanda y Dinamarca. Hay muchas huellas de esas idas y venidas barojianas. Pero es en París donde su obra echa sus raíces más hondas. París es el escenario de una veintena corta de libros: *Los últimos románticos* (1906), *Las tragedias grotescas* (1907), *La sensualidad pervertida* (1920), *El amor, el dandismo y la intriga* (1922), *Las veleidades de la Fortuna* (1926), *El gran torbellino del mundo* (1926), *Todo acaba bien a veces* (1937), *Susana y los cazadores de moscas* (1938), *Ayer y hoy* (1939), *Laura o la soledad sin remedio* (1940), *Canciones del suburbio* (1944), *El hotel del cisne* (1947), *Desde la última vuelta del camino* (1948), *Los enigmáticos* (1948), *El cantor vagabundo* (1950), *Paseos de un solitario* (1955), *Aquí París* (1955), *Desde el exilio* (1999) –artí-

culos de 1936-1943–, *Los caprichos de la suerte* (2015). París está igualmente muy presente en muchos otros libros: *Silvestre Paradox* (1901), *La dama errante* (1906), *César o nada* (1910), *Los caminos del mundo* (1914), *Con la pluma y con el sable* (1915), *La Isabelina* (1919), *El sabor de la venganza* (1921), *El nocturno del hermano Beltrán* (1929), *La familia de Errotacho* (1932), *Crónicas escandalosas* (1935), *Desde el principio hasta el fin* (1935), *El cura de Monleón* (1936), *Locuras de Carnaval* (1937), *Las veladas del chalet gris* (1952). Enumeración evidentemente incompleta, a título de apresurado recuerdo provisional.

París ocupa en las memorias barojianas de *Desde la última vuelta del camino* (1948) un puesto esencial, encrucijada urbana, cultural e histórica. De *Vidas sombrías* –uno de los libros de cuentos más importantes de la historia literaria española– a *El hotel del cisne* –que yo mismo calificué de novela «surrealista»– el arte novelesco de Baroja posee una riqueza inusitada de «tonos» y recursos, unidos, sin duda, a través de la gracia de su reflexión íntima –el desencanto barojiano puede entenderse como un don único en el arte de usar los adjetivos calificativos– sobre dos siglos cortos de cultura española: de Aviraneta a Cipriano Mera, de la resistencia contra la soldadesca napoleónica a la Guerra Civil, en Madrid, Baroja revisa y reescribe, a su manera, en cierta medida, muchos de los jalones y tragedias de la historia moderna de España, desde una óptica crítica, desencantada, feroz, indispensable para comprender el reverso de las historias oficiales. Esa gigantesca reflexión novelesca se forja en bastante medida en París, a través de lecturas parisinas, a través de personajes que se cruzan en París durante dos siglos cortos y medio centenar de libros (novelas, artículos periodísticos, poesía, etcétera).

Del folletín decimonónico –donde Baroja toma parte de sus fuentes sobre las guerras napoleónicas, sobre las revoluciones parisinas del XIX, sobre sus anarquistas reciamente españoles iluminados a través de las farolas de la Comuna parisina– a los fragmentos oníricos de *El hotel del cisne*, la historia del relato y la novela española también sufren metamorfosis mayores.

Comentando en *ABC* –23 de junio de 1946– la primera edición de *El hotel del cisne*, M. Fernández Almagro afirmaba: «[En esa novela] constituida de muchas novelas que huyen, hallamos un Baroja confirmado y superado. Se le podría explicar, en parte, por la influencia del llamado “vanguardismo”, y, concretamente, del “surrealismo”». Aterrado ante semejante afirmación, el crítico se desdice inmediatamente: «¡Bobada insigne! *El hotel del cisne*

es clásico en la ciudad que Baroja continúa levantando, abierta a todos los vientos de una inspiración que es así: como la vida y como el sueño». Tras denunciar la «bobada» del «vanguardismo» y el «surrealismo», el crítico de *ABC* se inclina ante la evidencia: relato «inspirado» en los sueños.

Mi *Baroja. Surrealismo, terror y transgresión* se publicó en 1974. Sally W. Thornton publicó en 2005 (*Hispanic Journal*, vol. 26, n° 1-2) su ensayo «Pío Baroja and Procopio Paganini in Paris. Surrealist images of a World Gone Mad». Antonio Regalado escribía en *Leyendo a Baroja*, en 2012: «Baroja no tuvo mucha estima por el surrealismo, aunque algunos de los sueños de Paganini hubieran podido pasar en aquel momento por textos surrealistas...». A partir de ahí, Regalado evocaba el paralelismo de *El hotel del cisne* barojiano con el hotel y las cofradías de El Bosco, en *El carro de heno...* Paralelismos que fui el primero en subrayar, por extenso, en mi locura personal de 1974. Entre mi primera provocación y el ensayo de Antonio Regalado, la novela barojiana transcrita/mecanografiada por Miguel Pérez Ferrero –¿pudo influir de alguna manera en la redacción final del libro?– con fragmentos oníricos, surrealistas, ha sido incluida en sucesivas antologías del relato fantástico español.

¿Es necesario recordar que don Pío no fue un escritor surrealista? Calificativo que le hubiese horrorizado, claro está. Queda lo esencial. El más grande, quizá, de los novelistas españoles del siglo xx comenzó escribiendo relatos cortos de una factura clásica ejemplar, escribió novelas de la más diversa factura, y terminó transcribiendo fábulas oníricas de este tipo, en *El hotel del cisne*:

*«Saco un cigarro, enciendo una cerilla y la tiro con desdén a un automóvil viejo próximo. Al choque de la cerilla, el automóvil presenta primero un punto brillante, va éste aumentando de tamaño y después se extiende a todo el coche, que inmediatamente queda rojo como un ascua. El automóvil baja la cuesta del monte incendiando cuanto encuentra a su paso. La mujer que dirige la fila de vagoneta hace marchar su aparato con habilidad y va detrás del automóvil incandescente. Por en medio del campo cruzan ahora grandes trenes, entre llamas, a gran velocidad. El lago se ilumina con las luces rojas».*

El narrador que contempla esa escena alucinante se pregunta: «¿Qué va a pasar aquí?». Y se responde: «¡Esto es algo del Apocalipsis!».

Baroja sitúa su hotel del cisne en la parisina rue des Solitaires, en el barrio de Belleville, tan próximo del cementerio del Père-Lachaise y el Mur des Fédérés, tan esenciales en el desenlace trágico de la Comuna de París, a la que don Pío consagró tantas páginas y varias novelas. Hacia 1945-46, los años de los sueños y visiones oníricas transcritas en *El hotel del cisne*, ese automóvil y trenes en llamas corriendo por un paisaje en ruinas nos habla de los campos de batalla ensangrentados y las ciudades devastadas por los bombardeos estratégicos de la segunda guerra civil entre los pueblos europeos (1939-1945), prolongación de la Guerra Civil española de 1936-1939, a la que Baroja consagró varias novelas, alguna de las cuales culmina en el París de *El hotel del cisne*. Cuando el narrador de esa novela exclama «¡Esto es algo del Apocalipsis!», la fábula onírica y la transcripción de un sueño surrealista nos hablan de la bíblica tragedia europea, a través del prisma de una metamorfosis capital de la novela española, en París.

# SOBRE ESCRITORES VANGUARDISTAS españoles en París (1906-1936)

CIRCA 1906: RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Aunque la vanguardia pictórica española nace en el París de 1907 con *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso, a la que se estaba consolidando como capital mundial de la modernidad se había asomado ya un escritor, Ramón Gómez de la Serna, llamado a convertirse en el pionero de todas nuestras vanguardias. Su primera estancia en París tiene lugar en 1906 y es un premio paterno por terminar sus estudios de Derecho. Durante esa estancia y a lo largo de otra más dilatada –entre 1909 y 1911, en el Hôtel de Suez del bulevar Saint-Michel–, el aprendiz de escritor descubre la literatura de los *malditos* verlainianos, o lo que es lo mismo, de los *raros* rubenianos, el cubismo –consecuencia directa de las *Demoiselles*, que le impacta tras su *succès de scandale* en el Salon des Indépendants de 1910–, el futurismo de Marinetti, el psicoanálisis de los *doctores inverosímiles*... A partir de 1908, publica una revista mensual, *Prometeo*, nominalmente dirigida por su padre, Javier Gómez de la Serna, pero que en la práctica se convierte en el banco de pruebas de su propia y ya ingente –e incluso incontinente– producción, y en el de la joven literatura a su alrededor. En ella traduce a los *raros* –principalmente a los franceses, pero no sólo–, y en 1909 el manifiesto del futurismo de Marinetti, que acababa de aparecer en *Le Figaro*. Dos años después, publica un manifiesto escrito para la ocasión por el italiano y dirigido a los españoles.

Por estos años ya ha pasado temporadas en París, en el Hôtel de Lisbonne, un tío de Gómez de la Serna, al que éste ve asiduamente: el narrador y periodista Corpus Barga, que acabará instalándose definitivamente en la ciudad en 1914, donde residirá de modo casi ininterrumpido hasta 1948. Corpus, corresponsal del diario *La Nación* de Buenos Aires y del madrileño *El Sol*, tiene una agenda extraordinaria, en la que no faltan los nombres de los viejos exiliados tan bien historiados por Isidoro López Lapuya.

Ya a mediados de la década de los diez, Gómez de la Serna promociona en Madrid el cubismo del mexicano Diego Rivera y las primeras tentativas modernas de una María Blanchard que pronto va a decantarse por la misma senda. Debido al estallido de la Gran Guerra, ambos artistas se habían replegado a la capital española, y en 1915 el escritor los incorpora a su exposición colectiva *Los pintores íntegros*. Ramón Gómez de la Serna frecuenta además a otros refugiados como Marie Laurencin o Jacques Lipchitz, que le enseña a apreciar las máscaras y los fetiches africanos. En 1917 conoce, en París, a Picasso, a quien pronto le rinde homenaje en Pombo, cuando el pintor visita Madrid como consorte de Olga Koklova, que actúa en el Teatro Real con los Ballets Russes. De nuevo en Francia, conoce fugazmente a Apollinaire –en 1925 prologará su libro póstumo *Il y a-*; frecuenta a Ilya Ehrenburg, a Modigliani o al cubista chileno Manuel Ortiz de Zárate, y planea un álbum de litografías –iba a reproducir su propio prólogo mediante este procedimiento– que habría de titularse *París 1917*, y donde estaba prevista la colaboración de sus amigos Angelina Beloff, Juan Gris, Lipchitz, Marevna, Picasso, Rivera y Ángel Zárraga: un sueño desgraciadamente no realizado. Al año siguiente, el primero de sus dos libros sobre Pombo incluye algunas cartas a sus contertulios desde diversas ciudades europeas, entre ellas París.

#### CIRCA 1911: JOSEP MARIA JUNOY Y EL CUBISMO

Otro futuro vanguardista que frecuenta París, en su caso de 1911 en adelante, es alguien con quien Gómez de la Serna estaría en contacto unos años más tarde y cuyo retrato literario escribiría: Josep Maria Junoy, poeta, caricaturista y crítico catalán. Junoy se interesa por el cubismo y por la literatura de un defensor del cubismo como Apollinaire, así como por la obra de Claudel o Gide. En 1912, desde las páginas del diario barcelonés *La Publicidad* y de su suplemento *Correo de las Letras y de las Artes*, se convierte en uno de los cómplices de Josep Dalmau cuando éste se deci-

de a organizar en su galería una exposición colectiva cubista. El primer libro del crítico, *Arte y artistas* (1912), refleja tales compromisos. Josep Maria Junoy también publica varios caligramas en su revista *Troços*, fundada en 1916, que después reúne en un volumen formidable, *Poemes i cal.ligrames* (1920), al que le coloca como prólogo póstumo una postal de su amigo Apollinaire, a quien había conocido en el París de 1918 (el mismo año Apollinaire había reseñado en *L'Europe Nouvelle* la *Oda a Gwynemer* de Junoy). El catalán escribe varios obituarios del francés, uno de ellos en el número monográfico que le dedica *SIC*, la revista de Pierre Albert-Birot. También de 1920 es su delicado poemario en francés *Amour et paysage*, con pie conjunto de Émile-Paul y Dalmau. Por último, entre los contactos de Junoy en la capital francesa mencionaremos a Érik Satie –«una especie de Taine faunesco»– y al pintor checo Othon Coubine, que lo retrató.

CIRCA 1913: PEDRO LUIS DE GÁLVEZ, ENRIQUE DÍEZ-CANEDO, FERNANDO FORTÚN

En aquel comienzo de la década de los diez, también Pedro Luis de Gálvez, un bohemio y aventurero cuya vida termina en 1940 cuando los franquistas lo fusilan –y cuya *quest* a cargo de Quico Rivas ha sido felizmente rematada por Juan Bonilla–, anda por París ocupando una vaga corresponsalía, la del diario lisboeta *O Mundo*. En marzo de 1913 Apollinaire traza su semblanza en la sección «Anecdouiques» del *Mercure de France*, donde alude a la dilatada estancia de su conocido español en el penal de Ocaña. El mismo año, Gálvez es el primero en entrevistar a Juan Gris, que Picasso le había presentado, para *Il Corriere della Sera* de Milán. A finales de la década de los diez, aquel fugaz visitante del Bateau Lavoir sería partícipe, lateralmente y a su modo hampón, del ultraísmo sevillano.

1913 es también el año de publicación, en la editorial Renacimiento, de la *Antología de la poesía francesa moderna*. La ordenan dos modernistas: Enrique Díez-Canedo y el malogrado Fernando Fortún. Díez-Canedo ya había publicado numerosas versiones del francés en su libro *Del cercado ajeno* (1907). Los dos antólogos se habían conocido en el París de 1910 y, probablemente, los tres meses de aquel año que Fortún pasó en París fueron los más felices de su vida. Entre los autores a los que descubre entonces hay que citar a Claudel, Gide, Charles Louis Philippe y otros nombres vinculados a la recién nacida *Nouvelle Revue Française*.

Fortún idea junto a su gran amigo Ángel Vegue y Goldoni una antología de la poesía moderna española, erigida sobre el modelo de la francesa y muy difundida de Adolphe Van Bever y Paul Léautaud. El proyecto jamás llega a concretarse. No obstante, antes de morir prematuramente en 1914, Fortún tiene al menos tiempo de ver publicada la antología de poesía francesa editada por Renacimiento, en la que intervienen traductores como Juan Ramón Jiménez o Ramón Pérez de Ayala. Gracias a ese volumen, cuando todavía residía en su Perú natal, César Vallejo –otro futuro parisiense– llegó a tener conocimiento de la poesía simbolista y postsimbolista francesa. También fue una referencia fundamental para Neruda.

#### CIRCA 1914: PEDRO SALINAS

Uno de los traductores de la antología de Renacimiento es Pedro Salinas, muy amigo por aquel entonces tanto de Díez-Canedo como de Fortún y colaborador de *Prometeo*. Vegue había pensado proponerle a su amiga Mathilde Pomès, una hispanista que va a estar muy presente en estos apuntes, la candidatura de Fortún al lectorado de español de la Sorbona. No obstante, la prematura desaparición de Fortún lo empuja a sugerirle un nuevo nombre: Pedro Salinas. El futuro autor de *Presagios* había cursado sus estudios primarios en el Colegio Hispano-Francés de la calle de Toledo y en 1911 había visitado la capital francesa por vez primera gracias a una beca de la Junta para Ampliación de Estudios. Salinas obtiene la plaza y la ocupa entre 1914 y 1917. El viaje empieza con buenos augurios: casualmente, en el tren hacia París, Pedro Salinas comienza a charlar de poesía con otro viajero y, tras mencionarle a decenas de nuevas voces, le pregunta a su acompañante: «¿Y qué me dice usted de André Spire?», a lo que éste le contesta: «André Spire soy yo». Otros poetas a los que Salinas conoce son Valéry, con el que entra en contacto a través de Mathilde Pomès, y Jean Cassou, nacido en Deusto y de madre española; de los compatriotas, frecuenta a Corpus.

Pedro Salinas se surte de libros y revistas en Aux Amis des Livres, en el 7 de la rue de l'Odéon, la librería de Adrienne Monnier, amiga de Valery Larbaud, al que había conocido en Alicante. Al poeta madrileño le fascina la mezcla de tradición y modernidad que identifica con la esencia de París. Por lo demás, durante aquellos años lo impregna todo la guerra, cuyas consecuencias evocan tan bien Gaziél, Josep Maria de Sagarra o el Azorín de *París bombardeado* (1919), y a cuyos frentes se asoma un Valle-In-

clán que en *La media noche: Visión estelar de un momento de guerra* (1917) adopta acentos entre expresionistas, simultaneístas y casi futuristas. Hay que recordar, a tal respecto, el mucho tiempo que el Salinas parisiense dedica a traducir al castellano libros de propaganda aliada.

#### CIRCA 1917: JORGE GUILLÉN

El más francés de los futuros veintisetistas es Guillén, el otro poeta-profesor, sucesor de su gran amigo Salinas en el lectorado de la Sorbona. Durante el periodo 1917-1923, Jorge Guillén se empapa de la vida cultural de la capital francesa –la «desaforada olla podrida», como llegará a llamarla castizamente–, sobre la que envía crónicas al diario vallisoletano *El Norte de Castilla*, al madrileño *La Libertad*, a *España*, a *La Pluma* o al suplemento de *La Verdad*, de Murcia. Entre sus amigos en París destacan Charles V. Aubrun, Jean y Joseph Baruzi, Marcel Bataillon, Cassou, Ernest Martinenche, Mathilde Pomès, Jean Sarrailh, Jules Supervielle, Valéry y Ricardo Viñes, de quien en 1919 habla maravillas en una de las primeras cartas que dirige a Germaine Cahen. Cahen pronto se convierte en la mujer de Guillén; con ella el autor comparte no pocas lecturas francesas, como, por ejemplo, las del «canadiano» Francis Jammes, Charles Péguy –«le plus cher des derniers morts»– o Marcel Proust. En otra carta, tras la lectura de *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, Guillén le dirá a Germaine Cahen con sutil humor: «Je l'aime beaucoup, Proust. Pas les jeunes filles» [Me gusta mucho Proust. No las muchachas].

#### CIRCA 1918: L'INSTANT Y PLANÇONS

Joan Pérez Jorba era director de la oficina de París del Banco Español del Río de la Plata y poeta modernista en lengua catalana. Se pasa a las filas de la vanguardia, todo un hito, mediante la creación de la revista *L'Instant* (1918-1919), que funda en la capital francesa y luego traslada a Barcelona. Entre las firmas presentes en *L'Instant*, además de Junoy o de Joan Salvat-Papasseit, figura lo más granado de la vanguardia poética francesa: Pierre Albert-Birot –sobre el cual Pérez Jorba escribe un folleto con el pie editorial de la revista, publicado en la Barcelona de 1920–, Apollinaire –el director de la publicación es otro de los colaboradores del referido número con el que *SIC* homenajea póstumamente al autor de *Alcools*–, Aragon, Cendrars, Louis de Gonzague Frick, Radiguet, Reverdy, Soupault, Tzara, etcétera. Lo más conocido de aquella aventura es el impactante cartel que Joan Miró diseña

en 1919 para anunciar la revista en la capital catalana. El cartel nunca llegó a editarse, pero a día de hoy su original sigue conservándose en el IVAM.

El único número de la revista *Plançons*, también aparecida en el París de 1918, pone de manifiesto la conexión con la vanguardia de su director, otro poeta catalán: el bohemio Ferran Canyameres, nacido en Tarrasa. Canyameres había llegado a Francia el año anterior y, tiempo después, se convertiría en el autor de varios textos memorialísticos sobre su estancia en el exterior. Entre sus poemarios de posguerra, periodo durante el que regresó a París como exiliado, se cuentan ediciones ilustradas por Antoni Clavé y por el mismísimo Picasso. En las páginas de *Plançons* concurren Apollinaire –con una traducción de «Le Pont Mirabeau» de Pérez Jorba, que había incorporado a su paisano, Ferran Canyameres, a la plantilla del banco antes citado–, el propio Pérez Jorba y el belga Marcel Sauvage.

#### CIRCA 1919: GUILLERMO DE TORRE

El ultraísmo, nacido en el Madrid de 1919 gracias al impulso de Rafael Cansinos Assens, fue el primer movimiento articulado de la nueva poesía española. En buena medida, consistió en un cóctel francés (cubismo literario, unanimismo, simultaneísmo, dadá y otros ismos unipersonales, como el *nunisme* de Pierre Albert-Birot o el *paroxisme* de Nicolas Beauduin) aunque también incluía ingredientes alemanes (expresionismo), italianos (futurismo), chilenos (creacionismo huidobriano) y españoles (ramonismo).<sup>1</sup>

De todos los ultraístas, Guillermo de Torre, su jovencísimo líder, poseía sin duda la mejor agenda internacional, en gran parte francesa (Cendrars, Max Jacob, Larbaud, Picabia, Soupault, Supervielle, Tzara). De Torre, nacido en 1900, fue el principal discípulo español de un Huidobro, que pronto lo repudiaría estrepitosamente. De ello nos hablan las ágiles siluetas que componen su «Álbum Madrid-París», aparecido en sucesivos números de *Grecia*, y la espectacular nómina de futuros colaboradores que se anuncian en el único número de *Reflector* (1920), la revista que hace con José de Ciria y Escalante.

En el París de 1923, Guillermo de Torre, cercanísimo siempre a los artistas plásticos, caligrafía sobre la pared del estudio de los Delaunay –los conocía del Madrid ultraísta– el poema dedicado a Sonia de su recién aparecido *Hélices*, donde conjuga todas las posibles derivas de la escritura vanguardista. Sobre

estas corrientes literarias suministraría parte de sus saberes teóricos y factuales en *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), volumen acogido como un auténtico manual por los aspirantes a vanguardistas de habla hispana afincados en el Nuevo Mundo (De Torre incluso llegó a colaborar en *Klaxon*, de São Paulo). En 1926, durante otro viaje a la capital francesa, un Guillermo de Torre ya menos trepidante y vibracionista conocería a Juan Gris y a Vallejo.

Consecuencia de su incansable actividad epistolar, y de las visitas a la Meca del arte moderno, son algunas traducciones del poeta, al que finalmente suplanta por el crítico. En 1924, por ejemplo, traduce *El cubilete de dados*, de Max Jacob, aparecida en la madrileña Editorial América. De Torre también está presente en innumerables revistas de vanguardia del Viejo y el Nuevo Mundo, entre las que se incluyen, por supuesto, varias francesas: *L'Esprit Nouveau*, *La Vie des Lettres*, la errante 391 de Picabia, *Vouloir* (de Lille) y las lionesas *Manomètre* y *Promenoir*, a las que se añaden las belgas *Ça Ira*, *Écrits du Nord*, *Het Overzicht*, *Lumière*, etcétera.

#### CIRCA 1921: CASTELAO, EL ANTIVANGUARDISTA

Alfonso Rodríguez Castelao, pintor, escritor y figura central de la cultura gallega del siglo xx, realiza en 1921, gracias a la Junta para Ampliación de Estudios, un periplo europeo (Francia, Bélgica, Alemania) del cual da cuenta en una serie de artículos publicados en la revista orensana *Nós*. El diario de ese viaje sería editado póstumamente, en 1977, por Galaxia. En París, Alfonso Rodríguez Castelao visita museos como el Louvre, el de Cluny y el Guimet, además de los principales monumentos, galerías y salones. Algunas de sus opiniones son marcadamente antimodernas: llega a afirmar que Picasso «é un farsante», elabora una serie de ácidas reflexiones en torno a la exposición individual de Max Ernst en *Au Sans Pareil* y, tras visitar el *Salón Dadá* de la Galerie Montaigne, equipara el movimiento a «fazer nada com nada». En 1929, otra beca de la misma institución a la que le saca un mayor partido le permite viajar a Bretaña para estudiar sus cruceros de piedra.

#### CIRCA 1922: GERARDO DIEGO

Gerardo Diego visita por vez primera París en 1922. En casa de Huidobro toma una foto del salón. Sobre la chimenea se contempla el «poema pintado» *Tour Eiffel*, hoy desaparecido. A través

del chileno, Gerardo Diego conoce a su paisana María Blanchard, a Paul Dermée y a su mujer Céline Arnaud, al crítico de arte Waldemar George, a Juan Gris, al poeta y tipógrafo Iliazd, al galerista D.H. Kahnweiler, a Le Corbusier, a Léger, a Lipchitz y a otro de los críticos más influyentes de la escena, Maurice Raynal. La de Huidobro era ciertamente una gran agenda, muy del gusto de *L'Esprit Nouveau. Manual de espumas* (1924), el segundo libro vanguardista del Gerardo Diego, está salpicado de dedicatorias a estos nuevos amigos. Cuando fallezca Gris, el poeta cántabro le escribirá una sentida «Liebre en forma de elegía» y un ensayo en la *Revista de Occidente*.

1922 es también el año del lanzamiento de *Prisma*, una nueva revista editada a caballo entre París y Barcelona. Desde la capital francesa trabajaba el poeta mexicano Rafael Lozano, uno de los introductores de la vanguardia en su país, y desde la catalana, Fernando Maristany, poeta, sobre todo traductor y gerente de la Editorial Cervantes, que respaldaba la operación. Ecléctica y multinacional, *Prisma* constituye una caja de sorpresas: nos topamos con colaboraciones de Juan Ramón Jiménez, Moreno Villa, Eliodoro Puche o Guillermo de Torre y con otras muchas de latinoamericanos como Mariano Brull, Eguren, Fernández Moreno, López Velarde, Salvador Novo, Emilio Oribe, Ildelfonso Pereda Valdés, Alfonso Reyes, Torres Bodet o Villaurrutia. Resulta importante mencionar la presencia en los sumarios de ciertos precursores, ya por aquel entonces un poco agotados, como Nicolas Beauduin, Paul Fort, Yvan Goll, Marcello-Fabri o el unanimista Alexandre Mercereau, una de las primeras personas en celebrar el talento de Julio González, a quien en 1923 expone en Le Camaléon. En cuanto a la faceta visual de *Prisma*, llaman la atención las poderosas xilografías de A.P. Gallien, un excelente grabador que todavía no ha sido estudiado en profundidad y que como pintor, próximo a Kupka, desarrolló una obra abstracta, preminimalista y de gran intensidad espiritual. Por lo que respecta a los ultraístas, cabe recordar que tanto Cansinos como Guillermo de Torre fueron retratados por Gallien.

#### CIRCA 1924: ANTONIO MARICHALAR E *INTENTIONS*

En 1924 *Intentions*, la revista de Pierre-André May, le dedica un número a «La nouvelle littérature espagnole», fruto de la colaboración entre Antonio Marichalar y Valery Larbaud. Larbaud está presente en la mayor parte de estas historias. Su biblioteca hispánica, conservada en Vichy, es un auténtico pozo sin fon-

do. En este número de *Intentions* concurre la plana mayor de lo que todavía no se conoce como la generación del 27, más algún nombre menos esperable (Antonio Espina, Adolfo Salazar, Fernando Vela, el postmodernista grancanario Alonso Quesada o Rogelio Buendía, único representante del ultraísmo incluido en la revista).<sup>2</sup> Marichalar es por aquel entonces uno de los grandes protagonistas del diálogo literario Madrid-París. Asiduo de la librería de Adrienne Monnier, además de a Larbaud, frecuenta a Fargue –en 1927 colabora, al igual que Picasso o Ricardo Viñes, en el número monográfico de *Les Feuilles Libres* que lo homenajea–, a Valéry –que le presenta a Rilke–, a Mathilde Pomès y a Joyce, de quien en 1926 prologa, con un texto dedicado a Larbaud, la traducción española del *Retrato del artista adolescente*, a cargo de Dámaso Alonso, enmascarado bajo el nombre de Alonso Donado.

CIRCA 1925: JOSÉ MORENO VILLA, JUAN LARREA, ROSA CHACEL (Y TIMOTEO PÉREZ RUBIO), VALENTÍN ANDRÉS ÁLVAREZ, JOSÉ DÍAZ FERNÁNDEZ

En 1925 José Moreno Villa visita París. Además de volver a ver a su gran amigo Alfonso Reyes, frecuentar museos y galerías –sobre todo las de la rue de la Boétie– y conocer a los Delaunay, Moreno Villa se fija en el escultor Mateo Hernández, cuyo aspecto le recuerda al del alcalde de una ciudad castellana.

Animado por el viaje de su amigo Gerardo Diego, Larrea se decide a emprender un periplo idéntico en 1923. Gracias a Huidobro, conoce más o menos a las mismas personas: Walde-mar George, Gris, Lipchitz y Raynal, pero también a Picasso, Ozenfant y Tzara. En 1924 Larrea coincide con Gerardo Diego, nuevamente de paso por París. Ambos conocen a Vallejo, que se instala al año siguiente en la capital francesa, y con el que Larrea trabajaría en 1926 en *Favorables París Poema*. También Juan Larrea escribiría una elegía grisiana: «Un color le llamaba Juan». Animado por Huidobro, el bilbaíno escribe la mayor parte de su obra poética, sólo tardíamente recopilada, en francés, la *lingua franca* de la vanguardia. En 1929 se casa con la francesa Marguerite Aubry –en 1934, Diego también contraería matrimonio con una nativa del país vecino, Germaine Marin– y permanece largos años en París, periodo interrumpido por una fructífera estancia en Perú (1930-1932), de donde regresa con numerosos tesoros. En 1933 se exponen con el nombre de *Collection J.L.* en el Musée d'Ethnographie por iniciativa de su director, el gran Paul Rivet.

Además de seguir viendo asiduamente a Huidobro y a Lipchitz, durante los años de París Larrea trata con Buñuel –junto a quien concibe una película que finalmente no llega a realizarse, *Ilegible hijo de flauta*–, con el guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, con Luis Fernández, con Fernando Regoyos –hijo del pintor Darío de Regoyos–, con Torres-García y, por supuesto, con varios compatriotas de Vallejo. Durante la Guerra Civil, dona su colección peruana al pueblo español –hoy se conserva en Madrid, en el Museo de América– y juega un importante papel en la génesis del *Guernica* de Picasso.

Además de Guillermo de Torre, Diego y Larrea, otros ultraístas visitan París. Es el caso del médico y poeta Rogelio Buendía –ya mencionamos su participación en *Intentions*–, que acude a la ciudad en 1920 por razones profesionales. Resultado de su paso por Francia son los poemas del ciclo «El París de mis gafas», aparecidos en *Grecia*, uno de los cuales protagoniza el metro. La narradora Rosa Chacel, que también había colaborado en *Ultra*, pasa parte del invierno 1924-1925 en un París que su marido, Timoteo Pérez Rubio, retrata en cuadros suburbanos, como el del canal del barrio de los mataderos. La pareja descubre en París el surrealismo y trata a Max Ernst. Como Chacel ha contado en su maravillosa biografía de «Timo» –tuve el privilegio de ser uno de los primeros lectores y «auditores»–, el guía en la ciudad del matrimonio es el pintor y arquitecto Mariano Rodríguez Orgaz, personaje de vida y obra breve pero muy interesantes, y al quien también he oído cómo elogiaban sus compañeros en el exilio mexicano (Ramón Gaya, Francisco Giner de los Ríos, etcétera).

1925 se publica *Sentimental-Dancing*, una novela ambientada en París del poeta, narrador y futuro «economista del 27» Valentín Andrés Álvarez. Este pombiano, colaborador de *Plural* –una de las últimas revistas del ultraísmo– se había estrenado con *Reflejos* (1921), un poemario postmodernista escrito, según su propia confesión, en la Ciudad de la Luz, donde residió entre 1919 y 1921. A París lo había llevado la voluntad de estudiar Astronomía, carrera que terminaría abandonando por la Economía, tras la revelación que supuso la lectura de Wilfredo Pareto en la Bibliothèque Sainte Geneviève. Supuestamente, la novela, haciendo honor a su título, parte de las memorias escritas por «un joven español, gran bailarín, tanguista consumado, muy conocido en todos los *dancings* del Barrio Latino en los comienzos de la posguerra». Es bien sabido que el autor, como el personaje, era un tanguista consumado. En la novela hacen acto de presen-

cia el mencionado barrio, la vecina catedral de Notre Dame, la torre Eiffel –«letra inicial y abreviatura de la ciudad en lenguaje expresionista»–, el metro, los puentes, la estación de Orsay y, por supuesto, las siluetas femeninas y los españoles de paso. *Sentimental-Dancing* es susceptible de relacionarse con otro título con París dentro: *La Venus mecánica* (1929) de José Díaz Fernández, quien, por cierto, moriría en el exilio francés (concretamente en Toulouse). En la novela de José Díaz Fernández se cita a Rimbaud, Cézanne, Larbaud, Picasso, Max Jacob, Cocteau, Montherlant, etcétera. En un divertido fragmento la yanqui Miss Mary le explica a Víctor Murias, el protagonista, «las dieciocho metamorfosis de *mesíé Picasó*, la quiebra del superrealismo y el éxito de un chino que escribía *hai-kais* para las norteamericanas millonarias». Cándidamente, la mujer confiesa que había estado a punto de convertirse al catolicismo porque había leído «un libro delicioso de Maritain». Otro de los personajes femeninos de *La Venus mecánica* llega a Madrid desde la capital francesa: se llama Aurora Nitti, una escultura comunista de origen haitiano, a cuyo alrededor revolotean jóvenes lectores de la *NRF* y de *L'Art Vivant*.

CIRCA 1926: JOSÉ MARÍA HINOJOSA, EDGAR NEVILLE,  
FERNANDO MARÍA DE MILÍCUA

Mayor presencia que estos novelistas de paso, no traducidos al francés, tuvo en París el veintisietista malagueño surrealizante y futuro poeta asesinado por los republicanos José María Hinojosa. Su primer libro, *Poemas del campo*, con cubierta y frontispicio de Dalí, se había publicado en el Madrid de 1925. Al año siguiente, ya en París, veía la luz *Poesía de perfil*, ilustrado por Manuel Ángeles Ortiz e impreso en Le Moil & Pascally, la misma imprenta de la que dos años más tarde saldría *Poemas en menguante*, del cubano Mariano Brull. La presencia entre otros de los ilustradores de Bores –en el caso de *La rosa de los vientos* (1927)– y de Peinado –en el de *La flor de California* (1928)– revela la cercanía de José María Hinojosa con los *picasseños* de París, que a través de él se convirtieron en colaboradores de la revista malagueña *Litoral*. De la Imprenta Sur, donde se hacía *Litoral*, sale a la luz el volumen de relatos *Eva y Adán* (1926), título con el que entra en escena Edgar Neville, uno de los más destacados representantes del humor postramoniano del 27 que cultivaba el grupo establecido en torno a las revistas *Buen Humor* y *Gutiérrez*. En *Eva y Adán* tienen una notable presencia el cubismo y París, ciu-

dad que Neville conocía desde la infancia y donde, como todos, acudía asiduamente a Aux Amis des Livres. Además de lo dicho, el nombre de Edgar Neville figura en el registro de visitantes del *bureau* surrealista. En *Don Clorato de Potasa* (1929), su primera novela, París ya está presente:

«—Hoy vamos a ver París como lo ve Morand.

*Y enseguida emprendían una marcha vertiginosa, fijándose en todas las cosas y tirando de la cinta que todas tienen, y que al tirar descubre su imagen definitiva. Otras veces se endosaban el punto de vista Proust; pero al poco tiempo tenían que dejarlo porque se detenían en una esquina y no llegaban a los sitios».*

Volviendo a Hinojosa, que fue amigo no sólo de Dalí sino también de Buñuel, se suele decir que estuvo en contacto con el grupo capitaneado por André Breton. Aunque no existen pruebas tangibles de esa relación, sí que constan, en cambio, los encargos a Sánchez Cuesta, desde Málaga, de libros surrealistas y de la vanguardia francesa en general.

Menos conocido es el caso del vasco Fernando María de Milúcia, autor de un único libro, *Poemas cortos en prosa* (1925), con cubierta de su paisano José María Ucelay, que en 1933 retrata a Colette Lelong, la mujer francesa del escritor. Milúcia pasa parte de la preguerra civil española en París, donde trabaja en el doblaje cinematográfico. Asiduo de Le Dôme, frecuenta a Hinojosa, pero también a Buñuel, Huidobro, Miró, Picasso, etcétera.

A propósito de Ucelay, hay que recordar, también de 1926, su precioso autorretrato en un café de Montparnasse, en compañía de Fernando Regoyos. Dicha pintura constituye el mejor símbolo de toda una generación de *montparnos* españoles.

#### CIRCA 1927: EUGENIO D'ORS Y JOSÉ ORTEGA Y GASSET

La presencia editorial en Francia, de 1927 en adelante, de Eugenio d'Ors impresiona. D'Ors pasa parte de la década de los veinte en un París que había frecuentado desde 1906, y donde tenía numerosos contactos filosóficos, literarios, artísticos y también mundanos. Estamos hablando de nada más y nada menos que once títulos: *Trois heures au Musée du Prado* (1927); el almanaque *La vie brève* (1928), con litografías de Mariano Andreu; *L'art de Goya* (1928); *La vie de Goya* (1929); *Coupole et monarchie* (1929), con su retrato de Josep de Togores; *Jardin des Plantes* (1930); *Paul Cézanne* (1930); *Pablo Picasso* (1930); *Au grand Saint-Christophe* (1932); *La vie de Ferdinand et Isabelle* (1932) y

*Du baroque* (1936), título que conocería una gran fortuna crítica. El éxito se prolonga más allá del rango cronológico aquí tratado con el *Almanach des Arts* (1937), escrito en colaboración con Jacques Lassaigne; *Trois heures au musée du Prado* (1939) y *La biche* (1942), ilustrado por Grau Sala. Resulta especialmente llamativo que, en el momento de su publicación, algunos de los títulos fueran inéditos en castellano. A lo expuesto hay que sumar la presencia del catalán en la  *NRF*, en la revista católica *Le Roseau d'Or*; en la magnífica *Formes*, que dirigía Waldemar George y que reconocizaba el retorno al orden; en *Les Feux de Paris* y hasta en *Imán*, de la argentina Elvira de Alvear y cuyo secretario de redacción era Alejo Carpentier. El glosario y las crónicas semanales de «La vida breve» que Eugenio d'Ors escribe para *Blanco y Negro* y firma como «Un ingenio de esta corte», –ilustradas por él mismo con el pseudónimo de Miler– contienen múltiples pistas sobre esta etapa de su vida tan fecunda y sobre un París en el que frecuenta a escritores (como Fargue, Joyce –cuya obra le parece «una monstruosidad pueril»–, Larbaud, Eugène Marsan o René Philippon, junto a quien evoca al desaparecido Paul-Jean Toulet), músicos (como Wanda Landowska, Arthur Rubinstein o Ricardo Viñes) y pintores (como Durancamps, Mela Muter, Pierre Roy, Gino Severini, Mario Tozzi –sobre él publica una monografía en 1932– o Ángel Zárraga). Al igual que Waldemar George, Eugenio d'Ors emprende una defensa activa de los interesantísimos «italianos de París»: Giorgio de Chirico y Alberto Savinio, Massimo Campigli, Renato Paresce, Filippo de Pisis, Gino Severini y Tozzi.

A propósito del infatigable agitador que fue Eugenio d'Ors, merece una mención aparte su colección A.L.A., dirigida junto a la argentina Adelia de Acevedo. Esta colección trinacional –París, Madrid, Buenos Aires–, que se conseguía por rigurosa suscripción, está integrada por diez títulos publicados entre 1926 y 1935. Entre ellos destacan el citado almanaque orsiano *La vida breve* (1928); *Trois mythes* (1929) de Supervielle, ilustrado por Pierre Falké; *El cementerio marino* (1930) de Valéry, traducido por Guillén y con ilustraciones de Severini; una edición del drama quechua *Ollantay* (1932), ilustrada por el escultor argentino Pablo Curatella Manes y el primer poemario de Adriano del Valle, *Primavera portátil* (1934), ilustrado por el propio editor bajo la máscara de Octavio de Romeu.

Por esta época la Librairie de l'Arc publica en París un curioso *Courrier Philosophique d'Eugenio d'Ors*, donde, entre otros, colaboran Francisco Amunátegui –traductor al francés de varios

de los títulos orsianos antes mencionados– y la omnipresente Mathilde Pomès.

También José Ortega y Gasset pasa por París, donde cultivaba numerosas amistades –muchas de ellas mundanas, un rasgo compartido con su rival–. En 1929 Ortega y Gasset acude a una cena en la casa, modernísima, de Isabel Dato –próxima también a Eugenio d’Ors–. Allí coincide con Valéry. Sin embargo, aquella noche será sobre todo recordada por los historiadores de la literatura porque Victoria Ocampo –¡cuántas ricas argentinas en el París de los *happy twenties!*– conoció entonces a Drieu La Rochelle. Pese a su *Revista de Occidente* –impresa, como es bien sabido, con tipos alemanes, pero tan abierta a lo francés–, de Ortega por aquellos años sólo se editan en el idioma de Racine dos títulos: una antología, *Essais espagnols* (1932), y *Mission du bibliothécaire* (1935). Hay que mencionar además su presencia en *Commerce* y, también de 1932, su prólogo a un lujosísimo –y por lo tanto privativo– álbum de dibujos del pintor y decorador ruso Serge Rovinsky, *L’Espagne grandiose et fantastique*.

Entre 1927 y 1936, el librero León Sánchez Cuesta, cuñado de Salinas y cuyo establecimiento madrileño había abierto en 1924, tiene una sucursal en el Barrio Latino, concretamente en el 10 de la rue Gay-Lussac. Socio suyo en la sucursal de París, y pronto propietario, aunque nominalmente siguiera constando Sánchez Cuesta, sería Juan Vicens. Jeanne Rucar, la mujer de Buñuel, fue la primera dependienta. Pronto la sustituyó su hermana Georgette, que terminaría convirtiéndose en la única responsable del establecimiento, relanzado en la posguerra por Antonio Soriano.

#### CIRCA 1928: LA VIDA DE MANOLO POR JOSEP PLA

Mucho París en la entretenidísima *Vida de Manolo contada por ell mateix*, de Josep Pla, publicada en 1928 en la benemérita editorial La Mirada, de Tarrasa. Planteada como un *homenot* a lo grande, en ella salen, muy bien recogidas, anécdotas sobre Juan Gris, Max Jacob, Junoy, Pierre Mac Orlan, Charles-Louis Philippe, Ramón Pichot, Satie –compositor que por cierto se escuchaba y veneraba en la Tarrasa de La Mirada–, Déodat de Séverac, Joaquim Sunyer y tantos otros, incluidos Charles Maurras, y Jean Moréas y el resto de los poetas de la École Romaine –pues Manolo, además de simpatizar con la Action Française, escribió también poesía–.

CIRCA 1929: MÁS SOBRE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA EN  
EL PARÍS DE LOS AÑOS VEINTE, CON NOTAS SOBRE  
FALANGISTAS Y COMUNISTAS

Ramón Gómez de la Serna, en sus viajes a París de comienzos de los veinte, profundiza en la amistad con los Delaunay –a quienes había acogido en Pombo cuando estos residieron en Madrid, y a los cuales visitará en su estudio, donde dibuja el *Abanico de palabras* para Sonia, y coincide con Cocteau y con Tristan Tzara–, visita a Amédée Ozenfant –al cual había conocido en Madrid– en su estudio, obra de Le Corbusier, junto al parque de Montsouris... En torno a este París vanguardista vivido en directo el escritor da nutrida información en su fundamental enciclopedia de los *Ismos* (1931), para cuya cubierta elige el retrato cubista que de él pintó Rivera, hoy en el MALBA de Buenos Aires.

Muchos de quienes apoyaron a Eugenio d'Ors y a Ortega fueron también receptivos al arte de Gómez de la Serna, que conoce un fuerte –aunque a la postre efímero– momento de consagración internacional. Desde comienzos de los años veinte, cuenta en París con un propagandista muy activo, el ya tantas veces mencionado Larbaud, alicantino de adopción durante parte de la Primera Guerra Mundial, a quien había conocido en Pombo, en 1918. Adjuntos en esa tarea no le faltan al inventor de *Barnabooth*. Cassou, Mathilde Pomès y Marcelle Auclair son los principales, pero tampoco hay que olvidar a Adrienne Monnier, que lo hace colaborar en su revista *Le Navire d'Argent*. El madrileño se estrena en francés con unos *Échantillons* (1923) en Grasset, traducidos al alimón por Larbaud –que también firma el prólogo, y que antes ha ido entregando traducciones a diversas revistas, entre ellas la dadaísta *Littérature*– y por Mathilde Pomès. Luego, a partir del año siguiente, cinco títulos –*La veuve blanche et noire* (1925), *Le docteur invraisemblable* (1925), *Gustave l'incongru* (1927), *Le cirque* (1927) y *Ciné-Ville* (1928)– en las Éditions du Sagittaire, de Simon Kra, con el cual ha conectado gracias al inevitable Cassou, autor por lo demás, siempre para Kra, de un muy difundido *Panorama de la littérature espagnole contemporaine* (1929). En 1927, con motivo de la aparición de *Le cirque*, prologado por los Fratellini, Gómez de la Serna pronuncia su célebre conferencia en el Cirque d'Hiver, subido a un elefante. Recordemos además una selección de *Seins* (1923), ilustrada por Pierre Bonnard, y en 1929, cerrando espectacularmente la marcha, una edición de lujo del libro circense, con grabados del húngaro Marcel Vertès. Asimismo, algunos de los libros de Ramón en

castellano también ven la luz en una ciudad que, al igual que en la época del modernismo, cuenta con editoriales hispánicas, que distribuyen en España y América. Corpus cuenta con su brillantez acostumbrada los triunfos de su pariente en una exhaustiva crónica en el número de febrero de 1928 de *Revista de Occidente*. Incorporado a la Académie de l'Humour, el novelista es también invitado a formar parte de un organismo mucho más selecto, el consejo de redacción –se asombra de lo bien remunerado que está tal «cargo»: mil francos mensuales– de la revista de vanguardia *Bifur*.

Afanado en dejar Madrid –donde le asedian los problemas, especialmente los sentimentales–, Gómez de la Serna pasa parte de los años 1929 y 1930 en París, primero en su querido hotel de la plaza del Odéon, sustituido luego por un estudio en una colonia ubicada en el impasse du Rouet, en el 14<sup>e</sup> arrondissement. Sus crónicas agrídulces –y sensacionales– en el diario *El Sol* se recogerán bajo el escueto título de *París*, editadas por el recordado Nigel Dennis en fecha relativamente reciente (1986). En ellas el escritor, atento a todas las novedades, nos habla de las cosas más variadas: de una cena con Cocteau en casa de Isabel Dato; de los proyectos cinematográficos de su amigo Buñuel; de la nueva fotografía que invade las revistas literarias (y está claro que en este caso está pensando en *Bifur*); de las «máscaras de hierro» de dos amigos de su futuro amigo –y cofrade en el culto al circo– Calder (me refiero, naturalmente, a José de Creeft, y al mexicano y estridentista Germán Cueto, primo por cierto de María Blanchard); del ataque de los surrealistas contra el Cabaret Maldoror; de Victoria Ocampo; de Joyce; de un reencuentro con su viejo amigo Ehrenburg... París, en cualquier caso, termina haciéndosele cuesta arriba, entre otras cosas porque Kra ha roto unilateralmente el contrato que los unía, y nadie toma el relevo.

Tras otros intentos en cafés más prestigiosos del Boulevard Montparnasse, será en La Consigne, un modesto establecimiento en el número 71, entonces frente a la Gare Montparnasse –pero todo ese entorno ha cambiado mucho, demasiado...–, donde Gómez de la Serna monte su Pombo parisiense, su tertulia, también sabatina. Entre los contertulios figuran Norberto Beberide, Isabel Dato, Juan Manuel Díaz-Caneja, el humorista Tono, Guillermo de Torre, Esteban Vicente, Aurelio Viñas... Y latinoamericanos: Miguel Ángel Asturias –que lo entrevistó, se supone que en un avión sobre París, ¿o se trata tan sólo de una licencia literaria?–, Tota Atucha –condesa de Cuevas de Vera–, Benjamín

Carrión, Ventura García Calderón, Oliverio Girondo, Demetrio Korsi, el vizconde ful de Lascano-Tegui, Bebé Morla, Victoria Ocampo... Y franceses: el humorista Cami, el fiel Cassou, Mathilde Pomès...

Además de a muchos ya citados en las líneas precedentes, en el París de los años veinte, Gómez de la Serna frecuenta al guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, cuyo libro parisiense *Maels-trom* (1926) prologa; a Max Jacob; a los estridentistas Germán List Arzubide, mexicano, y Arqueles Vela, guatemalteco; a Mac Orlan, con el cual coincide en el comité de redacción de *900*, la revista internacional del metafísico y fascista Massimo Bontempelli; a Supervielle; al caricaturista salvadoreño Toño Salazar; y a Frédéric Lefèvre, que precisamente en *Les Nouvelles Littéraires* lo entrevista para su popular serie –luego recogida en libros– «Une heure avec», a la cual también se somete por cierto Eugenio d'Ors.

1929 es además el año en que aparece *Circuito imperial*, de Ernesto Giménez Caballero, el director de *La Gaceta Literaria*, creada sobre el modelo de *Les Nouvelles Littéraires*. La presencia como secretario de redacción en su primera etapa de Guillermo de Torre, denominado por aquel «el Menéndez Pelayo de las vanguardias», garantiza la conexión con el legado ultraísta. El libro, publicado dentro de una colección aneja a la revista, es fruto de un viaje europeo realizado el año anterior. En su capítulo francés (París y Burdeos) encontramos una áspera consideración sobre el hecho de que lo más interesante es el «París del sexo y el *sensò*»; un elogio de la pequeña librería, y concretamente de la de Adrienne Monnier; y referencias a encuentros con Cassou y con Maurice Martín du Gard –el director de *Les Nouvelles Littéraires*–, así como a un gran número de hispanistas o hispanizantes: entre otros, Adolphe de Falgairolle, Paul Guinard, Larbaud, Maurice Legendre, Francis de Miomandre, Georges Pillement, Mathilde Pomès, Jean Sarrailh... También le da tiempo a «Gecé», como firma sus carteles literarios, a pasarse por el estudio de Man Ray: aunque no se indica, del norteamericano es efectivamente el retrato fotográfico que sale en el frontispicio de *Hércules jugando a los dados* (1928), un dato que en su día le escuché a «Don Ernesto» sin terminar de creérmelo, pero que ahora está más que probado. Probablemente sea también durante ese viaje cuando consigue los dos carteles de Cassandre que lo acompañarían durante años en su despacho madrileño. Siempre en clave francesa, hay que recordar que parte de los años 1920 y 1921 los había pasado el

futuro embajador de Franco como lector de español en la universidad de Estrasburgo. En esta ciudad fronteriza tuvo la revelación del Rin y de una Europa que a la postre viviría en clave fascista, hecho que también tiene que ver con esos años estrasburgueses, ya que a su futura esposa, la florentina Edith Sironi, la conoció en su condición de hermana del cónsul italiano allá.

Por aquellos años finales de la década de los veinte, otro futuro falangista amplía estudios en la Sorbona: el en su día ultraísta Eugenio Montes, amigo de Buñuel y propagandista de su cine (y amigo también de otro discípulo de Cansinos: un César González-Ruano que también se ha asomado a la capital francesa, aunque sus verdaderas «hazañas» parisienses estaban, ay, por llegar). Un tercer futuro falangista, Juan Ramón Masoliver, amplía estudios en la ciudad (1930-1931), concretamente en el Institut des Hautes Études Internationales. Frecuenta los ambientes más vanguardistas, es decir, Altolaguirre, Breton y otros surrealistas, Buñuel –del cual era primo–, Cassou, Nancy Cunard, e incluso Joyce, que le escribe una carta de recomendación para Pound, con quien colaboraría en Rapallo durante su época como lector de español en Génova. Todo ello bien documentado en *Perfil de sombras* (1994), antología de textos dispersos que hace las veces de las memorias que jamás escribió. Menos datos tenemos sobre el paso por París de un cuarto futuro falangista, José María Alfaro, quien en el artículo «La fatiga de las vanguardias», publicado el 17 de septiembre de 1993 en *El País*, recuerda su amistad con Dalí, así como una visita al estudio de Picasso en compañía de Juan Manuel Díaz-Caneja.

En el otro extremo del ruedo político, numerosos intelectuales más o menos metidos a políticos perpetúan, *aggiornandola*, la realidad del exilio español en París, una constante patria desde comienzos del siglo XIX. Han abierto la marcha, poco después del golpe del general Primo de Rivera, escritores de otra generación, como Unamuno y Vicente Blasco Ibáñez. Ambos son las figuras centrales de la «peña de los españoles» de La Rotonde, frecuentada entre otros por Corpus Barga, Buñuel, Cassou, Marcelino Domingo, Carlos Esplá, el peruano Víctor Raúl Haya de la Torre, Eduardo Ortega y Gasset –responsable de las revistas unamunianas *España con Honra* y *Hojas Libres*–, Alfonso Reyes, Rodrigo Soriano... En 1925 el autor del *Cancionero*, que se ha prodigado en todo tipo de actos literarios y políticos, termina abandonando la capital, afincándose en Hendaya. La nómina de escritores exiliados al finalizar la década –y con ella la Dictadu-

ra- se ha ampliado considerablemente. Mencionemos en primer lugar a catalanistas de Macià como Josep Carner-Ribalta, Ventura Gassol o Jaume Miravittles, este último amigo de juventud de Dalí, futuro dirigente primero del BOC y luego de ERC, y futuro responsable de propaganda de la Generalitat durante la Guerra Civil. Refiramos al anarquista aragonés Gil Bel, estrechamente vinculado a su correligionario el escultor Ramón Acín, también parisiense a la fuerza durante un tiempo; al mallorquín Antonio María Sbert, principal líder de la FUE; a los valencianos Julián Gorkín, futuro dirigente del POUM, y Arturo Perucho, feroz anti-poumista durante la Guerra Civil... El caso más interesante es sin duda el de Gorkín. Henri Barbusse, que lo integra a su semanario *Monde*, prologa su libro *Días de bohemia*, publicado en 1930 por la editorial madrileña «de avanzada» Cenit. El año anterior había aparecido en la misma su traducción del *Teatro de la Revolución* de Romain Rolland. No dejan de ser paradójicos estos patrocinios, teniendo en cuenta la evolución primero antiestalinista y luego anticomunista de quien durante los años de la Guerra Fría terminaría siendo figura clave de los Congresos para la Libertad de la Cultura.

Para cerrar esta ficha sobre 1929, que ha resultado la más larga de todas, hay que mencionar el fugaz paso por París, el 14 y 15 de junio, de Federico García Lorca, de su paisano el político socialista Fernando de los Ríos y de la sobrina de este, Rita María Troyano de los Ríos, la futura esposa del ingeniero Carlos Fernández Casado. Van camino de Gran Bretaña, donde se quedaría la joven, mientras los dos hombres embarcarían, en Southampton, para Nueva York. De una carta de Fernando de los Ríos a Gloria Giner, su mujer, escrita al día siguiente desde el Hotel Terminus, junto a Montparnasse, se extrae esta cita: «Ayer llegamos a las once de la mañana y fue un torbellino; quería que Rita María y Federico tuviesen una visita más o menos completa de París, pero de conjunto, y les llevé a Notre Dame, la Sainte Chapelle, Tulle-rías, Campos Elíseos, Bois de Boulogne, Torre Eiffel, a la que subimos, Museo de Cluny, Galerías Lafayette, Panthéon, vuelta por el barrio latino, jardines de Luxemburgo y ahora por la mañana iremos al Louvre. A las 12 y 10 salimos para Londres. Por la noche estuvimos en un precioso cine y vimos una delicadísima película». Aunque no lo menciona, también les da tiempo a saludar a Mathilde Pomès. Rafael Utrera alude al fallido intento de saludar a Imperio Argentina. Debe mencionarse además que el hermano del poeta, Francisco García Lorca, ha residido durante un tiempo

en Francia por sus estudios de Derecho: París –donde frecuenta mucho a los «picasseños»–, Toulouse, Burdeos...

#### CIRCA 1930: MANUEL ALTOLAGUIRRE Y SU MINERVA

Si bien Emilio Prados sólo había estado de paso, en un par de ocasiones, a comienzos de la década del veinte –en una de esas estancias conoció a Picasso–, a comienzos de la siguiente se establece en París, durante parte de los años 1930 y 1931, Manuel Altolaguirre, su paisano, amigo y cómplice de *Litoral*. En su minerva parisiense imprime Altolaguirre varios números de la revista *Poesía* y varias «plaquettes» prodigiosas. Entre sus amigos de allá debe mencionarse a Elvira de Alvear, para cuya revista *Imán* tradujo un texto de Eugene Jolas. A Manuel Ángeles Ortiz. A Alejo Carpentier. A Dalí y a Gala, a los cuales conocía de Málaga y con quienes –según cuenta en sus memorias póstumas– realizó algunos objetos surrealistas (para ellos personalizó también sendos ejemplares, que se conservan en el Centro de Estudios Dalinianos de Figueras, de *Un verso para una amiga*, retitulados para la ocasión *Un vers pour une amie* y *Un ejemplar para Gala y Dalí*). A Eugenio d'Ors. A Mathilde Pomès, de la cual editó *Saisons* (1931). A Gregorio Prieto. Al mexicano y también pintor Manuel Rodríguez Lozano. A Supervielle, al cual visita en su mansión de la isla de Port-Cros. Especialmente estrecha es su relación con el poeta uruguayo Carlos Rodríguez Pintos, a quien al volverse a España le traspasaría la minerva, cuyo nuevo propietario acabaría traspasándola a Guy Lévis-Mano, el célebre GLM.

Eugenio d'Ors, en un bonito poemita de 1931, alude al malagueño: «Frió tiempo de Adviento. / París y Altolaguirre / en un taxi me encierran. / Fuera, a las cuatro apenas, / la noche cae, disuelta, / en una tinta china / sepia».

#### CIRCA 1931: RAFAEL ALBERTI

Colaborador tanto de *Litoral* como de *Poesía*, también Rafael Alberti visita aquel París. Lo hace en 1931, en compañía de María Teresa León, y gracias a una beca de la Junta para Ampliación de Estudios, viendo ahí, entre otros, a Altolaguirre, con el cual comparte la aludida visita a Supervielle en Port-Cros. Las crónicas albertianas, que pueden leerse en *Prosas encontradas* (1970), antología establecida por Robert Marrast, se refieren a Chagall, a la Exposición Colonial, a la imprenta de Altolaguirre... El poeta del Puerto ha evocado además, en sus textos memorialísticos, a otras de sus amistades de allá: Elvira de Alvear, Miguel Ángel

Asturias, Carpentier, Éluard, Gide, Huidobro, Michaux, Picasso, Rodríguez Pintos, Arturo Usler Pietri, César Vallejo...

Consecuencia de la amistad de Supervielle con cinco de los poetas citados a lo largo de las líneas precedentes es su antología *Bosque sin horas* (1932), aparecida en la editorial madrileña Plutarco. Antología de traductores: además de Alberti, responsable de la versión final, participan en la aventura Altolaguirre, Brull, Guillén y Salinas.

#### CIRCA 1932: JUAN PIQUERAS Y *NUESTRO CINEMA*

En relación con el PCE y el séptimo arte, hay que mencionar la dilatada estancia en París del valenciano Juan Piqueras, que había sido pombiano y colaborador de *La Gaceta Literaria*, cuya firma encontramos también en *Octubre* o en *Mundo Obrero*. Entre 1932 y 1935, en el 7 de la montparnassiana rue Broca, dirige la gran revista *Nuestro Cinema*, de maqueta muy moderna. En ella colaboran gentes de su generación española, de García Lorca y Alberti a Samuel Ros, pasando por Arconada –que elogia al Buñuel de *Tierra sin pan*–, Ayala, Juan Antonio Cabezas, Espina, Jarnés, Renau, Sender o Serrano Plaja; franceses como René Clair, Germaine Dulac, Fernand Léger o Léon Moussinac; el holandés Joris Ivens; el húngaro Béla Balazs; algunos latinoamericanos; rusos como Lunacharski o Karl Radek... El estallido de la guerra civil sorprende al crítico comunista en viaje de París a Oviedo, en la estación palentina de Venta de Baños, rápidamente tomada por los rebeldes. Buñuel y el bailarín Vicente Escudero –uno de sus mejores amigos de París– son avisados de su delicado estado de salud en tan inoportuno momento. A finales de julio Piqueras sería fusilado.

Con el otro bando en lucha aquel trágico verano de 1936 estaría otro escritor del 27 afincado en París, el fino prosista y dramaturgo grancanario Claudio de la Torre, también integrado en el mundo del cine, ya que era responsable de doblajes en los estudios de la Paramount, en Joinville, al sur de la capital francesa. En febrero de 1936, en su virulento artículo «Callejón sin salida del cine español», Piqueras lo menciona expresamente –junto a Neville, José López Rubio y algunos otros– entre aquellos que se han pasado con armas y bagajes a las productoras norteamericanas, diana constante, especialmente la Paramount, de sus diatribas y de las de otros colaboradores de *Nuestro Cinema*. El primer viaje del grancanario a París había sido en 1928, cuando gracias a su paisano el poeta Luis Doreste Silva, miembro de la

generación de Tomás Morales, y secretario del embajador León y Castillo, había estado a punto de estrenar *Tic-Tac* en el Théâtre de l'Oeuvre, con sensacionales decorados de Dalí, cuyos bocetos han sido redescubiertos hace poco en el archivo de los herederos del escritor.

#### CIRCA 1935: «DU CÔTÉ DE LA CITÉ UNIVERSITAIRE»

En 1935, ya al borde España de la Guerra Civil, hay que recordar la presencia del socialista Julio Álvarez del Vayo, de Andrés Carranque de Ríos y de Arturo Serrano Plaia –al cual acabo de citar en el contexto de *Nuestro Cinema*– en el Primer Congreso de Intelectuales Antifascistas de París, para hacer propaganda del cual el surrealista René Crevel había estado poco antes en Madrid. El suicidio de este último, acontecido en fechas muy cercanas a aquel evento, motivó un poema del zaragozano Gil Comín Gargallo, «René Crevel se despide de la conciencia burguesa», incluido en su poemario *Rémora y evasión* (1936). Muchos de los participantes en aquel congreso volverían a encontrarse en plena Guerra Civil, en 1937, en el de Valencia y Madrid.

1935 es también el año de la inauguración, el 10 de abril, de un edificio historicista –completamente anacrónico ya en el momento de su inauguración al estar inspirado en el palacio de Monterrey, de Salamanca–, que le había sido encargado durante los años finales de la Monarquía al arquitecto Modesto López Otero: el Colegio de España de la Cité Universitaire, institución simétrica a la francesa Casa de Velázquez de la Ciudad Universitaria de Madrid. Con motivo de esa inauguración se produce el último viaje a París de Unamuno, el orador estrella de un acto presidido por Albert Lebrun, el presidente de la República, y en el cual España, además de por el autor de *La agonía del cristianismo*, está representada por Blas Cabrera, por Ortega y por Juan de la Cierva, entre otros. Ángel Establier, el director de aquella residencia de estudiantes, formado por cierto en la de Madrid, viviría antes, durante y después de la Guerra Civil singularísimas aventuras políticas. Entre los primeros becarios del Colegio, tres artistas plásticos muy vinculados al mundo literario: Federico Castellón, Gregorio Prieto y Juan José Luis González Bernal, presentes en la primera muestra que se celebró en esta institución, una espléndida colectiva de españoles en París cuyo catálogo prologó el fiel Cassou. Durante la Guerra Civil el colegio sería una ínsula singular, pero ese período ya queda fuera de mi jurisdicción.

En 1935, Gómez de la Serna visitaría por última vez París en compañía de Luisa Sofovich, viendo por última vez a Cassou y a Cocteau, entre otros.

## EPÍLOGO

### CIRCA 1936: EL AÑO DE LA GUERRA CIVIL

En el París de 1936, apenas unos meses antes del estallido de la Guerra Civil, el poeta sevillano y errante Rafael Lasso de la Vega, primero modernista –seguimos en la generación de Tomás Morales– y luego ultraísta –y, como tal, autor de algunos caóticos poemas dadaístas en francés–, siempre bohemio y luego felizmente inclasificable, publica en la colección «La Boussole», de la editorial René Debresse, y bajo su nueva máscara, «Marqués de Villanova» –tan marqués como Lascano-Tegui vizconde–, una supuesta antología de su obra hasta aquel momento: *Pasaje de la poesía*. Es el inicio de la reescritura de la misma en clave de ficción, que posteriormente culminaría con dos libros antefechados supuestamente de la década del diez: *Presencias* y *Prestigios*, de los cuales más tarde llegaría a publicar –en Florencia– falsas ediciones «prínceps». Por aquellos años Lasso llevaba unos años de vida europea errante, reflatado por su mujer, la pianista alsaciana Florine Baer. En sus estupendas memorias, Sagarra cuenta que cuando se lo tropieza, calvo, con dentadura postiza y aire de banquero, le cuesta reconocer al hampón de antaño. De *Pasaje de la poesía* tengo dos ejemplares: uno excelentemente encuadernado y dedicado a César González-Ruano, que tanto contribuyó a la leyenda lassiana, y otro, en rústica pasada por el arroyo, casi se diría que por la trinchera, pero dedicado –se trata del ejemplar número 1– a Alfonso XIII, entonces exiliado en Roma. Si bien esas dedicatorias autógrafas son evidentemente auténticas, no puede decirse lo mismo ni del título nobiliario del poeta ni del contenido del poemario. Hay en él, por ejemplo, composiciones fechadas «París, 1914»: hoy sabemos a ciencia cierta que por aquellas fechas el poeta no había visitado todavía la capital francesa, ni había podido conocer en ella a quienes decía haber conocido. En la posguerra, Lasso viviría unos años en Saint-Germain-des-Prés, en el Hôtel de l'Univers de la rue de Buci, frecuentando la tertulia del vecino café Mabillon –ahí se reencontraría con Guillermo de Torre, quien no lo había tratado precisamente bien en *Literaturas europeas de vanguardia*, donde se preguntaba, por ejemplo: «El bilingüismo de Rafael Lasso de la Vega, ¿es auténtico?»–, y

a muchos pintores españoles, entre ellos a Luis Fernández y a Xavier Valls.

La Guerra Civil, iniciada unos meses después de la aparición de *Pasaje de la poesía* –libro cuyo destino, a tono con el juego que operaba en él, sería «en diferido»–, tuvo también uno de sus frentes de batalla en París. Max Aub, Bergamín, Buñuel y Larrea, entre otros, operaron en el marco de la Embajada, que entre otras cosas se ocupó de la puesta a punto del celeberrimo pabellón republicano de la Exposición de 1937, presidido por el *Guernica* de Picasso. Joan Estelrich –muy conocido ya en el París intelectual de los años anteriores a la contienda–, Pérez Ferrero o Antonio de Zuloaga –hijo del pintor– fueron en cambio muy activos en la –digamos– contra-embajada de los sublevados, que editaba el tabloide *Occident*, pagado por Francesc Cambó. París era entonces un hervidero de espías y de traficantes varios. Pero digo lo mismo que he dicho a propósito de la ínsula que entre 1936 y 1939 sería el Colegio de España: esa es otra historia.

<sup>1</sup> Pese a que la relación entre Cansinos y Gómez de la Serna se torcería dramáticamente, Guillermo de Torre siempre mantendría el contacto.

<sup>2</sup> La inclusión de Rogelio Buendía supuso una concesión a Larbaud por parte de Marichalar, que, sin embargo, se mostró reacio ante la posible entrada de Guillermo de Torre.

# LA GUERRA CIVIL DESDE PARÍS

Durante la Guerra Civil, y sobre todo al principio, el Colegio de España de la Ciudad Universitaria fue el lugar donde, como residentes o visitantes, coincidieron la mayoría de los escritores y demás intelectuales de paso o provisionalmente instalados en París. Aunque la Cité Internationale Universitaire de París se había empezado a construir en los años veinte según el modelo del *campus* universitario estadounidense (estrictamente residencial y con actividades culturales no académicas), el Colegio de España, con su anacrónica arquitectura historicista de López Otero, no se inauguró hasta abril de 1935 en presencia del presidente de la República Francesa, así como de Ortega y Gasset y de Unamuno en calidad de rector de la Universidad de Salamanca. Su primer director fue el químico y farmacólogo alicantino Ángel Establier Costa, un republicano moderado que destacó por su labor conciliadora de las distintas facciones políticas de los residentes, debido a lo cual las autoridades francesas de la Cité tuvieron que apoyarlo, primero frente al embajador de la República, Luis Arquistáin, y después ante José Félix de Lequerica, el primer embajador de Franco.

En los primeros meses el Colegio de España debió de parecer un hotel al que llegaban precipitadamente refugiados, no sólo de España (como Américo Castro o Pío Baroja), sino también desde Roma, como Xavier Zubiri con su esposa Carmen Castro. Este ir y venir (pues al alargarse el exilio muchos de estos intelectuales buscaban un alojamiento menos estudiantil) se refleja en *La España que pudo ser*, las valiosas memorias de Carmen de Zulueta, quien también viajó de Roma a París con su familia: su

padre había sido embajador de la República en el Vaticano y sus hermanos se instalaron en el Colegio.

Pío Baroja, sin embargo, por conveniencia y baratura, resistió en esta residencia universitaria desde septiembre de 1936 hasta que tuvo que ser desalojada en el otoño de 1939, ya a principios de la Segunda Guerra Mundial. Su falta de sintonía con el entorno universitario resultaba pintoresca, como reflejan Azorín (en *París*) y, más detalladamente, Josefina Carabias en *Como yo los he visto*. Incluso Ramón Gómez de la Serna se hizo eco en Buenos Aires, en sus *Retratos contemporáneos*, de algunas llamativas anécdotas relacionadas con la oportunista vida estudiantil de Baroja.

La presencia de la ciudad de París en la literatura de Pío Baroja es inmensa, tanto en cantidad como en calidad. Y se inspira en una familiaridad adquirida gracias a sus sucesivos viajes y largas estancias en ella: 1899, 1904, 1906, 1913, 1936-1940. Él mismo declara que, como le sucedía en Madrid, el París que le atrae no es el prestigioso, el armónicamente bello, sino el marginal: el desordenado de las mezclas y los agudos contrastes. En sus novelas Baroja siempre demuestra una gran sensibilidad arquitectónica y urbanística: con frecuencia el trasfondo de los lugares y las atmósferas llega a relegar a un segundo plano a los personajes y la acción (lo que explicaría la admiración de Josep Pla). Y de París habla con una naturalidad equiparable a la de Modiano: cualquier detalle insignificante denota con su exactitud una ciudad intensamente vivida (y, sobre todo, paseada); una ciudad que, por otra parte, resultando atractiva, no parece para nada extraordinaria.

Aparte de dos novelas muy anteriores (1906 y 1907) de ambiente parisino decimonónico (*Los últimos románticos* y *Las tragedias grotescas*), significativamente la mayoría de las páginas dedicadas a esta ciudad las escribió Baroja poco después de su estancia más larga en ella. En la primera entrega de sus memorias, *Desde la última vuelta del camino*, redactada a finales de 1941, relata su descubrimiento de la ciudad en 1899: se centra en el enclave turbio del centro (por el esoterismo y el hampa) situado entre la plaza Maubert y el Sena, para luego bajar hasta la zona de la plaza de Italia y Glacière, por donde se alojó. En la mirada y en los lugares de estas excepcionales páginas Baroja coincide bastante con el fotógrafo Atget: vendedores callejeros, la pululante calle Mouffetard, los escaparates de tiendas añejas, los curtidores del riachuelo

Bièvre (aún no enterrado), los palacetes dieciochescos (con sus estatuas y jardines) a medio derribar por las inconclusas reformas de Haussmann, las sórdidas pensiones, los casos truculentos. Todo ello envuelto en una atmósfera de sombría decrepitud, con el polémico *affaire* Dreyfus al fondo.

Los largos meses en el Colegio de España dieron a Baroja la oportunidad de explorar dos barrios muy acordes con sus gustos. En la primera novela del exilio, *Susana y los cazadores de moscas* (1938), transpone sus paseos por la zona del distrito catorce comprendida entre la Cité Universitaire y, hacia el norte, la encrucijada de los bulevares de Montparnasse y Port Royal, aproximadamente. Baroja capta muy bien la heterogeneidad de esta zona: los misteriosos subterráneos de las catacumbas y de los depósitos de agua del Vanne con sus pabellones en lo alto, los taludes restantes de las antiguas fortificaciones, los trenes elevados, los edificios de talleres de artista, la mezcla de naturaleza y artificio en el parque de Montsouris, del que fue invitado a hablar en una emisión de radio. Y, sobre todo, el hospital psiquiátrico de Santa Ana y la cárcel de la Santé, que, entrevistados tras las tapias, le suscitan una curiosidad morbosa. En las *Canciones del suburbio* (1944) aparecerán después tales parajes, así como el verdugo que aún ejecutaba la pena capital en la guillotina instalada a las puertas de esa prisión.

En la novela siguiente, *Laura o la soledad sin remedio* (1939), Baroja incorpora sus incursiones al sur del Colegio y a lo largo del cinturón de ronda: los cercanos bulevares periféricos que llevan los nombres de mariscales del Primer Imperio. Le fascina sobre todo el aspecto ambiguo de estas afueras donde la urbe se desvanece: los asentamientos de traperos y los descampados al pie de los nuevos bloques de viviendas y de la flamante Cité Universitaire, las suburbiales casitas con jardín junto a altas chimeneas industriales, una fábrica de motores de avión, las estridentes atracciones de feria y los mercadillos domingueros en las antiguas puertas de la ciudad. En la otra punta de París (en el noreste, en el distrito diecinueve) Baroja descubre otro barrio «raro» alrededor del parque de Buttes-Chaumont, un parque que también inspiró muchas páginas de *Le paysan de Paris* de Aragon. Le sorprenden la extraña nomenclatura de la zona, las apiñadas colonias de chalets, lo pintoresco y abrupto del parque, los numerosos inmigrantes judíos. En este barrio (también descrito en *Los caprichos de la suerte*, la novela rescatada en 2015) situará la trama de *El hotel del cisne* (1946).

Al regresar a Madrid los recientes recuerdos de París se convierten en una cantera de literatura: Baroja los aprovecha para nuevas novelas. Además, muchas de las páginas de las sucesivas entregas de las memorias o de sus colaboraciones en la prensa americana correspondientes a su exilio parisino las copia y amplía en libros misceláneos como *Aquí París*, *Paseos de un solitario* o *Pequeños ensayos*. Independizada de una trama y unos personajes, la ciudad cobra en ellos protagonismo, incluyendo su nuevo aspecto prebélico: las defensas antiaéreas, los apagones nocturnos, los refugios subterráneos durante una alarma, las caravanas de fugitivos. Estas páginas también registran las agitaciones del Frente Popular, los misteriosos asesinatos de refugiados políticos, el cosmopolitismo y la bohemia de la Cité Universitaire (con sus asociaciones y tipos excéntricos que tanto atraían a Baroja) así como la intensa vida social del novelista, que en los restaurantes y cafés del centro se veía con admiradores y con escritores franceses importantes (Fargue o Cendrars, por ejemplo), quienes otras veces (como Aragon) lo visitaban en el Colegio de España, donde mantenía una animada tertulia. En *Vida en claro. Autobiografía*, Moreno Villa cuenta que, a su paso por París en febrero de 1937, fue a verlo allí y le oyó decir: «Moreno, ¡qué mal hemos quedado los del 98!, ¿verdad?».

También en 1937 llegó desde Valencia el pintor Gutiérrez Solana, a quien le asignaron un estudio en un torreón del Colegio. Según las memorias, Baroja frecuentó entonces a los hermanos Solana y dieron paseos juntos, aunque los retrata muy negativamente y los ridiculiza en algunas anécdotas. Sin embargo, a esta estancia de Gutiérrez Solana debemos un gran texto sobre París, una obra cuya importancia aún no ha sido debidamente reconocida.

A finales del siglo pasado la Fundación Botín adquirió para el museo Reina Sofía de Madrid unos *Cuadernos de París* que había heredado una criada de la familia Gutiérrez Solana y de los que por encargo del mismo museo se hizo una logradísima edición facsímil. La fidelidad de la reproducción era fundamental, ya que en ellos se combinan texto e imagen, e incluso *collage*: en sus recorridos por París, Solana en unos cuadernos escolares tomaba apuntes describiendo y dibujando al mismo tiempo lo observado, apuntes que a veces completaba pegándoles recortes de periódicos o libros. Aunque Solana se proponía dar al conjunto un aspecto convencional de guía ordenada por distritos o lugares descollantes, este orden queda desbordado

por la heterogeneidad de los múltiples detalles captados con una penetrante mirada ya apreciable en *La España negra* y en sus dos libros madrileños. Su bronca sensibilidad revela un singular París a la altura de los mejores retratos de una ciudad ya de por sí objeto de una bibliografía desmesurada: los interiores domésticos entrevistados desde el metro elevado, los mercados de pulgas, los cementerios, los maniqués y las inquietantes escenas figuradas de los museos de historia, los barracones de feria, la carne sangrante de los mataderos, los campamentos de trapezistas, un carnaval de suburbio, las luces de la Cité Universitaire obsesivamente encendidas en un día de nieve, las bolsas de pobreza y los desahucios, la suciedad y la decrepitud generalizadas. Como el *Passagen-Werk* de Walter Benjamin, el intensísimo París de Solana surge de una acumulación de fragmentos que hay que apreciar conjuntamente en la edición facsímil (para los esbozos y *collages*) y en la transcripción del texto (a cargo de Ricardo López Serrano y Andrés Trapiello en la edición de La Veleta, 2008), un texto apenas legible en los cuadernos debido a la pésima letra y a la brutal ortografía del pintor.

Azorín vivió en París desde primeros de octubre de 1936 hasta finales de agosto de 1939, con lo que, a diferencia de Baroja, no llegó a conocer la atmósfera precedente a la ocupación alemana. Y como éste, se mantuvo gracias a las colaboraciones en periódicos americanos, en su caso limitadas a *La Prensa* de Buenos Aires. Además, después de los primeros días en el hotel de la antigua estación de Orsay, Azorín residió siempre muy lejos del Colegio de España (aunque visitara allí a Baroja): en barrios burgueses de la *Rive Droite*. Tras algunas semanas en un hotel de la zona de la Madeleine cercano a la Capilla Expiatoria, pasó el resto de su estancia en un piso amueblado de la elegante calle Tilsitt, concéntrica a la plaza de L'Étoile.

Como sucede con Baroja, prácticamente todo lo que escribió Azorín en los años 40, a su regreso a España, está impregnado de su nostalgia de París. *París* (1945) constituye la principal fuente de información de los movimientos y los lugares del escritor en esa ciudad. En sus paseos, casi siempre solitarios, Azorín nota la diferente fisonomía de los barrios, los distintos estilos de los parques. Describe el funcionamiento del metro, los productos de los mercados, los carteles publicitarios. Le fascinan el rito oriental de Saint-Julien-le-Pauvre, ciertos callejones sin salida. Frecuenta los puestos de libros viejos junto al Sena, pasa horas plácidas en los cementerios, en los jardines de plazoletas escondidas. Capta los

matices del gris de la luz, de los cielos nublados. Pero, con todo, algunas de las páginas más intensas sobre la experiencia parisina de Azorín (su llegada en tren o su mágica evocación de los platos y los postres de la cocina valenciana, de la miel y las hierbas aromáticas de su tierra, por ejemplo) se encuentran dispersas en obras que poco o nada tienen que ver con esta ciudad, como las *Memorias inmemoriales*, *El enfermo*, *Valencia* o *Capricho*. Por otro lado *María Fontán* (1943) estiliza en un pastiche irónico, de falsa novela rosa, el contraste entre los ambientes elegantes del París que deja atrás y los del Madrid del regreso, un Madrid muy cambiado que le inspirará nuevas y significativas colaboraciones en *La Prensa* de Buenos Aires.

En su biografía de Azorín (1942), Ramón Gómez de la Serna, desde la lejanía porteña, afirma que Azorín injustamente puede parecer escapista al no reflejar el clima sombrío de crisis, el desasosiego en que encontró sumido a París en un momento especialmente conflictivo. Pero, según él, su atención estaba totalmente absorbida en la guerra de la lejana España, así como en los españoles que llegaban huyendo de ella. En los años cuarenta Ángel Cruz Rueda puso en circulación el rumor de que Azorín durante la Guerra Civil desde París hizo de mediador en canjes que salvaron la vida de muchos prisioneros de ambos bandos. A falta de una biografía rigurosa, lo único que se puede asegurar es que los cuentos de *Españoles en París* (publicados sucesivamente en *La Prensa* de Buenos Aires y recogidos en volumen en 1939) sugieren un trato estrecho con fugitivos de la zona republicana.

*Españoles en París* constituye una doble excepción positiva en la obra de Azorín. Su imagen de la capital de Francia es por lo general la de un *flâneur* solitario que, si acaso, a veces se ve con exiliados afines (amigos como Baroja, el doctor Teófilo Hernando o el escultor Sebastián Miranda). Y en estos cuentos se enriquece con una variada galería de tipos humanos: familias de clase media, sacerdotes, aristócratas, pintores, periodistas. Pero, además, su literatura, caracterizada por la serenidad, la contención y la delicadeza, se carga de un doloroso dramatismo con estos españoles de París. Pues son personajes desarraigados, atormentados, errando como sonámbulos por indiferentes lugares de paso: hoteles, estaciones e iglesias.

En la primavera de 1936 Gonzalo Torrente Ballester llega a París becado para consultar un manuscrito medieval en la Biblioteca Nacional; en octubre volverá a España, donde entre 1941 y 1942 redacta la novela *Javier Mariño*, publicada un año más tar-

de. El protagonista, así llamado, refleja en gran medida las experiencias parisinas del autor, unos meses particularmente intensos ya que su deslumbramiento ante la gran ciudad en un momento muy complicado coincide con el estallido de la Guerra Civil, que siguió a distancia, obligándolo a plantearse el regreso y, por consiguiente, a tomar partido. La involución de Javier Mariño en contacto con los más amplios horizontes de París y su reacción a las noticias de la guerra española componen una figura estrictamente ortodoxa, ejemplar para la ideología de los sublevados y de una derecha fascista en general (de ahí que Torrente Ballester en ediciones más recientes suavizara los rasgos particularmente ofensivos de un personaje tan antipático).

Al poco tiempo de distribuirse, la censura hizo secuestrar la novela precisamente por lo que, al margen del protagonista y sus ideas, todavía merece ser leída: un retrato espléndido del París de 1936, cuya libertad de costumbres y ebullición política resultaba intolerable a la pacata y represiva España de la inmediata posguerra. Ya que, como sucede en las novelas de formación, Javier Mariño, a pesar de sus prejuicios y de su tenaz rechazo, se expone a una gran variedad de entornos antagónicos.

Mariño se aloja, no en el Colegio de España, sino en otra institución de la Cité Universitaire, de cuya heterogénea arquitectura ofrece una imagen complementaria de la de Baroja. Y, sobre todo, aparece rodeado de estudiantes de todo origen que discuten libremente sus ideas e inquietudes y viven una sexualidad desinhibida.

Torrente Ballester sigue los pasos de los universitarios por sus lugares habituales (los comedores, el parque de Montsouris) así como sus salidas a los restaurantes y *cabarets* de Montparnasse. Describe las manifestaciones comunistas, los mítines de la sala Wagram en defensa de la República española (en los que intervienen hispanistas como Jean Cassou), los alborotos de los activistas de extrema derecha. Nos hace asistir a las reuniones hieráticas y rancias de casa de Eugeni d'Ors.

El aire del tiempo queda fijado en las alusiones a las canciones de moda, a la publicidad del metro, a la boga de Rilke y de la reciente traducción de las cartas de Katherine Mansfield con prólogo de Gabriel Marcel. Torrente Ballester enfoca los barrios obreros con la sensibilidad del realismo poético del cine de aquellos años: al igual que en las películas de Marcel Carné, René Clair o Jean Renoir, en *Javier Mariño* los faroles, las ventanas iluminadas y el cafetín de la esquina destacan en la noche vacía

de las calles. Incluso, por contraste, no falta un fin de semana aristocrático en un *château* campestre, como en *La regla del juego*.

Amenazado por la FAI (Federación Anarquista Ibérica), en octubre de 1936 Josep Maria de Sagarra cruza la frontera francesa ayudado por la Generalitat. Poco después es acogido en París por sus amigos los escritores Jérôme y Jean Tharaud, a quienes se debe el hecho sorprendente de que el exilio de la Guerra Civil española diera lugar a un magistral libro de viajes por los exóticos mares del Pacífico, en lengua catalana: *La ruta blava (La ruta azul)*. Pues estos dos hermanos organizaron a Sagarra un crucero en un barco de las Messageries Maritimes. *Via* Marsella y Guadalupe, su mujer y él llegaron a Tahití, donde pasaron varios meses, visitando también otras islas cercanas. El extraordinario libro fue redactado día a día, por lo que presenta la inmediatez de un diario.

En la larga travesía de vuelta Sagarra escribió también los poemas de *Entre l'Equador i els Tròpics*. Y de nuevo en París y hasta su regreso a Barcelona a finales de 1940, trabajó intensamente en la magnífica traducción al catalán de la *Divina comedia* que, patrocinada por Cambó, había emprendido en 1935 y de la que se habían llegado a publicar algunos cantos en *La Veu de Catalunya*.

En *Historial de un libro* Luis Cernuda afirma que su estancia en París de julio a septiembre de 1938 fue una de las épocas más miserables de su vida. Su primer contacto con Inglaterra en los meses anteriores había resultado un fracaso y las malas noticias que ahora le llegaban de la Guerra Civil le hicieron desistir del regreso a España.

En *A una verdad*. *Luis Cernuda*, el volumen de ponencias del congreso que en 1988 la Universidad Internacional Menéndez Pelayo dedicó al poeta sevillano, Rosa Chacel lo recuerda alojado con ella y otros españoles en el hotel Médicis, de la calle Monsieur-le-Prince, en el Barrio Latino (un hotel de larga tradición literaria y artística donde habían residido, entre otros, Verlaine, Alejandro Sawa, Gómez Carrillo, los hermanos Machado, Buñuel y Borges). Rosa Chacel creía detectar todavía la huella del hambre padecida en Valencia en la languidez elegante que Cernuda exhibía en la terraza del café Capoulade en «la dulzura del otoño parisino». Según su biógrafo Rivero Taravillo, el poeta pasaba largas horas a solas en su cuarto trabajando en «Resaca en Sansueña» y «Atardecer en la catedral», dos poemas de *Las nubes* que terminaría más tarde en Londres. También daba frecuentes

paseos por el cercano jardín del Luxemburgo, que, con la delicadeza simbolista de sus estatuas y avenidas de plátanos y castaños, le inspiró «La fuente» (terminada el 22 de julio), un crepuscular monólogo de la fuente de dicho jardín (quizá el surtidor del estanque, más que la mitológica fuente Médicis), que, con su brotar recurrente, el continuo caer y alzarse de su agua, parece rescatar la caducidad de las pasiones humanas.

Al terminar la Guerra Civil los exiliados que, como Azorín o Baroja, van a volver a España más o menos pronto se cruzan en París con los que llegan huyendo del desenlace adverso y que un año después nuevamente tendrán que escapar del rápido avance alemán (por ejemplo, Rafael Alberti o José Herrera Petere).

Recomendados por Picasso, Rafael Alberti y su mujer María Teresa León trabajaron como locutores en las emisiones nocturnas en español de Paris-Mondiale, donde el poeta hallaba tiempo para escribir los primeros poemas de *Entre el clavel y la espada* y traducir *Britannicus* de Racine para una compañía de teatro. En *Confieso que he vivido* Pablo Neruda se deleita evocando el apartamento que en esos meses compartió con Delia del Carril, María Teresa León y Alberti en el Quai de l'Horloge y, sobre todo, la belleza y tranquilidad de los alrededores (el Pont Neuf, la estatua de Enrique IV, los pescadores, la panorámica del Sena hasta el reloj dorado de la Conciergerie). A sus espaldas, la plaza Dauphine, «nervaliana, con olor a follaje y *restaurant*», donde, según Alberti, un día encontraron a Azorín ensimismado en un banco y no le quisieron dirigir la palabra por su creciente adhesión a los «nacionales». (A su vez Baroja fingió no conocer a los Alberti en los estudios de la radio y en una oficina donde se tramitaban los permisos de residencia).

Por presión diplomática del nuevo régimen español el matrimonio Alberti corría el peligro de perder su trabajo y, al romper los alemanes la línea Maginot, decidieron marchar a Argentina, saliendo de Marsella el 10 de febrero de 1940. Fruto de su casi año parisino es *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* (1939-1940), que, más que un libro, viene a ser un largo poema que avanza a saltos, a fognazos, un poco a la manera de los de Cendrars. Este ritmo entrecortado y frenético se debe al «desorden impuesto», a «esta prisa», a «esta urgente gramática necesaria en que vivo», como luego declararían el poeta mismo en *Entre el clavel y la espada*. Pues se trata de una acumulación de instantáneas desordenadas, tanto del presente francés como del inmedia-

to pasado de la guerra y la huida: «Como soy andaluz / y de los finos, / quiero mezclarlo todo», explica.

Allí encontramos, por una parte, la difícil vida del refugiado en Francia, siempre expuesto a los controles policiales y a la amenaza de expulsión; las palabras francesas más necesarias para sobrevivir; las escaleras y la publicidad del metro; las fugaces apariciones de los hispanistas Bataillon y Cassou. Todo ello entremezclado con el Quinto Regimiento, el sitio de Madrid, el abandono de la casa del paseo de Rosales, el salvamento de los cuadros del Prado, Andalucía y la muerte de Lorca (evocados desde la mezquita de París), el terrible campo de Argelès. Al pasar el barco el Estrecho y alejarse las inaccesibles costas andaluzas, los versos oscilan entre el desgarro y la esperanza en una nueva vida americana. Mucho después, en un día neblinoso de Argentina, Alberti recordará su barrio parisino: «Bruma y llovizna en el Sena. / [...] / Puentes de París y orillas / de álamos. / Por un Paraná de bruma / hoy vuelvo a Francia a caballo» (*Baladas y canciones del Paraná*, «Canción 44»).

En febrero de 1939 y a consecuencia de la caída de Cataluña al ejército «nacional», José Herrera Petere cruza la frontera francesa. Es internado en el campo de concentración de Saint-Cyprien, de donde pronto lo rescata Picasso, y se reúne con su familia en París, con la que emigrará a México en mayo del mismo año. Allí en 1940 José Bergamín, en la colección «Lucero» de la editorial Séneca, le publica *Niebla de cuernos* (*Entreacto en Europa*), una novela inspirada en su paso por París. Se trata del testimonio de un refugiado español que, obsesionado con los terribles recuerdos de la guerra y del campo de concentración, se mueve como un sonámbulo en un nuevo entorno que se obstina en ignorarlo. Pues, si en sus poemas Alberti acusaba a Francia de maltrato práctico a los refugiados, Herrera Petere, además, denuncia el egoísmo de gran parte de una sociedad que se niega a ver la gravedad de lo que amenaza su modo de vida hedonista y refinado: «Entonces comprendí como nunca que Francia vivía del cuento y que temía enormemente perder esa fina cascarilla de polvo de los siglos, que tan cara tienen que pagar algunos pueblos del mundo. Esta es la razón de su crueldad».

El perspicaz Manuel Chaves Nogales, que había vivido en París desde noviembre de 1936 hasta poco antes de la entrada de las tropas alemanas, publicó en Montevideo en 1941 *La agonía de Francia*. En este libro, a partir de la subida al poder de Pétain en junio de 1940 y apoyándose en la actitud de las distintas cla-

ses sociales y de sus políticos durante los primeros meses de la guerra y en los años precedentes, Chaves Nogales lleva a cabo un extraordinario, detallado y matizado análisis de esa cobardía moral que Herrera Petere detectaba en la población francesa y que, según Chaves, había conducido a la derrota: «La caída de Francia no es, sin embargo, el drama lamentable de un pueblo cobarde que no ha querido batirse. No. Francia, durante los meses de la guerra, que han sido su agonía, lucha, no contra el enemigo exterior, sino consigo misma. [...] Esta lucha interior que se desarrolla entre su conciencia de pueblo culto, ni un solo momento adormecida, y la fascinación que sobre él han ejercido las fuerzas de destrucción puestas en juego para aniquilarle, es lo que provoca el patético desgarramiento interior en el que Francia sucumbe».

# LOS AÑOS MÁS OSCUROS (1940-1944)

Para muchos escritores y artistas españoles del siglo xx, París ha sido la otra metrópoli, la alternativa a la propia ciudad, casi siempre de aire provinciano ante la urbe cosmopolita, la capital universal de la cultura, del arte y del lujo, de la vida social y mundana. Una nueva Roma consciente de su relevancia, tan burguesa como aristocrática –Balzac y Proust–, centro de la modernidad y espejo del mundo desde la Revolución del 89, de la que Walter Benjamin decía que era «la ciudad que remueve». Una ciudad a la que se acudía para saber tanto del mundo, de lo ajeno, como para entender y decir mejor lo propio; una ciudad de la que muchas veces no se regresaba al quedar el viajero envuelto en el humo de los cafés y en la conversación de las tertulias, o atrapado en el mundo literario y artístico de la capital de lo mundano, en la que había nacido la literatura y el arte moderno.

Si a esta llamada, antes de París que del resto del país, acudían numerosos escritores y artistas españoles en tiempos de paz de manera voluntaria y esperanzada, desde 1936, la Guerra Civil y sus dramáticas circunstancias enviaron a la capital francesa un involuntario contingente que se unió a los que permanecían en la ciudad, incrementando su número y su diversidad. Así, se formó una escogida colonia literaria y artística –a la que se han acercado con brillantez tanto Juan Manuel Bonet (*Le Montparnasse espagnol*, París, Musée du Montparnasse, 2013) como José Muñoz Millanes (*La ciudad de los pasos lejanos*, Valencia, Pre-Textos, 2013), en unos libros ya imprescindibles– que en 1939 vio cómo regresaban a la España franquista y victoriosa muchos de sus miembros –los Azorín, Baroja, Pérez Ferrero...–, al tiempo

que se incrementaba notablemente con la llegada de los huidos tras la derrota de la República.

En los primeros meses de 1940, cuando Francia vivía en la *drôle de guerre*, ese periodo de guerra extraña, de lo que parecía un conflicto de pega en el que no había combates salvo en el lejano y noruego fiordo de Narvik, París hervía como en sus mejores tiempos repleto de escritores y artistas de todos los países y de refugiados de todas las procedencias que habían llegado a Francia desde el final de la Gran Guerra. Sin embargo, al contrario de lo que había sucedido hasta mediados de la década, ahora no iban en busca de la libertad y de la creatividad que ofrecía la urbe sino de la seguridad y del bienestar que faltaba en sus países de origen. Los refugiados de todos los puntos cardinales que se concentraron en Francia se convirtieron en un elemento esencial en la vida política y social del país como supo ver Carlos Soldevila, uno de los muchos escritores españoles exiliados en París durante la guerra. En un capítulo de su obra *El París que yo he visto* (Barcelona, Argos, 1942), titulado expresivamente «París-Babel», Soldevila enumera los diferentes grupos de refugiados que habían llegado a Francia en las últimas décadas, entre los que naturalmente incluye a los españoles, los últimos en sumarse a ese aluvión de población extranjera.

Cuando en junio de 1940 se produce la *défaite*, la mayoría de los escritores y periodistas españoles que en 1939 se habían instalado en la capital francesa ya la habían abandonado, o la estaban abandonando, en dirección a Inglaterra, Estados Unidos y, sobre todo, a la América hispana, gracias a los oficios del cónsul mexicano Gilberto Bosques. Desde el fin de la Guerra Civil, y respondiendo a la hostilidad con la que Francia había acogido a los refugiados, la marcha de los más decididos y de los más temerosos ante el futuro, así como de aquellos que más posibilidades tenían de viajar y que más riesgos corrían, se aceleró desde septiembre de 1939 en que el ejército alemán empezó su victoriosa *blitzkrieg* en Polonia. Así, el comienzo de la Ocupación y el establecimiento del gobierno del mariscal Pétain en Vichy coincidió con una muy sensible reducción del número de escritores y periodistas españoles que se habían concentrado en París y en toda Francia, donde permanecieron aquellos que no podían ir a un lugar mejor.

En este momento, en junio de 1940, cuando las tropas alemanas cruzaban por la Porte Maillot hacia los Champs Elysées, se pueden distinguir una serie de grupos de escritores españoles

entre los que en ese momento formaban la que se puede considerar la colonia literaria de la ciudad.

## I

Por su presencia en París, parece oportuno comenzar la aproximación al universo literario español de la ciudad con el grupo de los escritores arrojados a Francia por la tempestad de acero que había tenido lugar en España desde 1936. Un grupo de refugiados que se adelantó a la gran oleada del exilio de 1939, algunos de los cuales permanecían en la capital con la llegada de los alemanes. Son los representantes de los que algunos han llamado la «tercera España», polémica denominación de un grupo de desencantados que encarnan sobre todo Juan Ramón Jiménez o José Moreno Villa. En cualquier caso, una denominación que se ha impuesto por su utilidad para señalar a quienes, sintiéndose republicanos, no encontraban acomodo en ninguno de los dos bandos enfrentados, lo que les llevó a un temprano destierro a veces forzado, como en el caso de Chaves Nogales, aunque algunos como Azorín o Pío Baroja se apresuraron a regresar a España al finalizar la guerra, no sin dificultades.

El primero de ellos –por aquello de la antigüedad– sería Gregorio Marañón, instalado en la capital francesa desde 1936, un largo periodo en el que finalizó, entre otros libros, su *Tiberio. Historia de un resentimiento* y *Luis Vives. Un español fuera de España*, mientras esperaba la autorización para regresar, purgando sus pecados republicanos de antaño. Apenas registró en sus escritos nada referido a lo sucedido en el París de la época, aunque fue consciente del momento histórico que le había tocado vivir, especialmente el correspondiente a la entrada de las tropas alemanas en París. Así, en la biografía que le dedica, Marino Gómez Santos incluye la referencia a un artículo de Marañón publicado en el habanero *Diario de la Marina* el 8 de agosto de 1940, apenas un mes después de la llegada de los alemanes, titulado «Pequeños Anales de treinta días en París», en el que recoge lo sucedido. Tras su etapa parisina quedó en Gregorio Marañón un permanente interés hacia la figura del exilio y del desterrado que se tradujo en la realización del texto citado dedicado a Luis Vives, al fin una especie de epítome del exiliado, y en la publicación del volumen publicado años después con el título de *Espanoles fuera de España* (Madrid, Espasa Calpe, 1947) en el que, junto a los jesuitas y los masones o a los judíos y Garcilaso, de nuevo se ocupa del humanista converso valenciano.

A pesar de que en realidad no estuvo presente en la Francia ocupada, es necesario referirse a Manuel Chaves Nogales (1897-1944), quien abandonó Francia en dirección a Inglaterra al tiempo que se firmaba en Compiègne el armisticio. Este periodista y escritor, que también tuvo que abandonar la España republicana precipitadamente, aún tuvo tiempo –antes de emprender un nuevo exilio en Inglaterra– de describir de manera acertada el ambiente de la *défaite* y el éxodo de la primavera de 1940 en *La agonía de Francia* (Montevideo, Claudio García Eds.1941), una obra conocida y reeditada recientemente dentro del proceso de recuperación del escritor emprendido desde hace unos años. En sus páginas, el periodista deja un testimonio de primer orden acerca de esos días de la derrota que se extienden entre el éxodo de los parisinos y la firma del armisticio. Se puede decir que la obra de Chaves Nogales, crónica de un testigo de lo sucedido, es el verdadero libro de la *défaite*, de la Francia de las postrimerías de la Tercera República, y eso que el periodista español compite con una bibliografía amplia que va de André Maurois a W. Somerset Maugham. Chaves revela la impotencia y la complicidad implícita de parte de la sociedad francesa en la derrota, al tiempo que anticipa el verdadero rostro del invasor. Un libro que coincide con lo que relatará décadas más tarde Herbert Lottman en uno más de sus magníficos ensayos, *La caída de París* (Barcelona, Tusquets, 1993), quien, como muy bien señala Xavier Pericay en el prólogo al libro de Chaves, no lo cita por una persistente tendencia a ignorar la literatura crítica en español sobre la época que, como veremos, es tan ilustrativa al respecto como la que más.

Menos conocida, pero también de interés, es la obra de Carles Soldevila (1892-1967) acerca de la realidad de la Francia de la derrota y de los primeros momentos de la Ocupación. Soldevila era otro de los escritores que, cuando llegaron los alemanes, estaba en París desde 1936. Hermano del historiador Ferrán Soldevila y miembro de una familia de origen catalana y vasca, Carles Soldevila i Zubiburu fue columnista de *La Vanguardia*, escritor, poeta y dramaturgo catalanista de carrera consolidada que dejó Barcelona poco después del comienzo de la guerra debido a las amenazas confederales. Su estancia parisina se extendió a lo largo de seis años, por lo que asistió a la crisis de la Tercera República, a la *défaite* y a la Ocupación alemana, unos acontecimientos que recogió en una obra poco conocida pero de interés –*El París que yo he visto* (Barcelona, Argos, 1942)–, acerca de los cuales ofrece una visión un tanto original.

Soldevila tiene una mirada atenta a lo que está sucediendo y valora la situación en la que se encontraba Francia y la Tercera República antes de la derrota. Lo primero que destaca es la concentración en París de refugiados de todas partes, llegados en oleadas diversas: primero rusos, luego italianos, españoles, austriacos, judíos de los Sudetes... así hasta llegar a la que considera la saturación de Francia, convertida en la Babel que da título a uno de los capítulos del libro. Soldevila describe en páginas magníficas el éxodo de los parisinos ante el avance alemán, no ahorrando ninguna alusión a la desesperación de un grupo de refugiados políticos extranjeros –quizás fueran españoles– que intenta tomar el tren y escapar de París antes de la llegada de los alemanes sabiendo que en ello les va la vida. Son conmovedoras las páginas dedicadas a la entrada de las tropas alemanas en París en junio de 1940, un acontecimiento que adivina inquietante, y del que es testigo privilegiado: «¡Con qué terrible aprensión nos hemos quedado en París cuando nos hemos convencido de que no teníamos otro remedio [...]! Si no nos hemos echado a llorar es porque demasiada gente lloraba ya a mi alrededor». Todo ello no le impide apreciar la perfección de la máquina de guerra alemana que había sorprendido al mundo con la *blitzkrieg*, así como la corrección y cortesía de los soldados.

Una impresión que compartirá con muchos franceses y algunos españoles como Josefina Carabias o Gregorio Marañón. A la vista del desfile de las fuerzas alemanas, Soldevila afirma que se explica lo sucedido a una República que considera en manos de las amantes de sus dirigentes, de ahí el título revelador del capítulo «Voy comprendiendo». Sin embargo, la admiración hacia las formaciones de soldados cantando y los vehículos militares a los que se refiere como una «masa sombría, medievalesca (sic), wagneriana», no oculta cierto temor. Quizás esta intuición acerca de que el régimen nazi no era una broma –cuenta que se estremecía al ver las grandes esvásticas en los edificios– es lo que le llevó a regresar a Barcelona en 1942. A pesar de su corta estancia, dos años dan para mucho, Carles Soldevila tuvo tiempo para sufrir la escasez de alimentos, una sorpresa en la Francia de la abundancia, y para contemplar los diferentes grises del cielo parisino en los días de lluvia y frío, como hizo un día de 1941 desde el Pont des Arts, frente a las ventanas de la casa del número 15 del quai de Conti en la que no tardarían en vivir Albert Modiano y Luisa Colpeyn. Unos lugares luego muy cortazarianos.

También la periodista Josefina Carabias (1908-1980), una de las refugiadas en Francia antes de 1939, ofrece en su obra *Los alemanes en Francia, vistos por una española* (Madrid, Ambos Mundos, 1944), firmada con el seudónimo de Carmen Moreno a causa de su republicanismo, unas páginas interesantes y poco comprometidas acerca de la llegada de los alemanes y de la Ocupación, aunque sorprende su proximidad, más anímica y humana que ideológica, hacia los nuevos dueños de Francia. A pesar de que Carabias no compartía los principios que inspiraban a la Alemania nazi, no puede evitar mostrar su simpatía hacia los alemanes, de los que no relata ninguna violencia como las referidas a los rehenes y los fusilamientos, sino tan solo su eficacia, organización y cortesía. Se podría decir que es la obra más próxima a la colaboración, escrita no tanto desde la ideología como desde la admiración por un ejército victorioso y la comprensión por las debilidades humanas.

Libro amable que intenta esquivar asuntos que pudieran ser conflictivos en la España de la posguerra, para lo que recurre al humor y a la crónica personal en la que lo más destacable es el relato del éxodo de los franceses en junio de 1940 del que formó parte. El itinerario de la joven periodista exiliada, que viaja sola con su hija por la Francia de la derrota, se extiende por París, Burdeos, un pueblo próximo a esta ciudad llamado Fontanrouge y, sobre todo, Biarritz.

Lo esencial del relato es la presencia y la descripción de los alemanes, algo novedoso en esta literatura en la que los ocupantes están prácticamente ausentes, en la que aparecen sólo como telón de fondo. Unos personajes presentados con naturalidad y en los que no aprecia ningún comportamiento criticable. A pesar de esta visión complaciente y gracias a estar a medio camino entre la crónica y el diario, *Los alemanes en Francia* proporciona información acerca de la vida cotidiana en Francia durante los tres primeros años de la Ocupación, hasta su regreso a España.

Muy distinto es el caso del vallisoletano Aurelio Cuadrado (1893-?), un personaje verdaderamente de mil caras al que César González Ruano cita en la parte de sus memorias dedicadas a su estancia parisina y al que incluye en su *Antología de poetas españoles contemporáneos*. Cuadrado, abogado, poeta y veterinario, había publicado en su Valladolid natal dos revistas de poesía, «Pluma y lápiz» e «Ideas», esta última –tal y como recoge Juan Manuel Bonet en su *Diccionario de las vanguardias*– fundada en

1924 y que tuvo cierta proyección en el mundo de la vanguardia artística y literaria vallisoletana. Ya instalado en París, Cuadrado publica un poemario titulado *Guitarra en París* (París, Albert Messein, 1941), prologado por González Ruano y continuación sin duda de *Guitarra en Flandes* (Biarritz, 1939). El libro parisino, con bonita viñeta en la cubierta, un poco en la línea de las españolas de Natalia Goncharova, se abre con un poema testimonial titulado «París, 1941. Estampa». En él, Cuadrado presenta a la urbe ocupada sumida en la oscuridad –«En la enorme antorcha, que Eiffel ideó, no alumbra la llama / que al arder hacía / de la noche día»– y en la quietud –«Silencio letargo / de fe y energía» que produce «el empacho de historia, el cansancio de gloria»–. En 1943, cuando la Ocupación, ya sin velos, dejó ver su verdadero rostro, y aunque estaba bien instalado en París, Aurelio Cuadrado regresó a España.

Entre los que fueron llegando a Francia a lo largo de la Guerra Civil y el comienzo de la Guerra Mundial se encuentra Bernabé Herrero (1903-1957), hasta hace poco un poeta secreto al que Juan Manuel Bonet y Andrés Trapiello han rescatado del olvido del exilio y de la trastienda de la literatura. Herrero, juez y poeta nacido en Soria, es uno más de la larga nómina de extraviados por la guerra, de la que décadas después en cierto sentido acabó siendo víctima. De aliento franciscano y machadiano según Trapiello –quien lo ha reeditado y biografiado («Un poeta orillado», *Abanco. Cosas de Soria*, 37, 1999) junto con Enrique Andrés–, su libro *Orillas* (Bayona, edición del autor, 1947), está inspirado por un duro exilio iniciado en 1937 en localidades atlánticas como Aurillac, Burdeos y Dax. Pronto le atenazó la amargura de la distancia, como muestra el soneto fechado en 1939 en el que en el primer cuarteto expresa su deseo esencial al referirse a su Soria natal: «Quiero vivir aquí. Nada más quiero / este infinito azul que me acompañe. / Quiero que mi alma – triste ya se bañe / en las sonoras márgenes del Duero».

Aunque no pisó el París alemán, ni dejó testimonio de lo que pasaba en Francia durante los años negros, es una buena muestra de los damnificados de esa «tercera España» a la que ya nos hemos referido, que proporcionó los primeros y tempranos exiliados. Es Herrero, según Trapiello, un poeta de la normalidad, de lo íntimo, con buenos amigos entre los escritores de la Edad de Plata como Gerardo Diego o Juan Larrea. No obstante, pese a regresar ahogado por la nostalgia, ni siquiera le dio tiempo a morir en España.

A todos ellos se pueden añadir los escritores y periodistas que en junio de 1940 permanecían en París tras haber llegado a la ciudad antes de la Guerra Civil, como el prolífico Marcial Retuerto (1897-?), a quien Ruano describe como «madrileño, hombre de vida interesante que había sido torero, cantaor de flamenco, marinero, minero, caminante y mendigo». Como se ve, otro abanico de variedades reunidas a las que habría que añadir su condición de poeta, que le llevó a aparecer en la *Antología de poetas españoles contemporáneos* de César González Ruano. A pesar del perfil un tanto bohemio con que le retrata, Retuerto tenía ya una carrera que no se limitaba a la literatura española. Poco antes había publicado *Dos conquistadores más* (Madrid, Rivadeneira, 1935), una narración muy original a medio camino entre el ensayo y la ficción, que fue reseñada laudatoriamente por el *ABC*. En ella recoge la experiencia de dos emigrantes españoles a América y el regreso de uno de ellos cuyas memorias son la base del relato. Fue traducida al francés por Jean Babelon en 1944 con el título *Deux plus* (París, Jusse, 1944), y parece que le dio un cierto prestigio en los medios literarios franceses.

Como curiosidad hay que destacar que Retuerto es de los pocos que escribe sobre los españoles en la Francia ocupada, aunque en este caso sea en un librito, casi un opúsculo, de sesenta y tres páginas e intenciones propagandísticas, que le fue encargado por la franquista Cámara Oficial de Comercio de España. Titulada *Cómo viven los españoles en París* (París, Imp. de Provinces, 1941), es una obra bilingüe que llevaba un prólogo de Gregorio Marañón, quizás en ese momento el escritor español más conocido en el París ocupado, que estaba dispuesto a hacer méritos para acelerar su regreso a España desde un París que se estaba volviendo cada vez más difícil y peligroso. Así se explicarían las páginas dedicadas en el folleto a describir el terrible ambiente en el que vivían los españoles en Francia por no regresar a la patria. En esta obra de circunstancias –que sin duda le debió reportar algún beneficio–, Retuerto no alude a su situación personal ni a sus impresiones, sino al hecho de que los españoles que permanecían en Francia lo hacían por voluntad propia, pues según él nada en España impedía su vuelta. Todo esto fue escrito en los días en los que Cruz Salido y Zugazagoitia acababan de ser fusilados tras ser extraditados a España por la vía de los hechos, es decir, del secuestro legal.

No es de extrañar que Marcial Retuerto se viera implicado en la polémica denuncia llevada a cabo por el periodista del *ABC*,

el filonazi Mariano Daranas, contra el corresponsal de *Arriba* en París, Bartolomé Calderón Fonte, acusándole de masón, lo que en la época distaba de ser una broma. A esta iniciativa de Daranas se sumó, sin duda coordinadamente, el propio Retuerto en una carta enviada a Juan Aparicio, en la que acusaba a Calderón Fonte de pertenecer a la logia parisina «Unión Latina», como recoge Javier Domínguez Arribas en su interesante trabajo *El enemigo judeo-masónico en la propaganda franquista* (Madrid, Marcial Pons, 2009). Retuerto permaneció en Francia después de la Liberación, donde realizó una más que discreta y variada carrera literaria en francés, que incluso le valió algún premio como el concedido por la Académie Française en 1958 por su obra *Dans le temps et dans l'espace. Poèmes Ésotériques*.

## II

A estos adelantados del destierro no tardó en unirse el grupo más numeroso, formado por los escritores republicanos que llegaron a Francia en 1939 expulsados por la victoria franquista. Un conjunto diverso desde el punto de vista político y literario que han estudiado con especial dedicación Alicia Alted Vigil y Manuel Aznar Soler, quienes, junto con otras aportaciones, son los editores de *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia* (Salamanca, AEMIC-GEXEL Editores, 1998). Es esta una obra conjunta e indispensable para el exilio republicano, aunque la Ocupación como periodo específico y su influencia en los escritores no tenga excesiva presencia, lo cual no deja de sorprender, pues como acontecimiento fue el más relevante que les tocó vivir a todos ellos tras la Guerra Civil.

Se puede iniciar la relación de aquellos que habían dejado España en 1939 con el escritor y poeta Antonio Porras (1886-1969), colaborador de *Hora de España* y uno de los más veteranos, que había realizado lo esencial de su obra antes de la Ocupación. Es Porras uno más entre los muchos escritores que cita González Ruano en sus memorias *Mi medio siglo se confiesa a medias*, aunque es de los que tiene buena consideración pues se refiere a él como «de lo mejor que había en el españolismo de la capital francesa». Pasó los años de la guerra discretamente en su vivienda del Barrio Latino, más o menos con las mismas privaciones y dificultades que el resto de los escritores, algo aislado, aunque se viera entre otros con el citado Ruano. Al llegar la Liberación colaboró en la revista cultural del exilio *Independencia* y trabajó para las muy señaladas editoriales Payot, Seuil o Albin

Michel. No tardó en instalarse en Hendaya, desde donde se puede ver Fuenterrabía e Irún, un lugar que dejó en 1969 para ir a morir a su Pozoblanco natal sin que lo vivido durante la Ocupación le inspirase unas páginas.

Otro que recorrió el camino del exilio en 1939 fue Álvaro de Orriols (1894-1976). Este dramaturgo, poeta y autor de libretos de zarzuela, que ha estudiado Antonio Espejo Trenas («Álvaro de Orriols, pionero del teatro de masas: los estrenos de *Rosas de sangre* y *Los enemigos de la República*», *Stichomythia*, 10, 2009), participó en actividades culturales al servicio de la República, concretamente en las Milicias de la Cultura y en la Subsecretaría de Propaganda, tras lo cual pasó a Francia por Le Perthus cuando las tropas franquistas se acercaban a la frontera. Próximo al partido socialista, alguna de sus obras de teatro representadas durante la Guerra Civil como *Retaguardia* o *España en pie* tuvieron gran éxito de público. Su vida en el exilio, que conocemos bien gracias al trabajo de su hija, Mercedes de Orriols («Biografía de mi padre, Álvaro de Orriols», *Migraciones y Exilios*, 2, 2001, pp. 191-204), fue, como la de tantos, difícil. Al fin, recaló en la muy hispánica ciudad de Bayona, tradicional refugio de exiliados.

Hasta 1950, Orriols no retomó la escritura con una serie de obras que permanecen inéditas, como *Campanarios (Estampas de la lucha guerrillera)*, *La guerra sin hombres* –ésta en verso– y *Españoles en Francia*. Asimismo, hay que citar el texto de memorias dedicado al éxodo republicano e ilustrado con dibujos realizados por el propio Orriols, titulado *Las hogueras del Pertús. Diario de la evacuación en Cataluña*, editado primero en francés (París, 1995, Les Éditions La Bruyère) y luego en español (La Coruña, Edición do Castro, 2008). Se trata del testimonio de un éxodo y de una situación familiar tan atroz como repetida entre los exiliados que recoge un escritor hoy olvidado pero que en su tiempo, el de la Edad de Plata, fue amigo de Lorca, Machado, Alberti, Benito Perojo, Pompeu Gener o Jacinto Guerrero, un catálogo variado.

Un itinerario muy parecido al de Orriols fue el seguido por Corpus Barga (1887-1975), escritor y periodista, que también cruzó los Pirineos, en este caso acompañando a Antonio Machado y a su familia junto con el filólogo Tomás Navarro Tomás. Instalado primero en Marsella y Niza, tras la ocupación de la zona de Vichy por los alemanes en 1942 se traslada a la villa de Cour-Cheverny, cerca de Blois, un lugar de la Francia profunda lejos de los alemanes, de la Milice de Vichy y del maquis de

los FTP (Francs-tireurs et partisans). Desde esta localidad viaja a París, ciudad que conocía bien, pues fue corresponsal de *El Sol* en los años de entreguerras, donde parece que se instala durante más o menos un mes con el objeto de hacer gestiones cerca de la embajada española para evitar que su hijo fuera enviado a Alemania tras ser reclutado para el Servicio de Trabajo Obligatorio. Esta corta estancia en la capital, en un año tan crítico como éste, le inspiraron unas cuantas páginas, a modo de relato del episodio, tituladas «París, marzo de 1943», que están incluidas en el cuarto y último tomo de *Los pasos contados*, la obra en la que describe su infancia en Madrid y Belalcázar, titulado *Los galgos verdugos* (Madrid, Alianza, 1979).

A pesar de su escasa extensión, y de alguna contradicción, este relato es uno de los que más información proporciona sobre el París alemán y una muestra de la presencia de la Ocupación en la literatura del exilio. Corpus Barga no solo refiere la realidad del París de esos días, sino también el viaje que, tras cruzar la difícil línea de demarcación, le llevó de la zona de Vichy a la controlada por Alemania, aunque en esa fecha toda Francia estuviera ocupada.

Sus gestiones cerca de la embajada española para evitar que su hijo fuera enviado a Alemania le permiten conocer el ambiente del consulado, algo sórdido, de la avenue George V, donde se entrevista con el cónsul Alfonso Fiscowich. Gracias a este viaje parisino, Corpus Barga tiene la oportunidad de reunirse con unos cuantos compatriotas que malviven en París, como el ministro republicano Nicolau d'Olwer, acosado por la Gestapo y las denuncias anónimas, y el poeta José María Quiroga Plá, de quien hace algún comentario poco piadoso acerca de su vida íntima y una alusión malintencionada acerca de su actividad literaria. También ve a Óscar Domínguez, asustado y deseoso de que acabase la guerra, y a Fabián de Castro, el pintor gitano muy amigo de César González Ruano de cuya mujer, Mary de Navascués, hizo un buen retrato.

Entre otros personajes con los que Corpus Barga nos dice que se relaciona en ese París sombrío se encuentra André Malraux, conocido de los días de la Guerra Civil, de quien dice que cuando viene a París se aloja en la casa de Drieu La Rochelle, del que todo el mundo sabía que era amigo. También están Jean Cocteau, al que señala como colaboracionista, Paul Éluard, André Derain, Pierre Reverdy... una estancia –como se ve– muy aprovechada que tan sólo le inspiró unas pocas páginas.

Barga también acude a visitar a Picasso en su estudio del número 7 del quai Les Grands-Augustins, que describe con cierto detalle, y donde coincide con Dora Maar, el escultor Apelles Fenosa y Jaime Sabartés, el poeta amigo y secretario del artista. Precisamente, la conversación mantenida con Picasso, quien –según dice– le comenta la muerte de Max Jacob, hace que sea imposible fechar el relato en el momento en el que sugiere el escritor en el título, pues el poeta judío murió en Drancy el 5 de marzo de 1944, y no de 1943. Esta confusión de Corpus Barga se repite al aludir a la conocida representación de la obra de teatro escrita por Picasso, *El deseo atrapado por la cola*, que tuvo lugar en casa de Michel Leiris, dirigida por Albert Camus, con música seleccionada por Georges Hugnet y representada entre otros por Raymond Queneau, Louise Leiris, Simone de Beauvoir, Dora Maar, Jean-Paul Sartre y el propio Michel Leiris. Una representación que se celebró quince días después de morir Max Jacob, el 19 de marzo de 1944, y no un año antes. Decididamente, a Corpus Barga el recuerdo de la Ocupación y el tiempo transcurrido le jugaron una mala pasada, pues su viaje a París, de acuerdo con los acontecimientos referidos y con la alusión a las constantes alertas aéreas, no se pudo producir en marzo de 1943, sino un año después, en marzo de 1944. Un error lo tiene cualquiera y la memoria es traicionera, sobre todo si no se toman notas en el momento, aunque enmendar el título no estaría de más.

Las páginas de «París, marzo de 1943» son vivas y ágiles además de interesantes por la descripción de los personajes y del ambiente, encontrándose entre lo mejor de lo dedicado a la Ocupación por los escritores españoles. No es de extrañar por tanto que resulten escasas. Y es que lamentablemente el viaje a París no le inspiró un relato más extenso acerca de su experiencia francesa quizás debido a que no tardó en cambiar Francia por Lima. El exilio francés de Corpus Barga lo han estudiado María Fernanda Mancebo y María Victoria López González en un trabajo con este título, incluido en la obra dirigida por Manuel Aznar y Alicia Alted citada con anterioridad.

Al igual que los anteriores escritores, Efrén Hermida, Jacinto Luis Guereña y Pedro de Basaldua pasaron a Francia con la oleada de refugiados que huía desde Cataluña bajo las bombas de la Legión Cóndor, las mismas que mataron a la mujer de Ramón Gaya en la estación de Figueras. El primero de ellos, el casi secreto Efrén Hermida Revillas, es uno de los escritores con los que tuvo relación César González Ruano, quien a pesar de su más

proclamado que real alejamiento de la literatura, si esto fuera posible en un personaje como él, ejerce a su manera de cronista del mundo artístico y literario hispánico en el París ocupado. Según comenta González Ruano en *Mi medio siglo se confiesa a medias*, Hermida era «un muchacho solitario y triste» de poco aliento para la vida, que había nacido en Santander y quien, según dice, murió a poco de marcharse el periodista de París en septiembre de 1943. Poco se sabe del poeta Efrén Hermida más allá de lo señalado por Ruano del que dice era amigo de otro escritor español, Ezequiel Endériz, y de un matrimonio llamado Galván, «que vivía por Montmartre». Hermida debía ser más activo de lo que sugiere González Ruano, pues en 1939 colaboró en *Desde el Rosellón*, la efímera revista editada por los exiliados, que no sobrevivió al comienzo de la guerra mundial.

Antes, al menos había dedicado algún esfuerzo a los estudios cervantinos en un texto publicado en 1928, titulado «Cervantes pedagogo», en una revista de título tan melodramático como *Huerfanito Madrid: Colegio del Príncipe de Asturias para Huérfanos de Médicos* (nº 74, 1928). Hay que señalar que Serge Salaün («El exilio literario en Francia: *el Boletín* de la Unión de Intelectuales Españoles», en *El exilio literario español de 1939: actas del Primer Congreso Internacional*, Vol.1, edición de Manuel Aznar Soler) incluye a Efrén Hermida, a quien tiene poco aprecio como poeta, entre los escritores que colaboran en el *Boletín* de la UIE después de la Liberación. Y es que en el número del 22 de septiembre de 1946 aparece un artículo de Hermida sobre *Morir al día*, la obra de Quiroga Plá publicada ese mismo año. Además, Ana Martínez Rus («Antonio Soriano, una apuesta por la cultura y la democracia: La Librairie Espagnole de París», en *Litterae. Cuadernos sobre Cultura Escrita*, nº 3-4 (2003-04), pp. 333) ha señalado cómo al llegar la Liberación, Efrén Hermida –a golpe de Minerva, muy a lo Altolaguirre– intentó crear una editorial en su propia casa para dar salida a la obra de los escritores españoles en el exilio francés, siempre con dificultades para publicar en su lengua. Todo ello indica que los datos aportados por González Ruano acerca de la temprana muerte del joven poeta no son muy exactos, ya que tres años después de lo que señala Hermida estaba vivo. Incluso, al año siguiente, 1947 apareció en la editorial Argos de Buenos Aires *La piedra de Horeb*, una traducción suya de un libro de Georges Duhamel.

El también poeta pero igualmente ensayista y traductor Jacinto Luis Guereña, (1915-2007), nacido en Argentina y de as-

endencia vasca, tiene un itinerario más conocido gracias a Claude Le Bigot, autor de «Jacinto Luis Guereña en el exilio: su labor de poeta y antólogo», texto incluido como tantos otros en la obra dirigida por Manuel Aznar Soler, *El exilio literario español de 1939: actas del Primer Congreso Internacional*. Guereña, de afinidades socialistas, tiene una intensa participación en la Guerra Civil, primero en las Milicias de la Cultura y luego como oficial del Ejército Popular, combatiendo en la batalla del Ebro en primera línea. Es de los que pasó por el calvario de Argelès antes de iniciar su largo exilio francés, y hasta 1956 no volverá a escribir exclusivamente en español, así que fue de los que realizó lo esencial de su obra después de la Liberación, cuando funda la revista bilingüe *Méduse* instalado en la plácida ciudad de Pau, cabe los Pirineos. De hecho, la antología de su poesía –realizada por el citado Claude Le Bigot y Jean-Louis Guereña, su hijo, titulada *Corazón de miedo y de sueños (Antología 1946-2001)*, y editada por la sevillana Renacimiento– arranca de los días siguientes a la Ocupación, durante la cual parece que no escribió nada.

El vasco Pedro de Basaldua (1906-1985) es otro de los exiliados que se encuentra en París al llegar los alemanes después de haber dejado España en 1939. Era un escritor y periodista que militaba en el nacionalismo vasco y en círculos católicos, dos ámbitos especialmente próximos. Tras haber desempeñado varios cargos en el gobierno vasco y cerca del lehendakari Aguirre, después de la caída del norte se instala en Barcelona y luego, con la derrota de la República, se exilia en Francia. Permanece en el París ocupado durante siete meses para recalar luego en la Francia de Vichy y a continuación pasar a Marruecos, concretamente a Ain Seba, cerca de Casablanca, desde donde logró llegar a México y más adelante a Argentina, donde vivirá hasta su muerte. Si su experiencia de la Guerra Civil le había inspirado *Sangre en la mina* (1937) y *El dolor de Euzkadi* (Barcelona, 1937), su corta estancia en el París alemán le dio para escribir el libro de recuerdos titulado *Con los alemanes en París. Páginas de un diario* (Buenos Aires, 1943, Editorial Ekin), en el que el dolor del exilio es inevitablemente dominante.

Un caso particular es el de José María Semprún y Gurrea (1893-1966), quien se exilió en Francia en febrero de 1939 aunque en este caso fuera procedente de Holanda, donde era embajador de la República, y no de España. Era este el segundo exilio de José María Semprún, pues antes, en septiembre de 1936, ya había conocido el destierro cuando, huyendo de los requetés de

Mola que avanzaban hacia Lequeitio en el primero de los veranos sangrientos, tuvo que refugiarse en Bayona para no regresar jamás a España. Todo este recorrido del desarraigo lo hizo junto con su prole, en la que figuraban dos hijos que no tardarían en ser célebres y escritores, pertenecientes al grupo del exilio parisino que siguió a la Segunda Guerra Mundial. Se trata de Jorge y Carlos Semprún Maura, quienes acabaron en campos –más que distintos, decididamente afrontados–, tras haber vivido a fondo el siglo, uno de ellos en la Resistencia y los campos de concentración, y cuya obra es tan española como francesa, al igual que los propios autores.

Quizás habría que incluir también a Jorge Semprún (1923-2011) en esta relación de escritores españoles, pues su primer libro, *Le grand voyage* (París, Gallimard, 1963), escrito en francés como casi toda su obra y luego traducido al español (*El largo viaje*, Barcelona, Seix Barral, 1976), contiene referencias a la realidad de la Francia ocupada en la que vivió el autor. Como sucede en toda la obra sempruniana, este texto se mueve entre la realidad y la ficción, entre el testimonio y la narrativa, un ámbito en el que Jorge Semprún relata su experiencia en las filas del maquis Tabou.

Mediante una sucesión de saltos temporales, Semprún describe en su primer libro su actividad como *maquisard* bajo la identidad de Gérard Sorel –un apellido de obvias resonancias stendhalianas– así como su detención el 8 de octubre de 1943 por la Gestapo, su estancia en la prisión de Auxerre y el posterior traslado al campo de Buchenwald. Un duro recorrido que le lleva de Compiègne a Weimar en un vagón repleto de presos, pero por casualidad junto al enternecedor e ingenuo chico de Semur-en-Auxois, cuyo destino podía haber sido el del propio autor. *El largo viaje* es la primera de las obras de Jorge Semprún dedicada a lo sucedido durante la guerra, a la que seguirá después la trilogía concentracionaria formada por *Aquel domingo [Quel beau dimanche!]* (París, Gallimard, 1980. Edición española: Barcelona, Planeta, 1980), *La escritura o la vida [L'écriture ou la vie]*, (París, Gallimard, 1994. Edición española: Barcelona, Tusquets, 1997) y *Viviré con su nombre, morirá con el mío [Le mort qu'il faut]* (París, Gallimard, 2001. Edición española: Barcelona, Tusquets, 2001). Todos estos textos forman una tetralogía en la que la ficción está presente casi tanto como la memoria y en la que son constantes las referencias a la Ocupación, una época ciertamente determinante en la vida y en la obra de Jorge Semprún. Estas vi-

vencias no se convirtieron en literatura hasta décadas después de los acontecimientos, pero no dejan de responder a lo sucedido entre 1940 y 1944, lo cual permite incluir al autor a pesar de su juventud –tenía diecisiete años al llegar los alemanes a Francia– en este especial universo literario hispano relacionado con el París alemán.

Volviendo a José María Semprún y Gurrea, hay que decir que era un republicano católico y liberal –hoy diríamos que un demócrata cristiano– que en los treinta comenzó militando en la orteguiana Agrupación al Servicio de la República y desempeñando diferentes cargos en el nuevo régimen, que luego acabó cerca de Emmanuel Mounier y el grupo católico progresista de la revista *Esprit*, de la que fue corresponsal en España. Fue escritor culto y de muchos temas, desde la poesía (*Prosas Metrificadas. Lírica Matemática*, Madrid A. Fontana, 1931) a su idea de la política (*República, Libertad, Estatismo*, Madrid, Imprenta de Galo Sánchez 1931) y a las interesantes recopilaciones de artículos de alguien que fue asiduo de las páginas de *Cruz y Raya* (*Crítica varia. I. Humanismo español (Quevedo). Socialismo ético (H. de MAN). Gente y personas*. Madrid, Imprenta Luz y Vida, 1934). Pasó la Guerra Mundial en París y en una localidad cercana, más apartado que escondido, temiendo por su hijo Jorge, resistente y comunista, aunque no fueron años que determinasen mucho su obra posterior, consagrada a la nostalgia de una República errante y fantasmagórica y al duro exilio. No es muy abundante la bibliografía acerca de Semprún y Gurrea, aunque Franziska Augstein (*Lealtad y traición. Jorge Semprún y su siglo*, Barcelona, Tusquets, 2010), en la obra dedicada a su hijo Jorge, da alguna pincelada de interés en relación con su exilio francés, aunque luego acabó sus días en Roma.

A pesar del poco tiempo que estuvo en París y aunque apenas vivió la Ocupación, por la huella que dejó en su obra su peripecia francesa entre 1939 y 1942 y por su importancia en la literatura del exilio, parece oportuno concluir este apartado al menos con una leve referencia a Max Aub (1903-1972). Este escritor, que resume en su persona la historia de Europa en el siglo xx –judío errante de padre alemán y madre francesa, luego republicano español y por fin residente en México– y que proclama que uno es de donde ha estudiado el bachillerato, en su caso Valencia, se exilia como tantos otros a Francia en enero de 1939 junto con André Malraux y el equipo de rodaje de *Sierra de Teruel*, película en la que colaboró y cuyo rodaje finalizó en París

acabada la guerra. Para este asunto y dentro de la muy numerosa bibliografía dedicada al escritor y la época, se puede acudir a un trabajo muy útil de Dolores Fernández Martínez («Max Aub y Francia: sorda, ciega y muda», en *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, coord. por Alicia Alted Vigil, Manuel Aznar Soler, 1998), y para la llamada literatura concentracionaria del exilio español está el trabajo recopilatorio del hispanista Bernard Sicot «Literatura y campos franceses de internamiento. Corpus razonado (e inconcluso) – Littérature et camps d'internement français. Corpus raisonné (et inachevé)», publicado en *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine (CCEC)*, 3, 2008.

Detenido varias veces por las autoridades francesas e internado en el campo-estadio de Roland Garros, al llegar la Ocupación, Max Aub, al fin nacido en París, opta por quedarse en Francia en contra del consejo y del ofrecimiento del cónsul mexicano Gilberto Bosques, quien al menos consigue que se traslade a Marsella como agregado de prensa del consulado, en la llamada «zona no ocupada». De poco le sirve la protección del diplomático, pues al poco de llegar es denunciado por comunista, cosa que nunca fue –como dice– «por la impronta liberal», e internado en el campo de Vernet. Liberado, no tardará en ser detenido una vez más, en este caso en Niza, acabando –tras varias entradas y salidas de la cárcel– en el campo de trabajo de Djelfa, en el Sahara argelino, en 1941. A pesar de vivir en una situación de angustia y precariedad, su itinerario carcelario no le impide escribir los tres primeros volúmenes de *El laberinto mágico –Campo cerrado, Campo abierto y Campo de sangre–*, mostrando una voluntad literaria extraordinaria, que es también un manifiesto de supervivencia en unos momentos de dificultades históricas.

En mayo de 1942 consigue salir del campo argelino de Djelfa y dirigirse a Casablanca, desde donde por fin logra llegar a Veracruz, iniciando el largo exilio mexicano. Su peripecia en las cárceles y los campos la recogerá sobre todo en *Campo francés*, un libro singular escrito durante el viaje que le llevó de Marruecos a México en el paquebote portugués «Serpa Pinto», que adopta la forma de guión cinematográfico, con numerosas referencias a imágenes y secuencias, y con un ritmo vivísimo. En este singular tercer volumen de *El laberinto mágico*, publicado veinte años después de su escritura, Aub describe la vida de los republicanos españoles internados por los franceses en el parisino estadio de Roland Garros al comenzar la Guerra Mundial, luego trasladados al campo de Vernet ante la llegada de los alemanes, unos lugares

en los que estuvo el propio Aub. La vida de los presos, sus anhelos y su destino, el temor a caer en manos de los alemanes y a su deportación a España, así como el desairado papel jugado por Francia, son los protagonistas de un relato que muestra el mundo de los refugiados republicanos antes de la Ocupación.

A *Campo francés* hay que añadir otros textos en los que la experiencia francesa de Aub está presente, como el poemario titulado *Diario de Djelfa*, dedicado a la dura estancia en el campo de trabajo argelino –«Por el campo, en carne viva / cuatro moros y un Sargento»–, el relato *No son cuentos*, la obra de teatro *Morir por cerrar los ojos* (México, Ediciones Tezontle, 1944), que está en el origen de *Campo francés*, y el inclasificable *Manuscrito cuervo. Historia de Jacobo*, la narración que recoge el diario del pájaro Jacobo, que escribe en la arena en un idioma desconocido sus impresiones acerca de la cárcel y el campo de Vernet. No acaban aquí las obras aubianas en las que el exilio francés está presente, pues –en el trabajo citado– Bernard Sicot incluye otros muchos relatos cortos que han sido recogidos por Manuel Aznar Soler en *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto Mágico* (Barcelona, Alba, 1994) y en sus obras completas editadas por la Generalitat Valenciana.

Entre los miembros del universo literario que se encontraban en París en 1940, los hay que destacan por su singularidad como el poeta surrealista y poumista, Manuel Viola (1916-1987), quien en realidad llegaría a la capital después de que lo hicieran los alemanes. Por entonces aun atendía por José y estaba a punto de convertirse definitivamente en pintor, mientras colaboraba en el París ocupado con los surrealistas del grupo de Georges Hugnet y la revista *La Main à Plume*. En ella, Viola publicaría algunos poemas que tradujo Laurence Iché, entonces casada con Robert Rius y luego su mujer y también poeta surrealista, así como algunos textos sobre pintura y un guion de cine, junto con varios dibujos que anunciaban su próxima actividad, todo firmado como «J.V. Manuel». Esta dedicación literaria y artística parece que no le impedía participar en negocios hartamente dudosos en el París ocupado con el escultor Honorio García Condo y César González Ruano, a quien le inspirará en parte el personaje central de su *Manuel de Montparnasse*. Regresó a España muy pronto teniendo en cuenta sus muchas relaciones con el mundo parisino, aunque quizás fuera por eso.

El que parece que sí estaba en París en junio de 1940 era Luis E. de Aldecoa, en el que la E era de Esteban, uno de los que

frecuentaba César González Ruano y que incluye en sus memorias de estos días, convertida en guía de escritores españoles en el París ocupado; una guía personal, y naturalmente incompleta, aunque su autor no discriminase por procedencias políticas. Luis E. de Aldecoa era un veterano periodista todoterreno del *Heraldo de Madrid* que brillaba especialmente en las entrevistas, como la del propio Ruano, compañero del periódico.

Muy relacionado con el mundo del teatro y del cine, Luis E. de Aldecoa fue actor ocasional en «Alma rifeña», la película muda de 1922 de José Buchs, donde coincidió con otro periodista e intérprete ocasional, Ezequiel Endériz, luego también ruaneco y de estancia parisina. Los dos periodistas eran viejos conocidos de González Ruano y, durante la Ocupación, fueron asiduos a sus tertulias vecinas de La Coupole, La Rotonde y Le Dôme, allí donde confluyen los bulevares Montparnasse y Raspail, que tantos españoles habían visto. Aunque estuvo encausado por masón –según consta en el archivo salmantino dedicado a la Guerra Civil–, no debió ser procesado, pues Aldecoa fue de los que regresó pronto, ya que en 1949 estaba en Madrid traduciendo obras de teatro inglesas y coordinando homenajes a escritores tan fuera de sospecha como Saínz de Robles. No consta que lo vivido en París durante la Ocupación –donde no debió de estar mucho tiempo, probablemente no más allá del crítico 1942, cuando la presencia alemana comenzó a mostrar su rostro más siniestro– dejase huella en este personaje de actividades tan diversas.

Otro personaje de este grupo sería el ya citado veterano escritor, periodista y bohemio Ezequiel Endériz (1889-1951), también navarro, masón, primero socialista y luego cercano a Unión Republicana pero también a los anarcosindicalistas, quien fue uno de los responsables del periódico republicano *La Tierra*. En 1939 siguió la senda del exilio desde Barcelona que, en su caso, lleva –pasando por Toulouse– a París, donde –¿cómo no?– coincide con el inevitable César González Ruano, quien, a pesar de anteriores diferencias, escribirá luego su necrológica, tan magnífica como otras tantas. A lo que se ve y relata González Ruano, Endériz pasó la Ocupación sin excesivos contratiempos, haciendo poemas de corte popular, pues no en vano era un excelente compositor de jotas, y frecuentando a otros españoles de la capital francesa. Al llegar la Liberación colaboró en los programas en español de Radio París hasta su muerte en 1951. Antes, en 1949, publicó un libro titulado *Fiesta en España* (Toulouse, Mare Nostrum), de bonita cubierta firmada por Argüello, en el

que confirma la nostalgia de exiliado a la que alude González Ruano, expresada en el recorrido festivo, tan literario como cultural, que lleva a cabo por España. Sin embargo, y a pesar de su condición de periodista, apenas recogió su experiencia parisina durante los años negros en los que fue asiduo de los círculos de los exiliados españoles. Murió en Courbevoie, cerca de París, al poco tiempo. Para una aproximación a su figura es útil el trabajo de Jesús Arana Palacios «Más noticias sobre Ezequiel Endériz» (*Príncipe de Viana*, 199, 1993).

A ellos hay que añadir al extraordinario y conocido cartelista libertario Carles Fontseré (1916-2007), a quien hay que convocar como autor de unas tardías pero muy alabadas memorias, tituladas *Un exiliado de tercera en París durante la segunda guerra mundial* (Barcelona, Acantilado, 2004), en las que recoge su estancia en el París ocupado, en el que trabajó como ilustrador hasta 1948. En ellas, además de describir la vida de la ciudad, incluida la animada vida nocturna en la que brillaban los *collabos*, lanza una mirada escéptica hacia el papel de la Resistencia y la actitud de los franceses hacia el ocupante.

### III

Por su perfil político y su militancia comunista, se puede distinguir a un par de escritores que vivieron en París durante la Ocupación, contribuyendo a la consideración de la ciudad como capital cultural del partido comunista de España desde 1939. Se trata del poeta José María Quiroga Plá y del profesor, historiador y escritor Emili Gómez Nadal.

José María Quiroga Plá (1902-1955) fue uno más entre los muchos poetas excluidos de la antología de Gerardo Diego que dio origen a la Generación del 27, como Adriano del Valle, José María Hinojosa o Juan José Domenchina, por citar algunos postergados. Fue Quiroga un activo escritor, periodista, traductor y poeta que participó en los movimientos de su tiempo como el ultraísmo, al tiempo que colaboró en las principales revistas literarias de la época. Fue secretario de Miguel de Unamuno, con una de cuyas hijas, Salomé, se casó y de la que enviudó antes de la guerra, quedándose con un hijo. Fue un cercano colaborador y amigo de Pedro Salinas, con el que abordó la traducción de la obra de Marcel Proust, de la que –parece– fue el principal responsable.

Miembro de Izquierda Republicana desde su fundación, durante la guerra ingresa en el Partido Comunista y, como tantos

escritores y artistas, trabaja para la Subsecretaría de Propaganda. Luego, en 1939, llegó la derrota y el exilio en Francia, donde consiguió instalarse en París. Allí, en una complicada situación personal –su hijo Miguel permaneció en España a cargo de su cuñada–, sin muchos recursos y con una salud delicada, atraviesa los años de la Ocupación. Sin embargo, no se crea que Quiroga vivía en el aislamiento y en la depresión, pues el testimonio de Corpus Barga, a quien recibe en 1944, le muestra dedicado al amor. También aparece frecuentando a los españoles que se encuentran en la ciudad, como José María Semprún y Gurrea, su amigo Max Aub y César González Ruano, a quien conocía desde 1918, cuando compartían inquietudes ultraístas madrileñas, y con el que coincide en el Montparnasse de los años alemanes. Sin embargo, teniendo en cuenta las limitadas referencias que hace González Ruano, no debieron de tratarse mucho.

A estos años, además de en su correspondencia con Pedro Salinas recogida en «Epistolario Pedro Salinas - José María Quiroga Plá. Una amistad en dos tiempos» (José María González García y otros, *Laberintos*, 16, 2014), hay referencias en el libro de poemas *Morir al día. Sonetos 1938-1945* (París, Ragasol, 1946), prologado por José María Semprún y Gurrea, un libro agónico y doliente, alejado de los experimentos vanguardistas anteriores. Es un poemario de exiliado dolorido, de extrañado que añora todo lo que ha dejado –desde el amor, al hijo o a su tierra– después de haber perdido una guerra. Es la de *Morir al día* sin duda una poesía profundamente humana, como la llama Semprún Gurrea, en la que se entrelazan esperanzas y sufrimientos. De los cuatro apartados en que está dividida la obra, los dos primeros, titulados «¡Ay mis amores!» y «Despedidas y ausencias», son los de mayor emotividad y en los que late con mayor intensidad la nostalgia de Madrid y Salamanca junto al recuerdo del amor y del paisaje ausente.

Es en la tercera parte, de título anticipador –«Refugiado en París»–, en la que reúne, si bien fugazmente, al acaso, sus impresiones acerca de la ciudad en los días de la Ocupación, así como las circunstancias de su vida de exiliado republicano, un asunto determinante en su poesía. Sin embargo, es en el poema titulado «Cinco mal llamados años (1939-1943)» fechado el 30 de diciembre de 1943, en el que recorre su vida durante ese periodo. Primero, alude a su llegada, luego a los difíciles días del comienzo del exilio antes de la Guerra Mundial, a los que siguió lo que llama el cataclismo, el polvo y la ruina. Durante los años de la

Ocupación, unos años complejos, largos y difíciles para el poeta –«dos, tres años de encontrarme y perderme y volver a encontrarme», nos dice– en los que la añoranza y la melancolía no hacen más que incrementarse. Unos sentimientos que se combinan con una salud muy delicada, y que no iban a ceder al llegar la Liberación, aunque desde 1945 Quiroga colaborase activamente en las actividades literarias del exilio español en Francia.

Rafael Martínez Nadal le dedicó a él y a su suegro uno de sus últimos libros –*Miguel de Unamuno, dos viñetas y José María Quiroga Plá, hombre y poeta desterrado en París (1951-1955)*, Madrid, Casariego, 2000–, en el que se ocupa sobre todo de los últimos años de la vida de su amigo Quiroga, cuando oficiaba de traductor en Ginebra para la UNESCO. También Pascual Gálvez, el principal estudioso de la vida y obra del poeta, le ha dedicado en los últimos tiempos varios trabajos imprescindibles. Por su parte, recientemente José Luis García Martín le ha incluido en el segundo volumen de su antología *Poetas del Novecientos. Entre el Modernismo y la Vanguardia. II. De Guillermo de Torre a Ramón Gaya* (Madrid, Fundación BSCH, 2015), en la que revisa el canon poético del siglo, lo que ha contribuido a la recuperación de José María Quiroga Plá para la literatura. Algo a lo que ya había colaborado ejemplarmente su hijo Miguel Quiroga Unamuno al impulsar la reedición del citado *Morir al día* (Madrid, Molinos de Agua, 1980).

El valenciano Emili Gómez Nadal (1907-1994), profesor de Historia Antigua y comunista, fue miembro de la Unión de Escritores y Artistas Proletarios y colaborador de la revista de Josep Renau *Nueva Cultura*. Durante la Guerra Civil, que pasó en su mayor parte en Madrid, fue secretario de Wenceslao Roces cuando desempeñaba la Subsecretaría de Propaganda. En 1939 cruzó la frontera con las columnas de refugiados que huían a Francia, instalándose en París. De acuerdo con lo señalado por Marc Baldó y María Fernanda Mancebo en su trabajo «Emili Gómez Nadal. La frustración de un historiador» (*Migraciones y Exilios*, nº 2, 2001), fue uno de los encargados de la reorganización del PCE en la zona ocupada, una actividad que entrañaba un peligro extremo. En París vivía con su mujer, la archivera Teresa Andrés Zamora, quien murió durante la Ocupación, y sus hijos, trabajando en la Biblioteca Nacional gracias a los buenos oficios de Marcel Bataillon, quien conocía a Teresa Andrés del Centro de Estudios Históricos. De las actividades clandestinas de Gómez Nadal durante la Ocupación en favor del partido comunista da

fe en sus memorias Manuel Azcárate, enviado desde España por Jesús Monzón para su reorganización.

A pesar de lo intenso de su actividad durante la Ocupación, no dejó testimonio ni inspiró ninguna obra, pues sus diarios, dictados en los últimos años de su vida, se refieren esencialmente a los acontecimientos siguientes a 1975. Probablemente, las difíciles circunstancias que le tocó vivir en los años oscuros, con la muerte de su mujer, con una hija enferma y los riesgos de la actividad clandestina, impidieron cualquier producción literaria, que solo reinició después de la guerra, cuando sus relaciones con el partido comunista se habían roto prácticamente.

#### IV

Entre los republicanos exiliados en Francia hay un grupo cuya situación es especialmente complicada a causa de carecer de documentación o de haber desempeñado cargos de responsabilidad al servicio de la República. Todos ellos (algunos incluso estaban reclamados por el gobierno franquista) se encontraban en una situación comprometida fuera ante las autoridades francesas de Vichy o las alemanas de ocupación, con las que el riesgo de deportación a España o de acabar en un campo de concentración eran muy superiores al de otros desterrados. Curiosamente, los escritores españoles que se encontraban en esta situación en la Francia de 1940 eran en su mayoría mujeres, entre las que destaca sobre todas Victoria Kent (1898-1987), miembro del Partido Republicano Radical Socialista y luego de Izquierda Republicana, conocida directora general de prisiones –a la que Celia Gámez menciona en un popular chotis– que transformó el sistema penitenciario español. Durante la Guerra Civil se encargó en París de labores humanitarias relacionadas con la infancia de España. Cuando desapareció la República y Francia reconoció al régimen de Franco, Kent vio cómo pasaba, sin moverse de París, de diplomática al servicio de un gobierno legítimo a refugiada sin papeles, pues el pasaporte que la acreditaba como cargo oficial pertenecía a un régimen inexistente. Después, con la llegada de los alemanes, su situación empeoró al pasar a la categoría de perseguida, pues era de las personalidades que estaba en la lista de reclamados que la policía española había enviado a las nuevas autoridades. Victoria Kent fue de las que tuvo el triste honor de figurar entre los objetivos de Pedro Urraca, el conocido agregado policial de la embajada española en París que, entre otros, detuvo a Lluís Companys.

Refugiada en la legación de México gracias al aviso de que estaba en peligro por parte de un anónimo benefactor de la embajada franquista, no pudo salir en el último momento en alguno de los «Sinaia» que llegaban a Veracruz con otros españoles, por lo que se vio obligada a permanecer un año en estas dependencias. Dado lo comprometido de su situación en las dependencias oficiales mexicanas, fue trasladada a un piso de la Cruz Roja cerca del Bois de Boulogne, donde vivió sola hasta la Liberación de París con el nombre de Madame Duval. Fueron cuatro años de reclusión y aislamiento, una experiencia entre monacal y carcelaria especialmente difícil entre las vividas por los escritores españoles exiliados.

Esta reclusión domiciliaria, apenas rota por unas pocas y arriesgadas salidas, y la soledad de la última y más larga etapa de su vida clandestina, la permitió escribir un original relato de su experiencia, que adopta la forma de narración y no de testimonio directo. Escrito en tercera persona y protagonizada por un personaje masculino, Plácido, *alter ego* masculino de la autora, *Cuatro años de mi vida (1940-1944)* (Buenos Aires, Sur, 1947) es un relato introspectivo de la experiencia vivida por Victoria Kent que resulta sumamente original en la literatura del exilio. Aparecido primero en francés en 1947 (París, Le Livre du Jour), el texto fue editado en español el mismo año y, tras su reedición en 1978 por la editorial Bruguera, ha recibido gran atención por parte de la crítica, la cual se ha traducido en una numerosa bibliografía donde destacan los trabajos de Zenaida Gutiérrez-Vega.

En la obra de Kent, lo diarístico –y, en menor medida, la intención testimonial– se une a una trama narrativa, casi un monólogo, que está protagonizada por el personaje de Plácido. Estos son los elementos definidores de un libro que alterna un relato centrado en un espacio privado, cerrado y reducido hasta la asfixia, con el dedicado a un espacio superior y determinante que está representado por una ciudad que se ha vuelto adversa y peligrosa. El París ocupado que aparece en la obra de Victoria Kent es una urbe que a veces recuerda a la descrita por Patrick Modiano en sus novelas dedicadas a la Ocupación, y que la autora contempla desde las ventanas de un refugio que tiene mucho de caverna platónica, como si fuera una espectadora ajena a los acontecimientos, de ahí las reflexiones que se alternan con otras referencias. Sin embargo, en ocasiones puede acercarse a la realidad, al mundo exterior, gracias a la vida del cuartel alemán que ve desde su ventana, o incluso recoger sus impresiones después de

recorrer la ciudad en alguno de sus escasos y arriesgados paseos en los que apenas se alejaba de su refugio. Aunque en *Cuatro años de mi vida* predominan las sensaciones y el estado de ánimo de la autora, expresados por medio de reflexiones, digresiones y a veces ensoñaciones, también están presentes en el relato, a veces de manera muy precisa aunque cronológicamente algo desordenada, los acontecimientos y la realidad del París ocupado que conocía gracias a la radio y los periódicos. Una ciudad a la que describe, de nuevo muy modianescamente, como «una ciudad vacía, un desierto de hombres que el enemigo estrangula en silencio».

El exilio, «fuente inagotable de sufrimientos», y los exiliados, a los que se refiere como «los barridos por la guerra», son asuntos que también ocupan su atención. Así, Kent se refiere a la noticia del fusilamiento en España de «dos amigos» que fueron detenidos en París el mismo día que habían ido a buscarla, quizás los mismos policías españoles y que sin duda son Julián Zugazagoitia y Cruz Salido. Describe la forma de actuar de la policía española que opera en Francia con el apoyo de las autoridades, un método común al de las policías de todas las dictaduras en el que la impunidad es la norma. Y es que el exilio como tragedia, y los exiliados como actores de la misma, tienen un papel central en esta obra en la que recoge acertadamente la realidad del refugiado español en Francia, al tiempo que dedica con emoción un canto épico a la República y a los republicanos.

En la vida de Victoria Kent bajo la Ocupación, como en la de todos los refugiados, las cuestiones domésticas y cotidianas, especialmente las referidas a los abastecimientos y a la documentación, cobran enorme importancia. Junto a la descripción de las dificultades, dedica palabras de agradecimiento para los franceses que ayudan a los refugiados, y pone como ejemplo a su portera, mostrando que no todo fue insensibilidad y complacencia ante los alemanes. El frío de los duros inviernos que se suceden en un París en el que reina la paz de los cementerios, los atentados contra los alemanes, así como los controles y registros que les suceden el fusilamiento de rehenes, la vigilancia de una policía omnipresente que pide la documentación en cualquier esquina, son asuntos que se encuentran en el relato y que proporcionan una idea muy exacta del ambiente del París alemán.

Muy destacadas e interesantes son las páginas que dedica Kent a la ya tristemente célebre redada del Vel d'Hiv, que tuvo lugar en julio de 1942 y que llevó a miles de judíos a campos como el de Drancy para luego ser enviados a Polonia. Lo sucedido en

el ya famoso Velódromo de Invierno, convertido en improvisado presidio de hombres, mujeres y niños –cuya realidad recogió la desdichada Hélène Berr cuando, antes de ir a Bergen-Belsen, ejercía de voluntaria como ésas que admiraba Kent–, y la suerte de los detenidos dan lugar a unas páginas muy emotivas. Curiosamente, describe la realidad del interior del Vel d’Hiv como si hubiera sido testigo de lo sucedido, pues alude a los camiones llenos de familias enteras y las terribles condiciones de vida en el interior del velódromo con detalle. Sin embargo, en realidad parece que es un testimonio de terceros, pues en un momento afirma «yo pregunto al autor de este relato». Kent señala la responsabilidad de las autoridades francesas en lo sucedido y critica el conformismo de la sociedad. Concluye resumiendo su estado de ánimo y el de la Francia de 1942 al afirmar que «toda la realidad es hoy un caos».

A partir del desembarco aliado en el norte de África en noviembre de 1942, y de la ocupación de la zona de Vichy por los alemanes, la esperanza de una próxima Liberación comienza a abrirse paso en el relato. Desde ahora, dice Kent, hay dos Francias: la vieja, es decir, la representada por Pétain, y la joven, la de Argel, la Francia Libre de De Gaulle. A partir de este momento comienza a incorporar noticias de actualidad y a fechar las anotaciones, lo que le da a la narración un carácter de diario y de testimonio que antes no tenía. Asimismo, recoge el cambio radical que se produce en la marcha de la guerra, que –reconoce– sigue con mapas, y en las condiciones de vida de la ciudad a partir de 1943. Ahora, París aparece cada vez más vacío y con mayores dificultades y peligros, pero también con la presencia de unos personajes que le indignan, como esas «mujeres fáciles e inconscientes, bien vestidas», que ve en alguno de sus paseos por Passy, sin duda protagonistas de la llamada colaboración horizontal o cercanas al mundo de los gánsteres del mercado negro. No es de extrañar que, después de lo visto en sus arriesgadas salidas, afirmase que «le duele la ciudad», una ciudad que ya no reconocía.

La antigua directora de prisiones es de los pocos escritores españoles que recogen la Liberación de París, aunque desde el día 6 de agosto de 1944 se hubiese trasladado a Claimart, en las afueras de la capital. En su relato da cuenta de la situación de la ciudad, convertida en segundo escalón del frente de guerra desde el desembarco en Normandía. Ahora todo son restricciones y tensa espera en un desfile de vehículos y ambulancias, de camiones con prisioneros, de soldados en retirada. A todo ello desde

día 19 de agosto le sucederá un silencio que confirmaba que la mayoría de los alemanes se habían ido. Luego, tras los combates, la llegada de los republicanos españoles en la División Leclerc, que describe en las últimas páginas del libro, con los que se reúne en el Bois de Boulogne en un emotivo encuentro, y el final de una pesadilla de cuatro años.

Teniendo en cuenta todo lo referido, no es de extrañar que se pueda considerar el libro de Victoria Kent uno de los más destacados relatos de los años de la Ocupación y sin duda el más original de todos los realizados por los escritores españoles al combinar géneros en una obra de tono muy diverso. Una narración sorprendente que además es la primera de la autora, en la que latía una indudable capacidad literaria hasta entonces no desarrollada.

Precisamente, la prologuista de la edición española de *Cuatro años de mi vida (1940-1944)*, la traductora y escritora Consuelo Berges (1899-1988), sería otro de los integrantes de este grupo de escritores españoles perseguidos en el París alemán. Berges, quien más tarde se confirmaría como la traductora canónica al español de Saint-Simon, Stendhal y Flaubert, era una joven de familia y tradición republicana. A pesar de su proximidad al anarquismo, durante la República fue miembro de la masonería, concretamente de la logia madrileña «Amor», como señala Natividad Ortiz Albear, y militante comprometida con la liberación de la mujer, colaborando durante la Guerra Civil con «Mujeres Libres». En 1939, como tantos otros, siguió el camino del exilio desde Cataluña, siendo internada en varios campos de concentración franceses de los que huyó, convirtiéndose en una refugiada indocumentada. Gracias a la ayuda de una pareja libertaria, que luego devendría comunista –el escultor Baltasar Lobo y su mujer, Mercedes Guillén, una de las fundadoras de «Mujeres Libres» como Mercedes Comaposada, su verdadero nombre– vive en París durante cuatro años en una clandestinidad que, desde la llegada de los alemanes, se había vuelto especialmente peligrosa para todos. Sin los apoyos internacionales con que contaba Kent, Consuelo Berges vive dando clases de español, por lo que en 1943 acaba siendo detenida en uno de los innumerables controles que montaban las distintas policías en París. En un principio las autoridades francesas creen que la joven indocumentada era judía, pero al final acaba siendo identificada y repatriada a España, donde –gracias a la intervención de amigos y familiares– logra evitar la cárcel, aunque no el exilio interior que la expulsó del periodismo y la enseñanza.

Aunque esta intensa experiencia como refugiada en Francia no le inspira ninguna una obra, al igual que la Guerra Civil, el reducido prólogo a *Cuatro años de mi vida (1940-1944)* puede considerarse una síntesis muy apretada de lo que pudiera haber sido el relato de su experiencia en el París ocupado. En esas páginas que sirven de introducción a la obra de Victoria Kent, y en las que lleva a cabo un paralelismo entre las peripecias sufridas por las dos mujeres, Berges alude al exilio, «a los españoles del éxodo y el llanto», a la vida clandestina en un París que considera capital de la vieja cultura europea, en el que había que esquivar «las redadas de los gendarmes y otras especies policiales». También, al igual que Victoria Kent, tiene un recuerdo para las víctimas del Holocausto cuando refiere cómo en la boca del metro de Jussieu, cerca de donde vivía, se encuentra a un grupo de niños que llevaban la estrella amarilla en el pecho. A pesar de estos apuntes, de interés y promisorios de un futuro texto, y de algún comentario más a la obra que prologa, la Ocupación no inspiró a Consuelo Berges ningún texto de mayor extensión.

En este grupo de perseguidas estaría también Cándida Isabel del Castillo, o también Isabel del Castillo (?-1995), la periodista republicana de vida novelesca y agitada, madre del escritor Michel del Castillo, a quien parece que abandonó en plena Guerra Mundial y cuyas relaciones tienen un tinte no poco modianesco por lo complejo y esquinado. Isabel del Castillo parece que estuvo encarcelada en Madrid durante los primeros meses de la Guerra Civil, aunque hay quien la relaciona con denuncias a presas y le adjudica responsabilidades represivas, como hace Mercedes Fórmica en el último tomo de sus memorias, *Espejo roto y espejuelos* (Madrid, Huerga y Fierro, 1998). Sea como fuere, la joven Isabel acabó en la órbita del Partido Comunista y colaborando en programas radiofónicos de Radio Madrid de gran audiencia antes de huir en 1939 a Orán y luego a Francia. Tras estar internada en el campo de concentración de Rieucros y después de una estancia clandestina en Montpellier y Marsella, llega a París en 1942, un año en el que la ciudad se había convertido en un lugar peligroso para casi todos. La falta de oportunidades y la inseguridad le lleva a trasladarse a Casablanca y Rabat, donde –según Manuel Aznar– parece que colabora en *Combat* y funda la revista *As-Salam*. No volverá a París hasta 1948, para después trasladarse a América.

Todas estas peripecias dieron lugar a una obra de contenido testimonial: *El incendio. Ideas y recuerdos* (Buenos Aires, Ameri-

calee, 1954), en la que, con pretensiones de objetividad, recoge su paso por el campo de concentración, la estancia en Francia, su vida en la clandestinidad y su posterior marcha a Marruecos. Esta obra la estudia, al igual que otras de semejantes características, Paula Simón Porolli en su tesis doctoral *Por los caminos de la palabra. Exilio republicano español y campos de concentración franceses* (Barcelona, UAB, 2011), en la que también recoge la polémica con su hijo Michel del Castillo, quien afirma que lo narrado por su madre en *El incendio* es en gran parte una ficción, incluida la negación de su abandono. En un enfrentamiento que recuerda a las relaciones, también malas, entre otro escritor y su madre, Patrick Modiano y Louisa Colpeyn, Isabel del Castillo negó las acusaciones afirmando que todo era un invento de su hijo, señalando incluso que el lanzamiento de su carrera literaria y la versión final de su novela *Tanguy* le debían mucho a ella. En todo caso, *El incendio* es una obra hoy, como su autora, casi olvidada, pero que no deja de recoger la realidad de la Ocupación y del exilio en Francia visto por un personaje cuya vida es una novela que parece reunir varias existencias y que reclama una *quest*.

Para finalizar este grupo de perseguidos, habría que mencionar, aunque sea de pasada, a dos escritores a los que la victoria alemana les alcanzó en Francia y que compartían idéntico interés por el teatro, aunque tuvieron destino diferente. El primero sería Cipriano Rivas Cherif (1891-1967), poeta, escritor, periodista, crítico literario y también director de teatro y dramaturgo, sí, pero sobre todo cuñado de Manuel Azaña. Apenas tuvo ocasión de vivir la Ocupación, pues fue de los primeros en ser detenido por la Gestapo y enviado a España, donde milagrosamente no fue fusilado. Fue el 10 de julio de 1940, en Pyla-sur-Mer, cerca de Burdeos, un poco después de que Manuel Azaña lograra escapar a Montauban, donde la muerte le liberó de los alemanes y de los policías españoles. Rivas Cherif, tras siete años de prisión en los peores penales de España, se exilió a México, de donde no regresó. No es de extrañar que apenas pudiera escribir acerca de su experiencia francesa.

Por último, estaría María Lejárraga (1874-1974), la mujer y escritora que vivió a la sombra firmante de su marido Gregorio Martínez Sierra durante decenios de éxito ignorado. Feminista y miembro del Partido Socialista, fue diputada durante la República. En 1939, cuando la República fue derrotada, estaba en Suiza –al igual que Rivas Cherif– trabajando en tareas semejantes a las desempeñadas por Victoria Kent en París en relación

con los niños españoles. Se trasladó a Francia, donde sobrevivió a la Ocupación con muchas penalidades en Niza, convertida en rebotadero de los refugiados de toda Europa. Allí vio cómo las autoridades requisaban su casa y cómo se vio obligada a refugiarse en la de su asistenta, viviendo como «Madame Martínez». Para María Lejárraga, los de la Guerra Mundial fueron años de angustia, penurias y enfermedades agravados por su inclusión en la lista de reclamados por la policía española, en la que también figuraban Victoria Kent o Cipriano Rivas Cherif, por referirnos solo a los escritores. La llegada de la Liberación no mejoró mucho su situación, de manera que acabó marchándose a Argentina, donde moriría a los cien años de edad.

Lejárraga resume en su peripécia esos años tan difíciles para los exiliados, como esa anónima española que muere de consunción en la soledad del hotel de Niza en el que también vivía Françoise Frenkel, la refugiada judía de origen polaco, quien recoge el asunto en un magnífico libro de memorias, *Rien où poser sa tête* (Genève, Jeheber, 1945), recientemente reeditado con prólogo de Patrick Modiano (París, Gallimard, 2015).

## V

Dentro del conjunto de escritores pertenecientes al exilio republicano, se puede distinguir un grupo específico gracias su origen, a las características de sus obras y a sus relaciones personales. Se trata del formado por los escritores catalanes que ejercían como tal y cuya obra está realizada en su lengua materna. Un grupo que ha estudiado y conoce bien Eliseu Trenc y que estaría formado fundamentalmente por Sebastià Gasch, Ferrán Canyameres, Just Cabot y Rafael Tasis, todos ellos autores en catalán, residentes en París durante la Ocupación y con lazos de amistad estrechos. A ellos se puede añadir al poeta Carles Riba y a la novelista Mercè Rodoreda, aunque ninguno de ellos residió en la capital francesa esos años.

Quizás la relación más estrecha fue la que mantuvieron Ferrán Canyameres y Sebastià Gasch (1897-1980), cuya amistad destaca en un entorno de dificultades extremas que recoge este último en un libro de interés escrito en catalán, *París, 1940* (Barcelona, 1956, Editorial Selecta), aunque lo relatado supere esta fecha, ya que Gasch permaneció en Francia hasta 1942. Sebastià Gasch, crítico de arte de quien Juan Manuel Bonet incorpora la biografía esencial en su *Diccionario de las vanguardias en España 1907-1936*, era un agitador cultural y defensor de lo nuevo en

el panorama del arte y la literatura, tanto catalana como del resto de España. Hombre de múltiples intereses, desde la pintura a todos los espectáculos, del circo al *music-hall*, pasando por el cine o el teatro –a los que les dedicó alguna obra–, durante la Guerra Civil colaboró en tareas de propaganda de la Generalitat, por lo que en 1939 emprendió el camino de Le Perthus y el exilio.

La obra de Gasch, que lleva magníficas ilustraciones de otro exiliado en París, su amigo el artista Emilio Grau Sala, es un relato desigual de su vida en la capital francesa durante la Ocupación, que a pesar de centrarse en cuestiones personales, especialmente en la descripción de cafés, rastros, personajes y en sus relaciones con su amigo Ferrán Canyameres, quien aparece apenas disimulado con el nombre de Ferrán Madriguera, tiene pinceladas de análisis y de testimonio de la realidad muy acertadas, aunque no son ni muy críticas ni muy numerosas. Las penalidades cotidianas en forma de hambre y frío, sus paseos y actividades en compañía de Canyameres y los espectáculos públicos a los que asiste en París ocupan la mayor parte del texto. Publicado casi quince años después de los acontecimientos, a veces la Ocupación aparece como un telón de fondo algo impreciso, incluso un tanto difuminada entre las anécdotas, las descripciones de los espectáculos y los sucesos domésticos.

Sin embargo, no se crea que Gasch vivía al margen de lo que ocurría, pues en las páginas de *París, 1940* hay una mirada a la realidad de la ciudad en esos años oscuros que no deja de tener interés; unas páginas que pueden incluirse entre las más reveladoras de las escritas por los exiliados en la capital de Francia. Para comenzar, el escritor y crítico catalán lleva a cabo una descripción de la entrada de los alemanes en París tan exacta como habitual. Luego, atento a los acontecimientos, se percata de cómo, a medida que pasaban los meses, la Ocupación de rostro amable de los primeros momentos dejaba paso a una realidad más dura y exigente. Aunque afirma que no quiere convertirse en historiador, no desdeña incluir en su obra dos decretos emitidos por el ocupante, ambos de 1941 y referidos a atentados cometidos contra las fuerzas alemanas. Gasch es de los pocos escritores que alude a la situación de los judíos y a la obligación de llevar la estrella amarilla en el pecho, algo que paradójicamente irritaba a los fascistas franceses cuando les veían pasear indiferentes, sin mostrar vergüenza alguna.

Gasch, que vivía cerca del Panteón, muestra su preferencia por el entorno del Barrio Latino y Saint-Germain-des-Prés, de

Saint-Sulpice y Raspail, a cuyos comedores populares acudía diariamente, aunque a veces también iba a restaurantes como ese Dominique cerca de Montparnasse, al Chez Lión o el Café de Flore, del que hace una animadísima descripción y en el que ve a Picasso. Era una «vida descabellada, al compás de contrastes violentos», dominada por las pisadas de los alemanes, cuyo sonido reconoce, y en la que veía a personajes tan diferentes como Francis Carco o la ubicua y enigmática Ana de Pombo, con la que también, como hemos visto, se relacionaban Carles Soldevila o César González Ruano, al tiempo que a un largo grupo de compañeros de exilio. Entre todos ellos destacan los también escritores Rafael Tasis y sobre todo Ferrán Canyameres, con quien comparte su exilio y las andanzas en París. Una vida difícil en una ciudad y en un momento también difícil, como revela en las magníficas líneas de *París, 1940*, en las que describe su situación y la primavera de 1941 en unos términos que muchos otros podían compartir: «Primavera trista, ombrivola, d'illusions marcides i de desengany amorós. Primavera d'escassetat extrema, de caminades llargues per estalviar els trenta sous del metro...». Gasch, en una situación personal muy difícil debido a la falta de recursos, regresó a España en 1942. En Barcelona le esperaba una corta estancia en prisión antes de incorporarse a la revista *Destino*.

Quizás de todos los escritores catalanes que pasaron en París la Ocupación sea Ferrán Canyameres (1898-1964) el más singular. Editor, traductor, enlace cultural entre Francia y Cataluña, poeta, ensayista, novelista, memorialista, incansable promotor de proyectos culturales –como esa revista parisina de un solo número, *Plançons*, en la que escribió Apollinaire y que recoge Juan Manuel Bonet–, activista político próximo al PSUC, editor... En fin, hombre vital e incansable de gran sociabilidad que procuró hacer el exilio más llevadero a sus amistades, bien desde el propio París, bien desde la localidad de Bouglainval, donde acabó instalándose en 1942.

Si ya su primera estancia parisina en los días de la Gran Guerra había dado lugar a un texto que no sería publicado hasta los años sesenta –*De París, el fel i la mel*, (Barcelona, Bruguera, 1965)–, la Ocupación y el París de los años negros y el exilio aparecerán recogidos en el cuento «L'home que volia partir» así como en su *Diari íntim*, de edición también póstuma, pues se publica en 1972 en la editorial Pòrtic. Se podría decir que el *Diari íntim* es, en ocasiones, la mirada inversa de *París, 1940* de Sebastià Gasch, pues tanto su figura como la vida parisina de los

dos amigos desfilan por el texto. Quien también aparece en las anotaciones de Canyameres es Georges Simenon, el escritor belga creador del comisario Maigret, de quien Canyameres, como también César González Ruano, era un admirador entregado. Tanto que el escritor catalán acabó conociéndole personalmente en marzo de 1942 en una entrevista en L'Aiguillon que describe en su diario, y publicando seis años después las aventuras del comisario Maigret en España en la editorial Aymá, como recoge Xavier Pla, buen conocedor de Canyameres, en *Simenon i la connexió catalana* (Valencia, Tres i Quatre, 2007). El escritor catalán fue de los que regresó a España, donde pasó más de un año en prisión por ayudar al que fue secretario general del PSUC, Joan Comorera, amigo suyo. Murió en 1964 en Barcelona a los sesenta y seis años.

Rafael Tasis (1907-1966) fue otro de los escritores catalanes, junto con Just Cabot, que formaban el grupo de amigos al que pertenecían Gasch y Canyameres. Tasis fue un novelista, ensayista, historiador, periodista y editor cuya colaboración en tareas de propaganda de la Generalitat durante la Guerra Civil le llevó al exilio. En París, donde publicó dos libros, *Tot l'any. Dotze estampes barcelonines* (1943) e *Històries de coneguts* (1945), vivió hasta 1948 y, al igual que Canyameres, regresa a Barcelona para morir en 1966 con tan solo sesenta años. Su vida en el París de la guerra y la postguerra transcurrió entre la Biblioteca Nacional y sus paseos con Gasch, Cabot y Canyameres, quien le encarga la traducción de varias obras de Simenon. En este ambiente de dominio de la novela policíaca, Tasis comienza a escribir relatos del mismo género que, como *La Biblia valenciana* o *Un crim al Paralelo*, le convertirían desde finales de los años cincuenta, tras su regreso del exilio, en el creador de la novela negra catalana.

Como en el caso de Gasch o Canyameres, Tasis recoge la experiencia de la Ocupación en su *Diari íntim. Escrits autobiogràfics* (Barcelona, A Contra Vent, 2011) –editado por Montserrat Bacardí y Francesc Foguet póstumamente–, aunque el texto abarca desde los años veinte a comienzos de los cincuenta. Dentro de esta obra, creada a partir de anotaciones y escritos inéditos que recogen prácticamente una vida, destaca el capítulo titulado «Diari de guerra i d'exili (1936-1944)», que incluye también el periodo de su exilio parisino.

El cuarto componente de este grupo de escritores catalanes es el periodista y destacado bibliófilo y coleccionista Just Cabot (1898-1961), quien vivió un exilio relativamente cómodo al

casarse con Rosita Castelucho, la hija del galerista parisino de origen catalán Emili Castelucho, para la que trabajaban españoles como Grau Sala. Abrió con su mujer la Librairie Artistique en el número 169 del boulevard Montparnasse, todo en un ambiente artístico y literario que nunca abandonaría. Brillante periodista –durante los años treinta dirigió el semanario barcelonés *Mirador*–, se refugió desde su exilio en la literatura epistolar. Su biografía la ha escrito Valentí Soler (*El periodisme silenciàt: Just Cabot. Vida i cartes de l'exili (1939-1961)*, Barcelona, A Contra Vent Editors, 2008), aunque también en los escritos de Eliseu Trenc se pueden encontrar referencias a Cabot, a Canyameres y al ambiente del exilio catalán, en el que había personajes tan interesantes y curiosos como el barcelonés Mauricio Torra Balari.

No parece oportuno finalizar la relación de los escritores catalanes exiliados sin al menos aludir a Mercé Rodoreda y sobre todo al poeta Carles Riba (1893-1959), en quien el exilio dejó una profunda huella. Este helenista, traductor y bibliotecario, de orientación catalanista y republicana, emprendió el exilio francés en el mismo grupo, parece que numeroso, en el que Antonio Machado cruzó la frontera. Vivió primero en Bierville, cerca de París, luego en Burdeos y por fin en Montpellier, desde donde regresó a Barcelona en 1943. Poeta muy respetado –Pla dice que su obra es su persona– y de un universo complejo, su título esencial de estos años es *Elegías de Bierville* (1943), en la que recoge el proceso de ensimismamiento, de introspección profunda, al que le lleva la experiencia del exilio y que abre la puerta a una inspiración mística desde entonces habitual en su literatura. En el poemario, de intenso aliento helénico, late una idea del exilio como circunstancia esencial de la biografía, como un extrañamiento que transforma la idea del mundo y la forma de relacionarse con él. Ya lo dice Riba en uno de los poemas de la *Elegías*, exactamente en el titulado «Sèneca»: «Seré un cor dins la fosca; / porpra de nou amb l'alba» (Seré un corazón en la oscuridad / púrpura de nuevo con el alba).

Por su parte, la escritora Mercé Rodoreda (1908-1983), tras colaborar con la Generalitat en tareas de propaganda, llega al exilio y se instala cerca de París, en Roissy-en-Brie con otros jóvenes escritores catalanes como Xavier Benguerel, Armand Obiols (seudónimo de Joan Prat i Esteve), Pere Quart (seudónimo de Joan Oliver), Agustí Bartra, Pere Calders, Anna Murià y otros muchos. Ante la llegada de los alemanes, el grupo huye. La mayoría de ellos, como Benguerel o Pere Quart, consiguen llegar a Argentina, mientras que Rodoreda y Obiols se dirigen primero

a Limoges y luego a Burdeos. Serán unos años de guerra y exilio muy duros para los dos escritores, tanto que hasta muy avanzada la década de los cincuenta Rodoreda no volverá a escribir. Obiols no lo haría jamás.

## VI

A todos estos escritores catalanes se podría añadir la singular figura de Joan Estelrich (1896-1958) si no fuera porque, además de no ser catalán, sino mallorquín de Felanitx, había llegado a Francia antes de la Guerra Civil y, sobre todo, porque su condición de agente del SIFNE –el servicio de información montado por su amigo Francesc Cambó y dirigido por José Bertran i Musitu, que estaba al servicio de Franco– le envía al muy literario grupo de los escritores espías o, mejor, conspiradores algo barojianos, del cual es uno de los más brillantes y acabados representantes. Tan cosmopolita como catalanista, Estelrich, de personalidad compleja y brillante y una vida de novela –incluida una larga estancia parisina–, dirigía desde 1937 una Oficina de Prensa y Propaganda al tiempo que la revista *Occident*, al servicio de los sublevados. Todo en un entorno que han estudiado Josep Guixà (*Espías de Franco: Josep Pla y Francesc Cambó*, Madrid, Fórcola, 2014) y Eliseu Trenc. Esta actividad pública la combinaba con una dedicación al ensayo, a los proyectos culturales y a la literatura en general que le puso en contacto con los principales escritores de anteguerra, de Claudel a Zweig o de Romain Rolland a Alfonso Reyes.

En enero de 1941, y en colaboración con la Biblioteca Nacional de Francia, entonces dirigida por su amigo, y azote de masones, Bernard Faÿ, realiza una exposición sobre Juan Luis Vives, el humanista valenciano por cuya figura histórica siempre se interesó. Como recoge Josep Massot i Muntaner («Joan Estelrich i la propaganda franquista a París», en *Les literatures catalana i francesa: postguerra i engagement*, Ferrán Carbó editor, Abadía de Montserrat, 2001), en el catálogo editado para la exposición hay un texto de Estelrich sobre Vives que es en realidad un ensayo sobre el filósofo, titulado *Juan Luis Vives, humanista español*.

Aunque viajó a España en varias ocasiones, cuya realidad no le debía de hacer ninguna gracia a un tipo tan morandiano y viajado, Estelrich permaneció en París durante la Ocupación el tiempo suficiente para realizar alguna anotación en sus diarios. Unos diarios que han sido recientemente editados por Manuel Jorba (*Dietaris*, Barcelona, Quaderns Crema, 2012), en los que

las páginas dedicadas a los años negros, correspondientes a los días que van del 24 de noviembre al 14 de diciembre de 1943, son las más escasas entre todas las anotaciones. Que una circunstancia histórica de la relevancia de la Ocupación no inspire más allá de cinco páginas a una persona de la capacidad intelectual y la cultura de Estelrich, de su inquietud legendaria, y de sus relaciones con intelectuales y escritores franceses, francamente no deja de sorprender. Quizás algún día aparezcan más anotaciones.

Con el escritor y agente catalán se puede relacionar el grupo formado por los escritores y periodistas que permanecieron en Francia tras la victoria alemana. Uno de los más veteranos era Emilio Herrero (1882-1968), antiguo jefe de prensa de Niceto Alcalá Zamora y corresponsal en París de la agencia estadounidense United Press. Pasó toda la guerra en las dependencias parisinas de la agencia preservando de los alemanes las instalaciones y el archivo, lo que le valió una pensión vitalicia de la empresa al llegar la Liberación. Como muestra de las relaciones existentes entre los españoles, hay que señalar que una hija de Herrero se acabó casando con el periodista Juan Bellveser (1913-2005), amigo de César González Ruano y uno de los personajes que más frecuentaba en la época. Este periodista y crítico cinematográfico, que había trabajado antes de la Guerra Civil con Josep Renau en la revista de su Valencia natal *Semana Gráfica*, fue de los que decidió exiliarse dado el cariz que tomaba la España franquista, en la que era difícil estar seguro. Instalado en París, comenzó su carrera en la ciudad trabajando para la agencia Prensa Mundial, que dirigía por entonces Enrique Meneses y que luego llevaría él. Monárquico de Don Juan, durante más de tres décadas fue corresponsal de *Diario de Barcelona*, *Madrid e Informaciones* en la capital francesa. Allí, desde su condición de decano de la prensa española en París, ofició de cordial introductor de embajadores de compañeros recién llegados, como señala Juan Pedro Quiñonero, otro de los periodistas españoles en París que han hecho historia, quien le hizo su necrológica para *ABC*.

Fue precisamente Herrero quien presentó a González Ruano al periodista, y al parecer agente doble, Enrique Meneses Puerta (1894-1987), fundador de Prensa Mundial en París, una agencia de artículos con destino a América Latina que estaba financiada por los alemanes, aunque Meneses parece que también trabajaba para el Foreign Office, según Tom Burns Marañón.

Meneses, creador de la revista madrileña *Cosmópolis*, continuadora de la fundada por Enrique Gómez Carrillo, tenía el

despacho en la muy céntrica rue de la Paix, a dos pasos de la Subdelegación de Prensa de la embajada española en París que, tras Joan Estelrich, dirigió el agregado de prensa Antonio de Zuloaga (1904-1981), quien era viejo colaborador del escritor catalán tanto en el SIFNE como en la parisina revista *Occident*, al servicio del franquismo. Es este otro personaje interesante, amigo de Louis-Ferdinand Céline, con quien intercambió una larga correspondencia hoy publicada en parte –*Lettres à Antonio Zuloaga (1947-1954)*, Eric Mazet, Editor, París, La Sirène, 2002–. Por su parte, Meneses, al contrario que su hijo periodista y homónimo, tiene menos popularidad y aún espera su biógrafo.

Junto a ellos se puede citar al grupo de corresponsales de diferentes periódicos españoles destacados en París durante la Guerra Mundial, todos ideológicamente más o menos cercanos al Nuevo Orden. Se puede comenzar quizás con el menos afín a los alemanes, con el monárquico y conocido francófilo José Ramón Alonso (1916-2000), corresponsal de *Arriba* en París y Vichy. Su experiencia francesa la dejó escrita en un buen libro, *Francia entre dos fuegos* (Madrid, Gemas, 1945), en el que resume a modo de crónica lo que había vivido en esos años, combinando la narración periodística y política con la vida cotidiana. No ocurrió lo mismo con otros colegas, como el falangista y germanófilo Jesús Suevos (1907-2001), sustituto de Antonio de Zuloaga en 1942 al frente de la oficina de prensa de la embajada, ni con Juan Pedro Luna, también de la plantilla de *Arriba*, ni tampoco con el purgado Bartolomé Calderón Fontes.

Por su presencia en el París ocupado y por su implicación en la colaboración, merece una mención especial Mariano Daranas (1898-1994). Eterno corresponsal en París desde 1928, primero con *El Debate* y luego con *ABC*, su cercanía al ocupante hizo que al llegar la Liberación su presencia en París se volviese más que incómoda, decididamente complicada, por lo que tuvo que ser sustituido. Muy amigo de González Ruano desde hacía dos décadas, este lo frecuentó durante su estancia parisina, incorporándolo a sus memorias en los términos más elogiosos. Las crónicas de Daranas durante la Ocupación que publicaba el *ABC* se encuentran entre las más entregadas a los alemanes de todos los corresponsales españoles y rezuman un feroz antisemitismo y una fobia antimasónica destacable incluso para la época. Su cercanía con el ocupante la señala incluso el periodista suizo Edmond Dubois en sus apreciables memorias *Paris sans lumière 1939-1945* (Lausanne, Payot, 1946), en las que afirma que Daranas era un «pha-

langiste éruptif» y, con sorna evidente, señala que era incapaz de pronunciar «Nueva Europa» sin que se le saltasen las lágrimas. No es de extrañar que a instancias y presiones de la embajada alemana fuera nombrado presidente de los representantes de la prensa extranjera en París durante la Ocupación.

No podía ser otro más que Daranas quien estuviera tras el asunto de la denuncia como masones, que sin duda encubría otras intenciones, de los periodistas españoles Felipe de Solms, a quien además señaló como judío, y de Calderón Fontes, de *Arriba*. El conflicto que afectaba a los representantes de la prensa de la España franquista, que lo ha contado bien –como ya hemos dicho– Javier Domínguez Arribas, se solventó con un escándalo en el que Daranas, con la colaboración de Marcial Retuerto, consiguió la expulsión de sus dos colegas y compatriotas. Lo sucedido permite hacerse una idea del poder de Daranas y de su estrecha relación con las autoridades, fueran alemanas o de la Francia de Vichy.

Con el desembarco aliado en Normandía, la situación del señalado corresponsal del *ABC* en París se volvió muy difícil a causa de su compromiso con el Nuevo Orden hitleriano durante la guerra. De hecho, y adelantándose a los acontecimientos, Daranas abandonó París antes de la llegada de la División Leclerc, en agosto de 1944, en dirección a la acogedora España, al igual que hacían muchos de los colaboracionistas, aunque algunos se quedasen en el camino. Su sustituto, Luis de Armiñan, llegaría a París semanas después de la Liberación, cuando la depuración incontrolada y los ánimos se había apaciguado un poco.

## VII

Por último, y ocupando un grupo él solo, queda aludir al más singular de los escritores españoles que rodaron por el París ocupado, el único que acudió al París alemán voluntariamente y sin ser víctima de ningún exilio y, lo que es aún más anómalo, desde la propia Alemania. Se trata del polémico César González Ruano (1903-1965), el autor junto con Victoria Kent en el que mayor influencia ejerció la época y que de manera más brillante y original describe la realidad de la ciudad, en este caso desde el mercado negro y los aledaños del gansterismo *collabo* en los que se movió. Casi todo se sabe ya de las peripecias del escritor en el París alemán, unas andanzas de las que se sabía mucho, comenzando por lo relatado por el protagonista en varios de sus libros, y de las que se han ocupado, primero, José Carlos Llop (*París: suite 1940*,

Barcelona, RBA, 2007), luego quien esto escribe (*Noche y niebla en el París ocupado*, Madrid, Forcola, 2012) y últimamente Rosa Sala Rose y Placid García-Planas (*El marqués y la esvástica*, Barcelona, Anagrama, 2014). Unos textos a los que hay que añadir la imprescindible tesis doctoral de Miguel Pardeza, sin duda el especialista en el escritor madrileño, la temprana antología poética de Quico Rivas (*Poesía. César González Ruano*, Madrid, Trieste, 1983) y la aproximación, esencialmente literaria, realizada en un brillante y ajustado trabajo por Eduardo Moga, («Sobre la poesía y la vida de César González Ruano», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 764, 2014), que sitúa la obra de González Ruano más allá de otras cuestiones. En este texto Moga recorre, con magnífico resultado, la vida y la literatura ruanescas con mirada de crítico y rigor académico, lo cual es de agradecer.

En lo que nos ocupa, Moga, tan sólo con la relación de lo producido entre 1940 y 1944, desmiente ese lugar común según el cual la estancia parisina del escritor durante los años de la Guerra Mundial había sido literariamente estéril. Una idea que parecía confirmar su dedicación a otros menesteres, que desde luego existió. Ya se sabía que durante su estancia en el París de los años oscuros, que lo fueron para unos menos que para otros, el escritor y periodista aprovechó también para escribir alguna cosa, siempre atento a lo que veía y oía. Pero es innegable que Ruano se dedicó a negociar en el mercado negro parisino, con lo que tenía de arriesgado durante la Ocupación jugar con pasaportes, joyas, diamantes y obras de arte tan de pega y tramoya como su marcado de Cagigal. Esta actividad le puso en relación con los alemanes menos recomendables, con los gánsteres de la colaboración, con los nuevos ricos de los *bureaux* de compra, con judíos en situación difícil y con diplomáticos de cualquier república centroamericana necesitados de dinero. Además, con su conocida falta de escrúpulos, se aprovechó del momento para beneficiarse de ella sin remilgos, como muestra su casa del boulevard Delessert, un pisazo arianizado perteneciente a judíos huidos.

Sin embargo, hasta hoy no se ha podido demostrar que estuviera al servicio del Abwehr y aun menos del SD –le faltaban para ello, digamos, cualidades–, pero sin duda debió prestar al ocupante algún servicio, naturalmente remunerado, y de importancia muy menor, pues trasnochar y llevar vida de perdis no es la más adecuada para el espionaje. Su intromisión en negocios en los que también participaban gente más dura y peligrosa que él, que lo era poco, como los *gestapaches* de la rue Lauriston, le causó el

disgusto de estar en Cherche-Midi cerca de nueve meses. Una experiencia muy dura de la que casi no sale, y de la que le libró el policía Pedro Urraca, sin duda siguiendo órdenes del embajador José-Félix de Lequerica, amigo del escritor y con excelentes relaciones con los alemanes.

Hay que decir, eso sí, que –al contrario que muchos otros residentes en París– durante su estancia parisina no hizo ascos ideológicos a sus compatriotas pues, como recoge en sus memorias, se relacionó con todos los españoles que creyó conveniente, fuera cual fuese su situación, como si no hubiera existido la Guerra Civil, o su militancia política, si la tenían. Basta con recordar que entre sus amigos más cercanos estaban el filonazi Mariano Daranas, el liberal Gregorio Marañón, el falangista José-Félix de Lequerica o el pounista Manuel Viola y su novia la pintora checa y judía Tita Hirschowa, que tras ir a Drancy acabó en Auschwitz no sin realizar antes un interesante retrato de Mary de Navascués. Todo, por no enumerar el catálogo ideológico de los personajes que menciona en sus memorias, de los que no denunció a ninguno que se sepa.

Aunque tenía sus ideas –desde luego distaba de ser un bolchevique–, Ruano siempre fue un accidentalista en cuestiones ideológicas y aún más en las morales. Los principios, aplicando un dandismo canalla, los sometía a la amistad y, por encima de todo, al interés personal, fuera el crematístico o el de los deseos más oscuros, pues de ambos andaba siempre necesitado. Así, lo mismo se iba al Tabarin con un oficial alemán o a un bistró de Ménilmontant con un republicano español o, tras tomar café con Beltrán Masses en su casa de Passy, vendía un pasaporte –a veces auténtico, a veces falso– a unos judíos perseguidos, todo sin dejar de fumar desdeñosamente *abdullas* o *players* ingleses. Luego, remataba la semana endosándole a un nuevo rico un Greco acabado de pintar por Viola o García Condoy. Aunque otras veces, si hemos de creer lo que escribe, la mano pintora pudo ser la de Óscar Domínguez, quien heredó su estudio de la rue Campagne Première.

Ruano se movía en el París más oscuro como pez en el agua, jugando con fuego y quemándose, lo que le dio el combustible literario que le permitió escribir un libro de indisimulado contenido biográfico, *La alegría de andar* (Madrid, Mediterráneo, 1943), que serviría de base para el capítulo más recurrente de sus ya muy aludidas memorias, *Mi medio siglo se confiesa a medias* (Barcelona, Noguer, 1951) y para una novela oscura que tam-

bién tiene mucho de autobiográfico, *Manuel de Montparnasse* (Madrid, Ed. Mediterráneo, 1944), en la que repite el personaje Pedro de Agüero. También habría que citar un cuentecito muy apache, *André, pas de chance* (Barcelona, Ediciones GP, s.a.) de edición más tardía, que –parece– se inspira en la figura del hampón y *collabo* Serge de Lenz, otra de sus amistades poco recomendables de la época. En todos ellos se recoge la realidad más oscura, tan modianesca como el propio González Ruano, del París alemán, comenzando por el mercado negro al que se dedica la baronesa Olga, el tráfico de obras de arte en el que participa Pedro de Agüero, es decir, Ruano, en las narraciones en las que aparece este personaje. Todo sin dejar de señalar su inclinación hacia el mundo del Montparnasse español y los cabarets en los que se codea con los alemanes y los que llama «semigánsteres de los negocios improvisados».

Pero junto a este París en el que seguía la fiesta, González Ruano recoge también la oscuridad de un París al que le hacen más gris los uniformes alemanes, en el que no se le escapa la presencia del hambre y la carestía. También en los tres libros más autobiográficos hay una misma alusión de indignación mal contenida hacia el maltrato que dispensan los franceses a los refugiados españoles, sabiendo perfectamente cuál era la causa de su condición. Ruano, el antisemita y el negociante amoral en quien ni los sentimientos ni los principios impedían la realización de un buen negocio, no parece mostrarse en este asunto próximo a las autoridades franquistas y a la actitud de algunos de sus amigos en Francia, como Daranas, que solo procuraban la denuncia y la persecución de sus compatriotas. Una contradicción, sin duda, expresada en unos momentos en los que ninguna ventaja podía proporcionarle; casi diríamos que al contrario, pues mostrar cercanía con los refugiados republicanos era jugar con fuego.

Antes de estos relatos, González Ruano había publicado en el mismo París y en casa de un exquisito tipógrafo y artista, un libro de poemas que es bastante apreciado, *Ángel en llamas. 47 sonetos y un poema* (París, Jean-Gabriel Daragnès, 1941), que sería traducido al año siguiente, al que seguiría *El errante* (París, Librería Española, 1942), en el que se reúnen cincuenta canciones escritas para un cantaor flamenco, el «Niño de Cádiz», confirmando el interés existente por la llamada «noche española». De él se hicieron sólo cien ejemplares, lo que lo convierte en una rareza bibliográfica que no tardará en aparecer por algunos de los puestos del Marché Brassens o del cercano rastro de Porte de

Vanves, para alegría de alguno de los españoles que lo frecuentan. También en estos ajetreados días parisinos, Ruano trabajó en la selección de su obra para preparar el volumen *Poesía (Antología 1924-1944)* (Barcelona, Montaner y Simón, 1944), así como en la amplia *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*, en la que reúne a doscientos sesenta y un autores, probablemente con la intención de dar la réplica al escogido y determinante repertorio de Gerardo Diego que daría lugar a la Generación del 27. También escribió una obra de teatro titulada con el españolísimo topónimo de *Puerto de Santa María*, una especie de «auto», naturalmente en verso, que fue estrenada con traducción de Guillot de Seix y Juan Bellveser, en diciembre de 1942 en el Studio des Champs Elysées, lo que da idea de las buenas relaciones que tenía González Ruano en el París ocupado, en el que no faltaban obras y autores que buscaban su oportunidad para ser representadas. Parece que la obra tuvo cierto éxito, pues fue publicada en español (París, 1943 Librairie Espagnole).

Sin embargo, por encima de todo se señala a la *Balada de Cherche-Midi* (Barcelona, Entregas de Poesía, 1944), el poema escrito a raíz de su cautiverio en la cárcel parisina y publicado dos años más tarde, como la obra esencial de este periodo, una opinión que comparten los citados Rivas, Pardeza y Moga. Esta obra de ecos wildeanos, por la que circula el aire de la prisión de Reading, es un texto inspirado por lo vivido en unos momentos de máxima incertidumbre que sólo el escritor sabía a qué era debida, algo que contradice lo enunciado por ese verso en apariencia inocente: «¿Qué queréis que yo sepa de esto que pasa ahora?».

Con todo, es César González Ruano uno de los escritores más destacados de esa constelación literaria española que vivió en algún momento en el París ocupado, y también uno de los que más y mejor recogió la realidad de la ciudad en estos años. Una realidad que en su caso se contemplaba desde una perspectiva y un mundo tan inusual como real, que complementa las aportaciones de los escritores españoles.

## VIII

Al llegar la Liberación en agosto de 1944, este universo de las letras españolas que vivió la Ocupación en París desapareció definitivamente. Durante la guerra y a causa de las dificultades económicas y de lo adverso de la situación, sobre todo desde finales de 1941, ya algunos de sus miembros habían dejado Francia para regresar a España, incluso a riesgo de sufrir represalias por

su pasado republicano. Son numerosos los ejemplos de aquellos que, hartos de padecimientos y temiendo el empeoramiento de la situación, dejaron París en plena Guerra Mundial, de González Ruano a Sebastià Gasch, pasando por Carles Riba, Soldevila, Basaldua o Marañón. Fueron los que, con más o menos riesgos, podían regresar.

No acabaron las dificultades con el fin de la Guerra Mundial, pues la vida en Francia tras la marcha de los alemanes era tan difícil como durante la Ocupación debido a las penurias cotidianas, lo que llevó a que algunos regresaran a España –Viola, Canyameres o Tasis–, mientras que los más afortunados se fueron a la más acogedora América, como sucede con Corpus Barga, Victoria Kent o Isabel del Castillo, quienes recalaron en diferentes destinos, desde Perú a los Estados Unidos o Argentina. Sin embargo, la mayoría, apurando la amargura del destierro, permaneció en Francia compartiendo el optimismo que se había desatado con la victoria sobre Alemania, que llevaba a muchos a imaginar que el destino de la dictadura de Franco iba a ser idéntico al seguido por el fascismo europeo. El fracaso de la invasión guerrillera del Valle de Arán y más tarde la lógica de la guerra fría confirmaron la desilusión de aquellos que pensaban en una vuelta a la patria en un futuro próximo.

En este ambiente de tensión política y de dificultades económicas y domésticas con que se inauguraba la Liberación –la escasez y el mercado negro continuaban, al igual que unos inviernos que competían en rigor en medio de la ausencia de combustible– permanecieron muchos de aquellos que formaron la constelación literaria española durante la Ocupación. Una galaxia que ocasionalmente registró algún incremento, como sucedió con la llegada del nuevo corresponsal del *ABC* en sustitución de Mariano Daranas en septiembre de 1944, el periodista y escritor Luis de Armiñán, quien dejó escrita su experiencia en la Francia de la inmediata Liberación en un libro titulado *Factice! Francia hoy* (Madrid, Ares, 1945). Es un texto de carácter periodístico en el que los capítulos son otras tantas crónicas, bien de la actualidad, bien observaciones de lo cotidiano, como sucede con las obras de Josefina Carabias y, en menor medida, con la de Carles Soldevila. A pesar de lo condicionado de las observaciones, no deja de ser una obra de interés por ser la que cierra el periodo y por significar una visión muy diferente de las realizadas por los escritores del París ocupado y que se podría decir que coincide con la mirada oficial del gobierno franquista.

Desde un primer momento, Armiñán se muestra muy crítico con la nueva situación en Francia y sobre todo con el gobierno y los periódicos, que se manifiestan contrarios a la España franquista, aunque el autor propende a identificar las que llama injurias dirigidas al gobierno con el conjunto del país. Tampoco oculta la preocupación por el poder de los comunistas en Francia y por la presencia de los que llama por sistema «los rojos españoles» en las regiones del sur del país tras la guerra y lo sucedido en el Valle de Arán.

No es de extrañar que se muestre más crítico que escéptico con la versión resistencialista de la Ocupación que ya se estaba convirtiendo en oficial. Frente a ella, Luis de Armiñán insiste en que toda Francia colaboró gustosamente con los alemanes y que la Liberación no fue obra de los propios franceses, como proclamaba De Gaulle desde agosto de 1944, sino de los americanos. De hecho, los carros de la División Leclerc entraron en París con el permiso de Eisenhower, unos vehículos que –se apresura a señalar– estaban tripulados por «rojos españoles» a los que se refiere, bordeando la infamia, como «soldados profesionales» y luego, ya de manera abierta, como mercenarios. Unos párrafos en los que se despacha por igual contra los *gaullistas* y los republicanos españoles. Otro de los asuntos que recoge es el referido a la depuración de los colaboracionistas, que hasta el otoño de 1944 había sido relativamente incontrolada, y hacia la que expresa su rechazo.

Las observaciones que realiza Armiñán de los refugiados españoles en Francia no pueden estar más cerca de las tesis franquistas: son en su mayoría «rojos españoles». En relación con este asunto se muestra extremadamente beligerante, añadiendo siempre el adjetivo al nombre, como si su condición de exiliados, de expatriados forzosos, les privara de su condición. Incluso, en una adjudicación más que aventurada, acusa a «abogados españoles en la emigración» de lucrarse con la venta de pasaportes falsos a judíos en dificultades, sin aclarar cómo tenían acceso esos letrados hispanos, al fin y al cabo también refugiados, a unos documentos. Armiñán en este caso vuelve a dar un quiebro adjudicando a la España exiliada, que considera enemiga, una actividad que –parece– practicaban otros personajes.

Junto a todo ello, la obra recoge la realidad de la nueva Francia, en este caso con la mirada de un periodista que llega a un París en el que la escasez generalizada y el frío son habituales y en el que no ve la alegría que existía por haber salido

de la pesadilla de la Ocupación, que hacía estas penurias llevaderas. Solo ve hosquedad, anarquía, mercado negro, ajustes de cuentas y revolución. Una visión que complacía a quienes no les había disgustado la existencia de una Francia ocupada por los alemanes, ni tampoco el gobierno de Vichy, tan afín a la España franquista. Al contrario que algunos de sus antecesores en París, no parece que Luis de Armiñán tuviera contactos con el mundo cultural francés ni tampoco con los escritores españoles que vivían en Francia, algo natural, pues no dejaba de contemplarlos a todos ellos como enemigos. Teniendo en cuenta la incomodidad con la que se encontraba en París, Armiñán no tardó mucho en regresar a España, dejando un país que le resultaba adverso y en el que –se presume– estuvo tan aislado como a la defensiva. Es lo que se desprende de una obra que tiene algo de memorialístico y testimonial y mucho de crónica periodística, inspirada por más que reticencias a la Francia de la Liberación.

Aunque, como hemos visto, a lo largo de la década de los cuarenta menudearon los retornos a España y la marcha a otros países, la vida de muchos de los escritores que vivieron la Ocupación en París iba a continuar desarrollándose en la ciudad, ahora con la legalidad que proporcionaba la concesión del estatuto de refugiado político. Una relación que ha dado lugar a un interesante archivo que conserva el actual Office Français de Protection des Réfugiés et Apatrides (OFPRA), y que está dirigido con eficacia por la hispanista Aline Angostures. La mayoría de ellos, desde 1945, además de compartir militancia antifranquista, participaron en las actividades y en los medios literarios del que iba a ser el largo exilio español que recogería la literatura.

# UNA MIRADA sobre el mundo hispanoamericano en París

## EL CORTEJO (1900-1918)

«París parece mucho más grande de lo que realmente es a causa de la infinita cantidad de espejos que duplican su espacio verdadero: París es París, más sus espejos», escribió Carlos Fuentes en *Terra nostra* (1975). Artistas de todas las nacionalidades han recorrido de un extremo a otro la ciudad situada en las coordenadas 48° 51' 36" N, 2° 20' 40" E. En cambio, ningún estudioso logrará llegar nunca al final de su laberíntico reflejo en el imaginario hispanoamericano, todo lo más a proponer una azarosa *flânerie* por algunos de sus hitos. Desde el fecundo error de Cristóbal Colón, América parece empeñada en desmentir la geografía. Prueba de ello es que París, agigantada por las lentes deformantes del arte, se convirtiese durante más de un siglo en la capital literaria de un continente distante en miles de kilómetros.

En 1909 el intelectual venezolano Rufino Blanco Fombona fue a quejarse a la *concierge* por el olor a cocina que inundaba su piso parisino. La portera le respondió con la proverbial amabilidad de los habitantes de la capital: «¡Ah, señor! En París no hay aire: *Ce n'est pas comme chez vous, à la campagne*».<sup>1</sup> La anécdota es reveladora. Un siglo antes las ideas francesas de la Ilustración habían inspirado las luchas por la independencia de casi una veintena de nuevos países. El código civil de las flamantes repúblicas había sido calcado del modelo napoleónico. El centro

colonial de grandes ciudades como Buenos Aires había sido demolido para construir réplicas de bulevares hausmanianos. Las familias de la oligarquía seguían disputándose a las niñeras que hablaban la lengua de Victor Hugo y esperando con impaciencia la llegada de los ejemplares de la *Revue des Deux Mondes*. Desde hacía décadas Hispanoamérica ofrecía el espectáculo insólito de un continente que se había sacudido el dominio de España para imponerse de forma voluntaria el yugo cultural de otro país extranjero. «Nosotros no tenemos alma propia, sino una vibración enérgica y constante del alma francesa»,<sup>2</sup> escribía con orgullo un publicista mexicano. Y lo más extraordinario es que Francia, con la excepción de algunos especialistas y de algunas prostitutas (sabedoras de que, al llegar a cierta edad, podían viajar a Hispanoamérica y compensar allí la mengua de sus encantos con el prestigio de su origen),<sup>3</sup> seguía ignorando abrumadoramente la admiración que se le tributaba al otro lado del Atlántico: «A menudo los hombres más eminentes, lo mismo que las *concierges*, imaginan que los americanos todos vivimos en el campo, entre los árboles, o, mejor dicho, sobre los árboles».

Semejante desdén etnocéntrico, que consideraba la literatura hispanoamericana una curiosidad al mismo nivel que la producción poética de las Islas Fiyi,<sup>4</sup> podría haber mitigado el ardor por París. Y, sin embargo, a principios del siglo xx el aluvión de *rastacueros* o *metecos* (nombres con los que los parisinos motejaban a los invasores hispanoamericanos) alcanzaba cotas nunca vistas. Poco antes del estallido de la Primera Guerra Mundial unos treinta mil millonarios latinoamericanos habían convertido París en su lugar de residencia.<sup>5</sup> Editoriales o impresores como L. Gauthier, A. Roger y F. Chernoviz, A. Lemerre, Per Lamm, E. Sansot et Cie, Paul Ollendorf y sobre todo Veuve Bouret y Garnier Frères se habían especializado en la producción de libros en lengua española.<sup>6</sup> Revistas como *El Nuevo Mercurio*, *France-Amérique*, *América en París*, *Bulletin Hispanique*, *Mundial Magazine*, *La Revue Sud-Américaine* o *Ariel* se habían convertido en órganos de difusión de la cultura hispanoamericana en Francia. En sus *Sensaciones de París y Madrid* (1900) el guatemalteco Gómez Carrillo recordaba la emoción singular que lo atenazaba en el tren cuando se acercaba a París y sentía:

«La atracción alucinadora de la gran capital de los locos, de los artistas, de las cortesanas [...], de la gran divertidora y de la gran preocupadora de la humanidad; de la villa nerviosa y multiforme que es a veces cerebro y a veces sexo [...], de París la esfinge, la in-

*sondable, la aldea mujer que se entrega sin dejarse ver, que tiene algo de misteriosa cual Eleusis, que es campechana como Atenas, que es noble como Roma; que lo es todo: que es invisible, que es incomprendible, que es implacable [...], que es grande y pequeña a un tiempo mismo... ¡París! ¡París!...».*<sup>7</sup>

Pocas veces una ciudad habrá inspirado a un extranjero tal ristra de calificativos extáticos. ¿Cómo explicar semejante fenómeno?

Desde luego existían profundas razones históricas que hundían sus raíces en la colonización y en dos grandes mitos nacidos en París: la Revolución de 1789 y la latinidad. La primera estaba en el origen de lo que cabría definir como la *función liberadora* de París: libertad que en un primer momento fue política, pero que acabaría solapándose con la libertad estética, vital, sexual. En cuanto al término de *América Latina*, creado en la década de 1850 por escritores expatriados en París como el chileno Francisco de Bilbao o el colombiano Torres Caicedo, explica la *función metonímica* de la capital francesa. Hoy en día la denominación *América Latina* nos parece una fatalidad a la que nos resignamos por la costumbre y la abrumadora complejidad de lo que designa. En su origen, y hasta bien entrado el siglo xx, fue apenas menos que una religión. Se creía en las virtudes de la raza latina como otros, con consecuencias mucho más dramáticas, creyeron en la superioridad de la raza aria. Según la vieja doctrina de la *translatio imperii*, el centro de la civilización latina se había desplazado de Atenas cuya latinidad no se justificaba más de lo que se cuestionaba a Roma, y de Roma a París. Rubén Darío, en un poema en francés, calificará a París de «maga de la raza» y de «reina latina»<sup>8</sup> y otro gran parisino de adopción, el peruano Vicente García Calderón, la llamará «el Vaticano de la civilización latina».<sup>9</sup> Puesto que la civilización latina representaba la esencia de Europa, y París era el centro de la latinidad, París resumía Europa. Este silogismo de dudosa rigurosidad lógica justifica la consideración de París como «cerebro del mundo» o «ciudad universo» que encontramos con frecuencia en la pluma de los escritores modernistas. En un contexto de búsqueda poscolonial de una identidad, la capital francesa representaba un atajo por el cual acceder al acervo de la cultura occidental sin pasar por la metrópoli.

Estos factores justifican el interés por París, pero no la intensidad de lo que Pedro Salinas llamó «el complejo de París»<sup>10</sup> y Darío la «parisitis» o «parisiana».<sup>11</sup> La historia cultural ha de ceder aquí ante la psicología de las masas y el vocabulario de la

universidad, al de la enfermedad o el deseo. La sexualización implacable a la cual va a ser sometida la ciudad («No sé si por las mujeres amo París o es a París el que amo a través de ellas»)<sup>12</sup> es algo más que un tópico: expresa la naturaleza pasional del vínculo que une a los escritores hispanoamericanos con la Ciudad de la Luz. Del mismo modo que la indiferencia puede volver más deseable al ser amado, el desdén de París hacia los *rastacueros* acentúa la fascinación de estos últimos y da un valor desmesurado al mínimo signo de reconocimiento. Así se explica, por ejemplo, el impacto que tuvo en Hispanoamérica el ingreso en la Académie Française en 1893 del francocubano José María de Heredia, quien, en palabras de Henríquez Ureña, «fue del Nuevo al Viejo Mundo a la conquista de un ramo de laurel».<sup>13</sup>

Conquista y conquistas:<sup>14</sup> nadie como el ya citado Gómez Carrillo encarna este calambur entre la gloria y el donjuanismo característico del escritor modernista en París. Infatigable polígrafo e intrigante, condecorado con la Legión de Honor del Gobierno francés en 1916, el guatemalteco fue el hispanoamericano más célebre en Francia durante las primeras décadas del siglo xx y el gran alcahuete de la pasión *rastacuera* por París. En su autobiografía de 1919 explica cómo halló la esencia de la capital francesa en el Louvre, aunque no, por supuesto, en el museo, sino en los grandes almacenes homónimos adonde un amigo le llevó a comprar un perfume:

*«Era la súbita revelación de un París ligero, voluptuoso, frou-frouante, oloroso a polvos de arroz, risueño, murmurador, coqueto, refinado, con los párpados algo azulados por las malas noches, con gracias menudas y exquisitas, con un aire de voluptuosidad que me embriagó en el acto».*<sup>15</sup>

«No nos enamorábamos si no hubiésemos oído hablar antes del amor»: la célebre máxima de La Rochefoucauld resulta especialmente certera aplicada a la atracción hispanoamericana por París. Lo que deslumbra en los círculos intelectuales de México, Lima o Buenos Aires no es tanto una ciudad como el discurso que ésta segrega. La obsesión por París precede con mucho al conocimiento concreto de la ciudad. En *Raucha* (1917), novela del argentino Ricardo Güiraldes (otro parisino reincidente), el protagonista comienza a sufrir la «parisitis» ya en su biblioteca argentina: «Sus ojos se abrieron hacia Lorrain, Maupassant, Verlaine, cantores y contadores de la vida parisiense en su genuino perfume femenino de aventuras, vicios y anhelos [...]. Empezó a

conocer París como si hubiera vivido en él». <sup>16</sup> Viajar a París supone penetrar en un texto altamente erotizado; lo mejor de vivir allí es la posibilidad de hacerle el amor a la ciudad con las palabras, es decir, de escribir sobre ella. Como sugiere Ángel Rama, esta transfiguración textual del espacio urbano hunde sus raíces en el centralismo colonial: «La ciudad ideal de la época no es meramente París [...], sino más bien la terca tradición de la metrópoli conservada en el espíritu de las excolonias, esa ciudad central que es posible soñar desde la periferia merced a la excitación promovida por las letras y las imágenes». <sup>17</sup>

Sinceridad y pose, ardor y venalidad: toda la ambigüedad de una pasión adolescente, a un tiempo alienante y emancipadora, se halla representada en la actitud de los escritores hispanoamericanos de principios del siglo xx con respecto a la capital francesa. Nadie lo demuestra mejor que Rubén Darío. Desde su niñez en Guatemala, Darío sufrió síntomas severos de «parisitis». Y, sin embargo, como queda claro en una carta a Unamuno de 1899, al hablar precisamente de Gómez Carrillo, Darío distinguía entre «lo que París tenía de sólido y verdaderamente luminoso» y «el *article de París* que fascina a nuestros esnobs». <sup>18</sup> La influencia francesa en su obra, lo que Valera llamó «el galicismo mental» y que el propio Darío describió en términos de bigamia intelectual («Mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París»), <sup>19</sup> fue de hecho interpretada por muchos escritores y críticos de la época como la clave de la revolución modernista, considerada, de forma casi unánime, como «una declaración de independencia cultural» <sup>20</sup> de Hispanoamérica. Darío, libertador del idioma, fue el primer hispanoamericano que consiguió convertir el rito de paso parisino en un instrumento de afirmación literaria tanto personal como colectiva.

Darío, no obstante, no salió indemne del París *frou-frou* de Carrillo. Una crónica como «El triunfo del *chiffon*» <sup>21</sup> o una poesía como «En el Luxembourg» («Aquí su amable gozo vierte el país latino / se oye un eco de Italia o una frase en inglés / al amor ruso mezcla su ácido el amor chino / y el beso parisense se junta al japonés») <sup>22</sup> son ejemplos del pesado tributo que el nicaragüense pagó en ocasiones a los espejos y espejismos del mito. En su semblanza del cubano Augusto de Armas, muerto precozmente en París, Darío compara la capital francesa con una reina ardiente y cruel que «da a gozar de su belleza a sus amantes y enseguida los hace arrojar en la sombra y en la muerte». <sup>23</sup> Esta crueldad se manifestaba sobre todo en lo literario: París era capaz de seducir a cualquier hispano-

americano con talento y no dejar de él más que un mero guiñapo repetidor de lugares comunes. El mito era tan poderoso que se imponía a la experiencia individual. Durante su catastrófico viaje a París en 1899 Horacio Quiroga escribió en su diario privado: «En cuanto a París, será muy divertido, pero yo me aburro». Y, al mismo tiempo, en un artículo enviado a la prensa uruguaya: «¡Oh París, París, ansia infinita de todos los que han soñado una vez siquiera los grandes recuerdos y la suprema manifestación del arte!...».<sup>24</sup>

#### IDILIO Y RUPTURA (1918-1940)

Para que una relación cultural (es decir, humana) sea auténticamente fecunda, es necesario un cierto grado de reciprocidad. En el caso de Francia y París con respecto a Hispanoamérica dicha condición sólo se vio cumplida a partir de la Primera Guerra Mundial. Ello se explica en buena parte por el apoyo incondicional brindado por la mayoría de las repúblicas latinoamericanas a la causa francesa. Jóvenes escritores como el colombiano Hernando de Bengoechea o el peruano José García Calderón (hermano de Ventura y Francisco) se alistaron en el ejército francés y murieron en los campos de batalla. El propio Ventura García Calderón y Gómez Carrillo publicaron crónicas y encuestas que exaltaban el heroísmo galo.<sup>25</sup> Los intelectuales y el público letrado tomaron conciencia de la enorme simpatía de la que Francia gozaba en Hispanoamérica y que hasta entonces había pasado en buena medida desapercibida. Prueba de ello es el doble volumen *L'Amérique Latine et la guerre européenne* (1916) publicado por el Groupement des Universités et Grandes Ecoles de France pour les Relations avec l'Amérique Latine, creado en 1909, y que se nos presenta como «uno de los libros de oro de la gratitud francesa [hacia América Latina]». <sup>26</sup> Otro símbolo de la nueva etapa es la obra *Nos soeurs latines* (1917), de Max Daireaux, representada con gran éxito en el teatro del Trocadero el mismo día en que la Historia de las Repúblicas Americanas fue incluida oficialmente en el programa escolar francés.<sup>27</sup> Se trata de una especie de auto sacramental de la latinidad donde cada una de las repúblicas americanas mantiene un diálogo cordial y admirativo con Francia: «Salut! jeune Amérique à nos côtes rangée / La France vous a plu, / Studieuse, héroïque, accueillante, inchangée / Pour la France salut!». <sup>28</sup> En el tono paternalista de la obra se perciben ecos de la nostalgia geopolítica que ya expresara el crítico Remy de Gourmont: «Quizás nuestro futuro colonizador estaba en América Latina y no en el Congo o en Tonkin». <sup>29</sup>

El nuevo clima de entusiasmo latino y la devaluación del franco se conjuraron para convertir los años de entreguerras en el apogeo de París como república de las letras hispanoamericanas. El París *des années folles*, en palabras del guatemalteco Cardoza y Aragón (residente en la capital francesa en esa época), ya no era «el París de Toulouse-Lautrec y de Proust, el que conoció Darío», sino el de «Picasso y Stravinski, el del Partido Comunista Francés, el de la revolución soviética, el de los surrealistas y el del neoclasicismo de Valéry, Gide y Claudel»<sup>30</sup> y también, cabría añadir, el de Rilke, el de Joyce, el de Hemingway y el de Scott Fitzgerald. Petronio escribió que en la Roma imperial era más fácil encontrarse con un Dios que con un hombre; en el París de esos años, con un genio (o aspirante a tal) que con un hombre del montón. Lo difícil no es saber qué escritores hispanoamericanos de primera fila estuvieron en esos años París, sino encontrar alguno que no pisara la capital francesa. Menos incompleto que este artículo sobre los hispanoamericanos en París sería uno sobre aquellos que nunca estuvieron allí.

Sin aspirar a una quimérica exhaustividad, cabe distinguir tres grupos de escritores. El primero se reúne en torno a la *Revue de l'Amérique Latine* (1922-1931), revista en la cual una nueva generación de hispanistas franceses –como Ernest Martinenche, George Pillement, Mathilde Pomès, Jean Cassou, Francis de Miomandre, Charles Lesca o Marius André– tradujo al francés, en muchos casos por primera vez, a autores tan relevantes como Rubén Darío, Alcides Arguedas, Horacio Quiroga, Oliverio Girondo, Amado Nervo, Eustaquio Rivera, Enrique Rodó, Ricardo Güiraldes, González Prada... En el comité de redacción de la revista encontramos a escritores hispanoamericanos llegados a París antes de la Gran Guerra e instalados de manera permanente en la ciudad (y en muchos casos bilingües) como Gonzalo Zaldumbide, Ventura y Francisco García Calderón, Manuel Ugarte o Armando Godoy. Dentro de su órbita también cabe situar a Alfonso Reyes, figura importante de la colonia hispanoamericana entre 1924 y 1927. No es casual que todos ellos, fervientes defensores de la causa latina, ocuparan puestos diplomáticos de relevancia: la diplomacia, en ellos, más que un simple ganapán, representa una actitud vital que define y a menudo también limita su obra. Superdotados para la organización de banquetes, congresos, conferencias, encuestas y todo tipo de eventos culturales y mundanos, su importancia decisiva para la difusión de la cultura hispanoamericana en Francia es inversamente proporcional

(con la notable excepción de Reyes) a su influencia literaria en su continente natal. Apreciados por los letrados franceses (una petición del Nobel para Ventura García Calderón reunió a algunas de las más prestigiosas firmas francesas de la época),<sup>31</sup> sufrieron las críticas de un amplio sector de sus compatriotas, cada vez más inclinados al telurismo y el nacionalismo y menos indulgentes con los «que no se habían amasado en el dolor del país, que se nutrieron de cultura extranjera» y que habían adoptado «el meridiano de Montmartre».<sup>32</sup>

Distinto fue el caso de los escritores de vanguardia. Su desembarco se inicia con la llegada en 1917 del millonario Vicente Huidobro, quien, apenas instalado, va a fundar la lujosa revista *Nord/Sud* y a ponerse a escribir poemas en francés zarandeando la retórica modernista y, en un primer momento, también la gramática.<sup>33</sup> Seguirán, con estancias parisinas más o menos prolongadas según los casos, autores como César Vallejo, Oliverio Girondo, César Moro, Pablo Neruda o Jean Emar. Sus respectivas estéticas y personalidades diferían tanto como sus cuentas bancarias, pero todos compartían un mismo objetivo: «buscar la puerta de entrada al presente». En palabras de Octavio Paz: «había que salir en su busca y traerlo a nuestras tierras».<sup>34</sup> París va a ser precisamente esa «fábrica del presente», el «meridiano de Greenwich literario» que instituye la modernidad.<sup>35</sup> Cuando Darío llega a París su ídolo es un ya decrepito Verlaine («La gloire! La gloire! Merde, merde encore!»),<sup>36</sup> le espetaría el viejo poeta a su admirador en el Café d'Harcourt); los referentes de los Calderón, Zaldumbide y Godoy son viejas glorias de la cultura francesa como Ernest Renan, Anatole France o Maurice Barrès. La generación vanguardista, por el contrario, recusa la idea misma de *modelo literario*. En este sentido, la famosa polémica Huidobro-Reverdy resulta ilustrativa. Lo de menos es que, como parece altamente probable, Huidobro antedatara los poemas de *El espejo del agua* para afirmar su originalidad. Lo relevante es que por primera vez un hispanoamericano se atrevía a disputarle la iniciativa de la modernidad a un escritor del centro del campo literario.

Mientras que los escritores de la *Revue de l'Amérique Latine* descubrían a los lectores franceses a Martí, a los aztecas y a las llamas, los escritores de la vanguardia llevaban a América la escritura automática, dadá y los poemas sobre la máquina de escribir y sobre los coches. Oliveiro Girondo, en una de sus idas y vueltas entre América y Europa (él mismo calculó que se había pasado 567 días en el mar),<sup>37</sup> fundó en Buenos Aires la revista

*Martín Fierro* (1922), uno de los órganos precursores de la difusión de la vanguardia en Hispanoamérica. Del mismo modo, a su regreso a América, César Moro organizó en Lima junto a Emilio Westphalen la primera exposición surrealista en territorio americano (1935). Ampliamente ignorados en Francia, aun cuando bastantes de ellos escribiesen también en francés,<sup>38</sup> los escritores hispanoamericanos de vanguardia desempeñarían, en cambio, un papel fundamental en la evolución de las ideas estéticas en el Nuevo Mundo.

Por otra parte, no hay que exagerar la oposición entre ambos grupos. Figuras como la del ecuatoriano Alfredo Gangotena, próximo personal y sociológicamente al grupo de la *Revue de l'Amérique Latine*, desarrollaron una obra (en francés) más cercana a la vanguardia. Sabemos, además, que, al llegar a París, tanto Huidobro como Vallejo y César Moro se pusieron en contacto con el omnipresente Ventura García Calderón,<sup>39</sup> y que todos ellos frecuentaban las terrazas de Montparnasse, «la capital de París».<sup>40</sup> De hecho, la posibilidad de juntarse con artistas y escritores de nacionalidades y de orientaciones estéticas diversas era quizás el privilegio más importante que ofrecía la capital francesa. A pesar, o precisamente a causa de su lejanía, los cafés de Montparnasse, como antes los de Montmartre o del Barrio Latino, corregían la historia y materializaban para una pequeña élite el viejo sueño bolivariano de una Hispanoamérica unida. El propio Borges, tan reticente siempre a los encantos de «una ciudad que ni entonces ni después me atrajo particularmente»,<sup>41</sup> describió con exactitud ese fenómeno (la *función metonímica* antes señalada) en una de sus invectivas contra la capital francesa: «Los hombres de las diversas Américas permanecemos tan incomunicados que apenas nos conocemos por referencia, contados por Europa. En tales casos, Europa suele ser sinécdoque de París».<sup>42</sup> En estos años París llega a convertirse también en un punto de encuentro entre América Latina y España. Piénsese, por ejemplo, en la célebre revista *Favorables París Poema*, fundada por César Vallejo y Juan Larrea en 1926, donde publicaron poetas como Gerardo Diego, Pablo Neruda o Vicente Huidobro.

En la década de 1920 llegaron también a París dos jóvenes periodistas: Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias, quienes junto con el venezolano Uslar Pietri (en París de 1929 a 1934) se convertirían en los iniciadores de *lo real maravilloso* y todas sus declinaciones, en buena medida una síntesis de los intereses latinoamericanistas de la *Revue de l'Amérique Latine* y de las técnicas y la sensibilidad de las vanguardias. Del mismo modo

que fue, en 1927, en París, donde la escritora y antropóloga Lydia Cabrera empezó a interesarse por la cultura afrocubana de su país natal y publicó sus *Contes nègres* (1936), Asturias descubrió el *Popol-Vuh* maya gracias a los cursos del profesor Raynaud en la Sorbona.<sup>43</sup> Las instituciones académicas y los museos parisinos permitían conocer aspectos de la propia cultura ignorados en el lugar de origen; al mismo tiempo, la distancia revelaba detalles sorprendentes que hubieran pasado desapercibidos para alguien que nunca hubiera salido de su país. Uslar Pietri recordaba cómo «muchas veces, en la mesa del café del bulevar, ante los amigos franceses embelesados e incrédulos, desplegábamos la inacabable reata de las formas inusitadas para ellos de la existencia americana. Se nos revelaba entonces, de modo espontáneo, la originalidad tan rica de aquel mundo».<sup>44</sup> Desde París, por ejemplo, resultaba más fácil apreciar la abundancia y el exhibicionismo de las pompas fúnebres guatemaltecas, denunciados por Asturias en una crónica de juventud significativamente titulada «Ojo nuevo».<sup>45</sup>

Ese ojo o mirada nuevos, esa exterioridad con respecto al propio origen, añadida a la sensibilidad surrealista por lo fantástico y lo extraño, son fundamentales para comprender el nacimiento de la influyente teoría de *lo real maravilloso* que Carpentier desarrollaría en el prólogo a *El reino de este mundo* (1949). No obstante, el novelista cubano era perfectamente consciente de los riesgos a los que se exponía un autor residente en París decidido a escribir sobre asuntos de su patria. En la crónica «Ni esto ni aquello» nos ofrece un retrato cruel del viejo y decadente Enrique Gómez Carrillo, con quien se había cruzado en el bulevar Saint-Michel: «He ahí lo que debemos tratar de no ser nunca: un latinoamericano que ha dejado de ser latinoamericano, pero jamás llegará a ser tan francés como el más mínimo francés».<sup>46</sup> El proyecto estético de Carpentier, y de sus compañeros de generación, exigía el regreso a América, y a ello ayudaba el deterioro de la situación económica y política en Francia a raíz de la crisis de 1929, así como el «*blackout* que se abatió entonces sobre los ecos del Nuevo Mundo».<sup>47</sup> El tono de las crónicas de Carpentier se vuelve cada vez más crítico con el Viejo Mundo y culmina, ya después de su regreso a Cuba, en la serie «El ocaso de Europa», publicada en la revista *Carteles* (1941). En ella Carpentier se entrega a un ajuste de cuentas con el París de entreguerras, atribuyendo su esplendor cultural a los extranjeros «en un ochenta por ciento», burlándose de su chovinismo y comparando la ciudad

con una mujer ingrata que «después de hacerse practicar una operación de cirugía estética, se negaba a reconocer que le habían hecho un rostro nuevo». <sup>48</sup> Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial y la rápida ocupación alemana, la colonia hispanoamericana en París se reduce de manera drástica. Parecía así cumplirse la profecía de Carpentier: «¡Hace tiempo ya que la antorcha de la civilización ha pasado de manos del viejo corredor exhausto a las del juvenil y atlético campeón americano!...». <sup>49</sup> La actitud del novelista cubano con respecto a París recuerda a la de un pretendiente que, después de haber sufrido todo tipo de desplantes, se venga abandonando al objeto de su amor a su propia decadencia.

#### RECONCILIACIÓN Y MADUREZ (1945-1970)

En 1955 el poeta cubano Nicolás Guillén, exiliado de la dictadura de Batista y residente en el Hôtel de Flandre de la rue Cujàs, tenía la costumbre de levantarse muy temprano a leer la prensa del día. En una ocasión interrumpió la lectura, abrió la ventana de su habitación y gritó al patio: «¡Ha caído el dictador!». Inmediatamente se armó un gran revuelo entre la colonia latinoamericana que copaba el hotel: los peruanos creyeron que se trataba del dictador Odría; los nicaragüenses, de Somoza; los venezolanos, de Pérez Jiménez; los colombianos, de Rojas Pinilla; los paraguayos, de Stroessner... En realidad, el que acababa de ser derribado por un golpe de Estado era el argentino Perón. <sup>50</sup>

La anécdota solía contarla García Márquez y muestra cómo, en contra de las profecías de Carpentier, Europa no iba a ceder a América Latina la antorcha de la civilización, sino la de la barbarie. En el contexto represivo de los años cincuenta, la decadente y operada París iba a seguir seduciendo a incontables hispanoamericanos, prófugos de la tiranía política o de su propia revuelta interior. En realidad el movimiento empieza nada más concluir la guerra. Octavio Paz llega a París en diciembre de 1945 y descubre un clima de penuria económica y gran riqueza intelectual: «Al poco tiempo encontré amigos afines a mis preocupaciones intelectuales y estéticas. En aquel medio cosmopolita franceses, griegos, españoles, rumanos, argentinos, norteamericanos respiré con libertad: no era de allí y, sin embargo, sentí que tenía una patria intelectual». <sup>51</sup> Esa patria mental no le aleja de la natal, sino que le conduce a ella; por entonces Paz redacta *El laberinto de la soledad* (1950), su célebre indagación en los sustratos de la identidad mexicana: «La distancia me ayudaba: vivía en un mundo alejado de México e inmune a sus fantasmas». <sup>52</sup>

Julio Cortázar se instala en París en 1951; Julio Ramón Ribeyro, en 1953; García Márquez, en 1955; Vargas Llosa, en 1959; Alejandra Pizarnik y Severo Sarduy, en 1960; Jorge Edwards, en 1962... No son refugiados políticos. En sus inicios casi todos viven en condiciones difíciles, reducidos a habitaciones exiguas que a menudo ni siquiera consiguen pagar. A diferencia de lo que ocurrió durante el período de las vanguardias, y con la excepción notable de Sarduy, ninguno de ellos va a verse profundamente influido por los movimientos franceses entonces en boga: el existencialismo, el estructuralismo, el *nouveau roman*. ¿Qué es entonces lo que los atrae a la capital francesa? La función de París como punto de encuentro, a la que aludía Borges con resignación, sigue siendo decisiva. Cortázar lo expresa de manera inmejorable en una carta a Lezama Lima, cuya obra descubrió precisamente en París gracias a la revista *Orígenes*:

*«En estas islas a veces terribles en que vivimos metidos los sudamericanos (pues la Argentina, o México, son tan insulares como su Cuba) a veces es necesario venirse a vivir a Europa para descubrir por fin las voces hermanas. Desde aquí, poco a poco, América va siendo como una constelación, con luces que brillan y van formando el dibujo de la verdadera patria, mucho más grande y hermosa que la que vocifera el pasaporte».*<sup>53</sup>

La imagen de París como un observatorio desde el que contemplar la galaxia americana es deslumbrante, pero no lo explica todo. El intercambio fecundo con otros latinoamericanos es una consecuencia afortunada de la radicación en París, no su causa. Ribeyro hace una reflexión penetrante al respecto: «No sé en realidad si me gusta París, como no sé si me gusta Lima [...]. Es que tanto París como Lima no son para mí objetos de contemplación, sino conquistas de mi experiencia. Están dentro de mí, como mis pulmones o mi páncreas, sobre los que no tengo la menor apreciación estética. Sólo puedo decir que me pertenecen».<sup>54</sup> En las tres primeras décadas del siglo xx la fascinación por París, «reina del universo», «cerebro del mundo», era un lugar común internacional sin otras variantes que el énfasis. Las declaraciones de amor a París de los escritores modernistas tienen algo de la desesperada teatralidad de quien busca llamar la atención de la chica más popular del instituto. En cambio, en 1950, la reina del mundo capitalista ya no es París, sino, en todo caso, Nueva York. Tras más de un siglo de relación entre París e Hispanoamérica, el vínculo se ha vuelto más profundo y, por tanto, misterioso. La

furiosa evidencia del enamoramiento se ve sustituida por el secreto asombro que nunca deja de suscitar la fidelidad conyugal. ¿Cómo explicar la fuerza de una sujeción que sobrepasa las obviedades del tiempo y la belleza?

Cada escritor va a buscar su propia respuesta a la pregunta. Estar en París es tratar de entender por qué uno está en París. De la conquista donjuanesca a la Gómez Carrillo se evoluciona a la «conquista de la experiencia» de Ribeyro, más íntima, liberada de perfumes y *fru-frues*. Alejandra Pizarnik constata la estrechez a la que se ve reducida en París: «Yo que soy tan posesiva me veo aquí sin nada: sin una pieza, sin libros, sin amigos, sin dinero...». <sup>55</sup> La penuria material se acompaña de un idéntico despojamiento intelectual: «Toda mi concepción del mundo se ha dado vuelta: me he quedado desnuda y carente de conceptos y preconceptos». <sup>56</sup> Ello no le impide estar «enamorada de esta ciudad y de las callecitas que dicen, que cantan. No hago más que caminar y ver y aprender a ver...». <sup>57</sup> Más aún: la escasez se convierte en la clave de la «patria secreta» que es París: «Estoy haciendo lo posible, es decir, lo imposible por volver a París. Allí, a pesar del desamparo externo, soy más feliz. Quiero decir: puedo escribir con más libertad (esto es tan complejo y tan indecible)». <sup>58</sup> La actitud de Pizarnik hace pensar en la descripción que Carlos Barral nos ofrece del piso de la rue de Tournon que Vargas Llosa ocupaba a principios de los sesenta: «El mínimo de espacio organizado según las necesidades de sobrevivir en torno a la máquina de escribir». <sup>59</sup> Severo Sarduy afirmaba que en París había seguido «los tres preceptos joycianos como un buen monje de la religión de *Ulises*, es decir, el exilio, el silencio y la astucia». <sup>60</sup> Para los mejores autores de esta generación vivir en París suponía una prueba ascética; era un deshacerse de todo lo superfluo para entablar un cara a cara tan duro como ineludible con la propia vocación.

La máxima expresión literaria de esta mística de París es, por supuesto, *Rayuela* (1963). La novela de Cortázar es heredera de toda la tradición aquí sintetizada: la concepción de París como «un centro», como «un mandala que hay que recorrer sin dialéctica» <sup>61</sup> remite a la *función metonímica* que transformaba París en un condensado del conjunto de la civilización occidental; en cuanto a la *función liberadora*, se percibe en la propia estructura de la novela, en la importancia del jazz, en los encuentros eróticos entre Oliveira y la Maga, en cómo los personajes se mueven por la ciudad desgajados de cualquier tradición, iglesia o empleo. Cortázar retoma la esencia de la veneración hispanoamericana por París y la pone al servicio de

sus propias obsesiones vitales y creativas. Hay muchos lugares en *Rayuela*, pero ninguno, o muy pocos, tópicos. La tradición se halla del todo mediatizada por la experiencia personal del autor: el *flâneur* Oliveira nunca decae en turista. Cortázar apenas cita a otros predecesores hispanoamericanos en París; su protagonista no sigue otras huellas que las de la Maga o Morelli. *Rayuela* prescinde de mitos para convertirse ella misma en toda una mitología.

Una obra maestra puede fundar una tradición o clausurarla; *Rayuela*, culmen de la pasión hispanoamericana por París, marca al mismo tiempo su ocaso. Tantas décadas de intensa relación tendían a una gran novela; *Rayuela* es esa gran novela y, en lo sucesivo, resultará imposible para un hispanoamericano escribir la palabra *París* sin sentir el escalofrío de su título. Por una de esas paradojas que sólo la historia de la literatura es capaz de imaginar, la antinovela intelectual de Cortázar va a convertirse en la novela rosa de los que nunca leen novela rosa, en un pilar del *kitsch* parisino sentimental y adolescente al mismo nivel que la tumba de Jim Morrison en Père Lachaise.

El éxito internacional de *Rayuela* prelude el estallido del llamado *boom* que, por primera vez en la historia, otorgará a los escritores hispanoamericanos un reconocimiento mundial superior al de sus homólogos franceses y españoles. En ese contexto editorial de creciente profesionalización, la imagen del joven autor encerrado en una pequeña buhardilla parisina para escribir su obra maestra, sin perder del todo su atractivo, se vuelve crecientemente anacrónica, más propicia a la burla o la nostalgia que a la exaltación monacal. Ni siquiera la pirotecnia revolucionaria de Mayo del 68 conseguirá reavivar del todo el entusiasmo parisino de las décadas anteriores. A partir de entonces París y los escritores hispanoamericanos dan la sensación de una pareja madura que sabe íntimamente que sus mejores momentos pertenecen ya al pasado.

#### DESMITIFICACIÓN Y NOSTALGIA

En 1975 Carlos Fuentes (en París a lo largo de buena parte de los años sesenta y setenta) publicó *Terra nostra*, novela de la cual García Márquez afirmó que sólo la leería si le daban una beca. De manera significativa, esta ambiciosa, casi desmedida, tentativa de sintetizar narrativamente la historia del mundo hispánico se abre y se cierra en París, «allí donde el pensamiento es placer y el placer pensamiento, la capital del tercer tiempo, el escenario de la lucha final, la última ciudad, allí donde el persuasivo demonio inculcó una perversa inteligencia a algunos hombres sabios, París,

fuelle de toda sabiduría...». <sup>62</sup> Más revelador aún que los acentos modernistas de semejante elogio es el punto de vista retrospectivo y crepuscular adoptado por Fuentes:

«*Oliveira, Buendía, Cuba Venegas, Humberto el Mudito, los primos Esteban y Sofía y el limeño Santiago Zavalita, que se la vivía preguntándose en qué momento se jodió el Perú y llegó también a París, refugiado como todos los demás y preguntándose como todos los demás, con excepción de la rumbera cubana, ¿a qué hora se jodió la América Española? [...]. [Cuba Venegas] decía, ignorando la paráfrasis: “Todos los buenos latinoamericanos vienen a morir a París”. Quizás tenía razón. Quizás París era el punto exacto del equilibrio moral, sexual e intelectual entre los dos mundos que nos desgarraron: el germánico y el mediterráneo, el norte y el sur, el anglosajón y el latino.*» <sup>63</sup>

La lista de personajes creados por los autores del *boom*, además de un guiño autocomplaciente a compañeros de generación, entre los cuales Fuentes está orgulloso de contarse, produce el efecto de un epitafio: el encomio es un motivo obligado del género elegíaco. *Terra nostra* recuerda a una imponente estela funeraria erigida en honor de la misma tradición que aspira a celebrar.

El balance que Fuentes realiza desde la solemnidad y la nostalgia, Bryce Echenique (otro parisino irredento en los sesenta y los setenta) lo propone desde el humor y la sátira. Su novela *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981) representa la gran deconstrucción cómica del mito de París, esa «Ciudad Luz a la que se le habían quemado los plomos». <sup>64</sup> Bryce Echenique se burla de la fascinación a distancia de los latinoamericanos («Notre Dame estaba exacta que en Lima, aunque tal vez sí allá en Lima irradiaba un poquito más»), <sup>65</sup> del ideal de la buhardilla («Lo único malo es que mi cuartito no tenía ventana ni hacia el Jardín des Plantes, ni hacia ninguna otra parte. Sólo una claraboya para las noches de luna, pero la verdad es que en París éstas suelen ser las menos, y las más pueden ser noches de esa lluvia de mierda que a menudo se me filtraba por la maldita claraboya, justito encima de mi almohada»), <sup>66</sup> de la frase «éramos tan pobres y tan felices» de Hemingway («Gringo cojudo, cómo no se te ocurre poner una nota a pie de página destinada a los latinoamericanos, a los peruanos en todo caso, una cosa es ser pobre en París con dólares y otra cosa es serlo con soles peruanos») <sup>67</sup> y del «gran bolondrón» de Mayo del 68 («Lo que pasó es que tampoco hay fiesta que dure cien años ni cuerpo que la

resista. Y mucho menos un cuerpo de policía».<sup>68</sup> Por supuesto la sátira es también una manera de alargar la vida al mito, pero al modo de una respiración asistida: la desmitificación es a la vez un signo de supervivencia y de vejez.

¿Cabe concluir que la capital francesa ya no imanta a los autores hispanoamericanos? En el año 2000 la escritora Milagros Palma publicó un *Anuario de escritores latinoamericanos en Francia*.<sup>69</sup> Igual de llamativo que el importante número de entradas era el hecho de que ninguno de ellos, con la excepción del argentino Juan José Saer (radicado en París desde 1968), ocupara un lugar relevante en el canon de la literatura hispanoamericana contemporánea. Del mismo modo, París ha seguido siendo un escenario importante para ficciones de las últimas décadas como *Monsieur Pain* (1984), de Roberto Bolaño; *El fin de la locura* (2003), de Jorge Volpi; *El síndrome de Ulises* (2007), de Santiago Gamboa; *Después del invierno* (2014), de Guadalupe Nettel, o *París D. F.* (2015), de Roberto Wong, aunque ninguna de estas novelas se haya convertido, por el momento, en una referencia de la narrativa actual.

Entonces, ¿París ha muerto? ¿Sobrevive? ¿Agoniza? En plena furia renovadora del barón Haussmann, Baudelaire escribió que «la forma de una ciudad / cambia más rápido que el corazón de un mortal». Si los hispanoamericanos han sido fieles a París a lo largo del siglo xx, la ciudad, a pesar de las dos guerras mundiales, les ha correspondido conservando casi intacto el cuerpo que suscitó su pasión. Cabría ver en ello un signo de estancamiento, de *museificación*, pero eso supondría plegarse a la ideología neoliberal que ve en la destrucción del progreso la única definición del presente. El *flâneur*, por el contrario, sabe que París nunca se agota; en ella –como en la literatura– pasado, presente y futuro se imbrican, y siempre es posible que el recodo menos pensado le depare una sorpresa capaz de resucitar el amor que parecía apagado.

<sup>1</sup> Rufino Blanco Fombona, *Letras y letrados de Hispanoamérica*, París, Ollendorf, 1909, p. 282.

<sup>2</sup> Citado por Zumeta, *El continente enfermo* en Danièle Genevois y Bernard le Gonidec (ed.), *Quelques aspects de la*

*pensée hispano-américaine (1898-1930)*, Rennes, Presses Universitaires de l'Université de Rennes, 1974.

<sup>3</sup> Ventura García Calderón, *Virages*, París, Grasset, 1933, p. 120.

- <sup>4</sup> Rubén Darío, «Las letras hispanoamericanas en París», *La Nación*, 16 de febrero y 10 de marzo de 1901 en Rubén Darío. *Va a arder París...? Crónicas cosmopolitas 1892-1912*, éd. Gunter Schmigalle, Madrid, Veintisisete letras, 2008, p. 97.
- <sup>5</sup> Maurice de Waleffe, «L'Amérique Latine aux Champs-Élysées», *Mundo latino*, 1928, 1<sup>ère</sup> année, n°1.
- <sup>6</sup> «Du complexe de Paris à une quête sans complexe: quelques remarques sur les stratégies éditoriales des écrivains hispano-américains en France au xx siècle», *Les stratégies des écrivains des Amériques pour faire connaître leurs œuvres en France*, Metz, Centre d'études sur la traduction, n°2-3, 2001, p. 18.
- <sup>7</sup> Enrique Gómez Carrillo, *Sensaciones de París y Madrid*, París, Garnier Hermanos, 1900, p. 5.
- <sup>8</sup> Rubén Darío, «France-Amérique» en *Canto a la Argentina; Oda a Mitre; y otros poemas*, Madrid, Mundo Latino, 1918, p. 146.
- <sup>9</sup> Ventura García Calderón, «Definiciones de París» en *Páginas escogidas*, Madrid, Javier Morata, 1947, p. 576.
- <sup>10</sup> Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, 1957, p. 32.
- <sup>11</sup> En los artículos «París y los escritores extranjeros» y «De la necesidad de París» (Rubén Darío, *Obras completas*, t.1, Madrid, Afrodísio Aguado, 1950-55, 460 y 535-536)
- <sup>12</sup> Ventura García Calderón, *Friolamente... (Sensaciones parisienses)*, París, Garnier Hermanos, 1909, p. 150.
- <sup>13</sup> Max Henríquez Ureña, «Discurso preliminar» en José María Heredia, *Los Trofeos*, Buenos Aires, Losada, 1954.
- <sup>14</sup> «Y mientras el tren corre por las campiñas, el pensamiento de los que llegamos [a París] corre también, formando proyectos balzacianos de conquista y de conquistas» (Enrique Gómez Carrillo, *Sensaciones de París y Madrid*, París, Garnier Hermanos, 1900, p. 5.)
- <sup>15</sup> Enrique Gómez Carrillo, *Treinta años de mi vida*, Sevilla, Renacimiento, 2011, p. 191.
- <sup>16</sup> Ricardo Güiraldes, *Raucha: momentos de una juventud contemporánea*, Buenos Aires, Emecé, 1954, p. 88.
- <sup>17</sup> Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Madrid, Fineo, 2009, p. 179.
- <sup>18</sup> Carta a Unamuno del 21 de mayo de 1899, citada por Sylvia Molloy, *La difusión de la littérature hispano-américaine en France*, París, PUF, 1972, p. 28.
- <sup>19</sup> Rubén Darío, *Prosas profanas y otros poemas*, Madrid, Clásicos Castalia, 1987, p. 87.
- <sup>20</sup> Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid, Tecnos/Alianza, 2003, p. 82.
- <sup>21</sup> Rubén Darío, *Parisiense*, *Obras Completas*, t.5, Madrid, Mundo Latino, 1917, p. 64.
- <sup>22</sup> Rubén Darío, *Poesía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, p. 454.
- <sup>23</sup> Rubén Darío, *Los raros*, Madrid, Editorial Mundo Latino, tomo VI de las *Obras completas*, 1918, p. 146.
- <sup>24</sup> Cristóbal Pera, *Modernistas en París*, Peter Lang, Berna, 1997, p. 102.
- <sup>25</sup> Ventura García Calderón publica la encuesta *Don Quichotte à Paris et dans les tranchées* y el libro de crónicas *Bajo el clamor de las sirenas*. Gómez Carrillo escribe *Le sourire sous la mitraille y Au coeur de la tragédie*. Varios escritores, entre los cuales Gómez Carrillo, colaboran en el n°76 de la colección «Páginas de historia 1914-1915» titulada *Les neutres: voix espagnoles*.
- <sup>26</sup> Ernest Martinenche (éd.), *L'Amérique latine et la guerre européenne*, vol. I, París, Hachette, 1916, p.V-VI.
- <sup>27</sup> Victor Manuel Rendón, «L'Équateur pendant la Guerre Universelle», *ibid.*, p. 65.
- <sup>28</sup> «¡Salud! Joven América de nuestro lado situada / Francia os ha gustado / Estudiosa, heroica, acogedora, inalterada/ por Francia, ¡salud!» (Max Daireaux, *Nos soeurs latines*, París, Calmann-Lévy, 1917, p. 1-2)
- <sup>29</sup> Remy de Gourmont, «La América Latina», *El Nuevo Mercurio*, abril 1907.
- <sup>30</sup> Luis Cardoza y Aragón, *El río. Novelas de caballería*, México, FCE, 2016, p. 211.
- <sup>31</sup> Luis Humberto Delgado, *Ventura García Calderón*, Lima, Latino América, 1947, p. 13-14
- <sup>32</sup> Ver el artículo «Filtrando a los García Calderón» (1935) atribuido a un tal García Sánchez y reproducido en Ventura García Calderón, *Nosotros*, París, Garnier Hermanos, 1946, p. 139.
- <sup>33</sup> Véase el borrador del poema «Aveugle», lleno de hispanismos corregidos por el pintor Juan Gris en René Costa, *Huidobro: los oficios de un poeta*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, reproducción n° 12.
- <sup>34</sup> «Octavio Paz – Conferencia del Nobel: La búsqueda del presente». *Nobelprize.org*. Nobel Media AB 2014. Web. 17 Abril 2016. <[http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1990/paz-lecture-s.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1990/paz-lecture-s.html)>
- <sup>35</sup> Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, París, Seuil, 1999, p. 127.
- <sup>36</sup> Rubén Darío, *Autobiografía, Obras completas*, t. 1, Madrid, Mundo Latino, 1917, p. 103.
- <sup>37</sup> En Julio Noé, *Antología de la poesía argentina moderna (1896-1930)*, Segunda edición corregida, Buenos Aires, El Ateneo, 1931.
- <sup>38</sup> Sobre la importante tradición del bilingüismo franco-español en estos años me permito remitir a mi estudio *La langue plurielle: le bilinguisme franco-espagnol dans la littérature hispano-américaine (1890-1940)*, París, L'Harmattan, 2011.
- <sup>39</sup> Vid. René Costa, *Huidobro. Los oficios de un poeta*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p.59 y Miguel Rodríguez Liñán, «Encuentro con André Coyné», [www.andes.missouri.edu/andes/ Crónicas/ MR\\_Montpellier.html](http://www.andes.missouri.edu/andes/ Crónicas/ MR_Montpellier.html), Marsella 5 décembre 2002.
- <sup>40</sup> Luis Cardoza y Aragón, *El río (Novelas de caballería)*, México, FCE, 1986, p. 226.
- <sup>41</sup> Jorge Luis Borges, *Un ensayo autobiográfico*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 1999, p. 39.
- <sup>42</sup> Jorge Luis Borges, «El otro Whitman», *Discusión en Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1972, p. 206.
- <sup>43</sup> Paulette Patout, «La cultura latinoamericana en París entre 1910 y 1936», Miguel Ángel Asturias, *París 1924-1933. Periodismo y creación literaria*, Madrid, Colección Archivos, 1988, p. 755.
- <sup>44</sup> Uslar Pietri, «Introducción *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias», Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1986, p. XVII.
- <sup>45</sup> Miguel Ángel Asturias, «Ojo nuevo», *París 1924-1933. Periodismo y creación literaria*, Madrid, Colección Archivos, 1988, p. 307.

- <sup>46</sup> Alejo Carpentier, «Ni esto ni aquello», *Suplemento del Caribe* (Barranquilla, Colombia), 24 de septiembre, 1978 [A la cabeza del título: «Un texto de hacer 25 años»]
- <sup>47</sup> Paulette Patout, «La cultura latinoamericana en París entre 1910 y 1936», Miguel Ángel Asturias, *París 1924-1933. Periodismo y creación literaria*, Madrid, Colección Archivos, 1988, p. 756.
- <sup>48</sup> Alejo Carpentier, *El ocaso de Europa*, Madrid, Fórcola, 2015, p. 94.
- <sup>49</sup> *Ibid.*, p. 53.
- <sup>50</sup> Gerald Martin. *Gabriel García Márquez. A Life*, Londres, Bloomsbury, 2008, p. 198.
- <sup>51</sup> Octavio Paz, Octavio Paz, « Entrada retrospectiva », *El peregrino en su patria. Historia y política de México*, Obras completas, t. 8, Círculo de lectores/FCE, 1993, p. 25.
- <sup>52</sup> *Ibid.*, p. 25.
- <sup>53</sup> Julio Cortázar, «Carta a José Lezama Lima, París 5 de agosto 1957», *Cartas (1937-1963)*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000, p. 368. En una entrevista con Karl Kohut atribuye el fenómeno a las «distancias geográficas inmensas» y a la «política nacionalista de dividir para reinar» (Karl Kohut, *Escribir en París*, Klaus Dieter Vervuert y Hogar del Libro, 1983, p.205)
- <sup>54</sup> Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas*, Barcelona, Seix-Barral, 2007, p. 103.
- <sup>55</sup> Alejandra Pizarnik, *Correspondencia*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998, p. 58.
- <sup>56</sup> *Ibid.*, p. 95.
- <sup>57</sup> *Ibid.*, p. 68.
- <sup>58</sup> *Ibid.*, p. 173.
- <sup>59</sup> Citado por J. J. Marcelo, *Vargas Llosa: el vicio de escribir*, Barcelona, De Bolsillo, 2008, p. 36.
- <sup>60</sup> Karl Kohut, «Entrevista con Severo Sarduy», *Escribir en París*, p. 268.
- <sup>61</sup> Julio Cortázar, *Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1963, p. 485.
- <sup>62</sup> Carlos Fuentes, *Terra nostra*, Barcelona, Seix-Barral, 1975, p. 583.
- <sup>63</sup> *Ibid.*, p. 765-766.
- <sup>64</sup> Bryce Echenique, *La vida exagerada de Martín Romaña*, Barcelona, Argos Vergara, 1981, p. 208.
- <sup>65</sup> *Ibid.*, p. 31.
- <sup>66</sup> *Ibid.*, p. 110.
- <sup>67</sup> *Ibid.*, p. 181.
- <sup>68</sup> *Ibid.*, p. 313.
- <sup>69</sup> Milagros Palma (éd.), *Annuaire des écrivains latino-américains en France*, París, Indigo & Côté-femmes, 2000.



# Posible imagen de José Balza

Por Juan Carlos Méndez Guédez



## AGUA

En el principio fue el agua. El agua del río, la humedad de la selva.

Allí, junto al Orinoco, con sonido de tiempo y verdor, con islas que el río inventaba y disolvía, sucedió ese sonido que acompañó desde el principio a José Balza, nacido en 1939 en Coporito y criado en San Rafael, un remoto poblado venezolano, muy lejano a las grandes ciudades de ese país.

Frente al agua ocurre el primer momento de la primera novela de Balza: *Marzo anterior*. Frente al agua suceden muchos de los momentos fundamentales de esta obra que ya supera los cuarenta libros entre «novelas» y volúmenes de «cuentos» y que me parece una de las más originales y poderosas de la narrativa en lengua española.

El agua es parte de su escritura en tanto paisaje, pero sobre todo en tanto ritmo de su prosa y sobre todo como elaboración de sus sentidos: flujo, construcción, destrucción, génesis, muerte.

No se trata de un agua doméstica, amable. Es el agua feroz del río que permite la vida de las aldeas, pero que también arrastra a las personas, que las ahoga, las hunde, las arrastra. Es el agua que permite el juego, el autoconocimiento de lo corporal, pero que también convierte a cada persona en una minúscula partícula que la naturaleza puede arrasar sin apenas esfuerzo.

## ÁRBOLES

En la vida selvática de Balza, hubo siempre la necesidad del desdoblamiento, de la expansión.

Muy lejano a bibliotecas, salas de concierto, exposiciones o cines; extravia-

do en aquellas aldeas deltanas, su vida transcurría en la festiva exuberancia del Orinoco, pero siempre estuvo marcado por la necesidad de ir más allá de las señales seductoras y rotundas que le entregaba la naturaleza. Por eso Balza solía subir a los árboles (en los árboles reposa el cielo, el misterio, la altura que revela la belleza, como ocurre en uno de sus más maravillosos cuentos: «La sombra de oro»), y permanecía allí durante horas, observando el paso de la gente, mirando las gallinas, los burros, pero, además, ocultando en las ramas objetos de la vida cotidiana que le parecían el revés de la vida selvática. Así, por ejemplo, en la rama más alta podía dejar un tubo de vidrio que formaba parte de una bella lámpara. Una suerte de tesoro oculto en las alturas, de señal incomprensible para ese niño que desconocía la alameda profunda de sus actos, pero que experimentaba la necesidad de combinar y mezclar el mundo de lo natural con el mundo tecnológico.

## ARMADOS

Puede subrayarse que la literatura venezolana dentro de la que irrumpe con precocidad José Balza se encontraba poseída por el afán adánico, la sociología ficcionalizada, las torpes búsquedas de una identidad nacional y la impericia constructiva. Al respecto, José Napoleón Oropeza refiere:

*«La novelística venezolana, desde sus primeras manifestaciones, hasta la década de los años cincuenta, adolece de un mal común: los textos escritos son totalmente cerrados, carecen de una escritura que permita al lector participar creativamente. Los escritores de ese primer período se limitaron a observar la realidad externa y*

*creyeron ser fieles a la venezolanidad si en sus obras hablaban de paludismo, alparagata, fiebre amarilla, rastrillo, auyama, cotiza, si cantaban las virtudes de nuestro paisaje... o si planteaban los problemas de la tierra... los problemas de la Venezuela rural».*

Balza comprendió desde el inicio de su escritura que la ficción era un trabajo constructivo, un armado de posibilidades lingüísticas, compositivas, sostenido en la lucidez arquitectónica que esbozaba el autor. La fuerza de lo mítico, el poderío de lo sensorial y de las pasiones debía irrumpir no como un caos pregenésico, como una fuerza impredecible y espontánea, sino formar parte de un proceso en el que lo profundo del ser humano se vertía en la complejidad de una forma propia construida por el escritor.

#### AVENTURA

Balza escapó del delta del Orinoco en 1957. Un viaje hasta Caracas que en ese momento era una verdadera odisea. Una chalana desde Tucupita hasta Barrancas que navegaba unas cuatro horas, y luego un viaje en autobús de veinte horas en las que se cruzaba por El Tigre, Pariaguán, San Juan de los Morros y Santa Teresa del Tuy, hasta llegar a la capital de Venezuela.

Su idílica aldea ya le había otorgado toda la belleza posible, el esplendor furioso de la vegetación, la corriente del Orinoco, la sensualidad de los cuerpos que se abrazaban como árboles, los juegos con el barro para hacer figuras, y también el acceso a la biblioteca inmensa de Andrés Carrasquero, un hombre ciego que en medio de la selva poseía casi toda la literatura francesa del XIX.

Con la llegada de la electricidad al delta, también irrumpió la radio en la vida adolescente de José Balza, y allí conoció las ficciones de las radionovelas (escribió algunas, que regalaba a sus amigos y familiares) y vivió momentos epifánicos, como el experimentado al escuchar a Beethoven, a Ravel, a Schumann, en un programa de una emisora de Puerto La Cruz (ciudad situada a cientos de kilómetros de su aldea).

Pero constantemente Balza escuchaba en la voz de algunos de sus amigos lo que significaba Caracas. Lugar lleno de museos, conciertos, librerías. Allí sucedió la necesidad del viaje, de la aventura. Una aventura física, pero contenida principalmente en la fuerza de una inteligencia que deseaba desplegarse en toda su intensidad.

Ya en la ciudad, sus intenciones iniciales de ser pintor mudaron hacia la escritura, que lo imantó como una energía incontrolable. Imposible no acotar entonces que la aventura en las narraciones de Balza suele ser una aventura interior, psíquica, arquetípica, una aventura de la inteligencia, de la sensibilidad, del esplendor estético. El viaje, el movimiento, suele ser siempre la consecuencia de un pensamiento y de una imaginación que lo preceden.

#### BARRAS

Intuyo siempre entre las dos primeras novelas de Balza y el resto de su obra unas invisibles barras que separan y singularizan estas dos piezas narrativas del resto de su producción.

El crítico Maurice Belrose, al referirse a *Marzo anterior* (1965) y *Largo* (1967), las define como novelas abstrac-

tas, quizá por esa fijación extrema en el pensamiento y en la interpretación de sus actos que realizan los propios personajes, muy por encima de las claves de la realidad tangible.

Y es que las primeras narraciones de Balza nacen bajo el signo conceptual esbozado por este autor en sus escritos teóricos en torno a la novela. En concreto a su reinterpretación del mito de Narciso, contenida en ese volumen ensayístico: *Narrativa, instrumental y observaciones*, que se publica en 1969 aunque fuera escrito de manera simultánea a sus dos primeros títulos novelísticos.

Para Balza, Narciso representa un conocimiento que surge desde la soledad absoluta de quien, mirándose a sí mismo, comienza a interpretar el mundo exterior. De ahí que *Marzo anterior* se despliegue como una pieza narrativa en la que dos personajes meditan constantemente sobre su existencia y sobre la incesante multiplicación de la identidad personal. Aníbal y Logzano se enfrentan reflexivamente hasta alcanzar una certeza que termina por anularlos como entes individuales y los funde en una materia común. «Yo soy Aníbal o Logzano, una síntesis: todas las imágenes se agrupan con violencia. No me divido: me recobro. Y aquí está mi salvación», se dice en estas páginas en una suerte de conclusión onírica.

*Largo*, por su parte, es un retorno a la creación de un discurso novelesco sostenido sobre el autoconocimiento, pero ya no sustentado en la discursividad de lo narrado, sino en las acciones múltiples del personaje. Así, en esta segunda obra, Balza no refiere la multiplicación de la identidad y los desdoblamientos de sus personajes, sino que los muestra en la

pureza de actos contradictorios, diversos, episódicos.

*Largo* se integra en bloques en los que su personaje protagonista revisa los elementos estéticos que pueden rodear una vida: el amor, las relaciones familiares, la lucha política, la amistad. Cada una de estas instancias se experimenta como reflexión, como existencia, como ensoñación, de manera que Balza realiza en esta obra lo que proponía como método en su *Narrativa, instrumental y observaciones*: crear un personaje realizando la descomposición dimensional de su personalidad, «[...] dándosele igual jerarquía de realidad a sus actos, a su pensamiento, a su vida imaginaria y, hasta donde sea posible, a la vida ajena a su propia consciencia».

Así, el personaje se nos entrega entonces igual que una imagen cubista en la que múltiples y a veces contradictorias perspectivas confluyen en un idéntico espacio.

## CALLES

Al pensar en la narrativa de Balza, la recupero como la acción de personajes obsesionados por el sentido del vivir, la búsqueda de la belleza, la racionalización de una estética, en medio de una inmersión profunda en las calles de una ciudad.

Veo, siento, huelo; respiro el olor de tumultuosas calles citadinas; casi siempre las de una Caracas seductora y terrible. Pero lo cierto es que esa especificidad ocurre en sus novelas a partir de su tercer título: *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar*. En esta novela, publicada en 1972, vemos ingresar en la narrativa balciana la referencia concreta a lugares como San Rafael o Caracas y a circunstancias específicas de la historia de ese

momento: el ocaso de las guerrillas venezolanas, la llegada del hombre a la luna, la plenitud boxística de Cassius Clay.

Pero la coherencia de las obsesiones balcianas persiste. Una vez más suceden los desdoblamientos de la identidad y el personaje se bifurca en acciones contradictorias, en ensoñaciones con la Grecia clásica del escultor Praxíteles, en el despliegue vital que oscila entre un mundo de lecturas, música académica, referencias cinematográficas y los mundos delictivos de una Caracas hechizada por la violencia gratuita.

Sin embargo, creo que el eje central de esta impresionante novela es el descubrimiento de un nuevo modo sentimental de aproximación a los otros. Frente al cansancio de una relación amorosa sostenida en clichés, prejuicios y discursos gastados, el protagonista de esta obra descubre la plenitud amorosa en una relación triangular con un joven y una mujer. Relación libre, sin culpa, compromisos, proyectos de futuro. Uno de los fragmentos de la primera edición que tengo subrayados dice:

*«Verana por sí sola carecía de significado y Héctor Alonso llegaba a fastidiar con su terrible atención hacia mí. Lo único realmente nuevo era la unión de los tres... Los tres nutríamos a un nuevo ser, a otra conciencia que se quedaba en la punta de los dedos, en la piel, irracional y doble, sin palabras. Lo nuevo fue esa unión insólita. ¿Amor? No: estaba descartada la posibilidad de sufrir. ¿Amistad? Tampoco: nuestro cuerpo triple era demasiado ardiente e irreflexivo para concebir ese afecto. Alguna vez pensé en crear nuevos sentimientos, en vivir desde otra posición mental... Carecíamos, juntos, de dolencias morales; esa*

*ondulación de los días, los encuentros no buscados, debían ser el verdadero secreto de la felicidad».*

#### CORTÁZAR

En noviembre de 1974, Julio Cortázar escribe una carta a Myriam Berrizbeitia en la que se refiere con encendida euforia a *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar*:

*«[...] La atmósfera admirable que va logrando el libro y que obliga a una lectura continua y apasionada; y el lenguaje, de una gran belleza no sólo formal, sino inventiva en ese otro sentido que para mí al menos tiene el gran lenguaje de la creación, esas transgresiones fecundas, esos bruscos hundimientos en las raíces de la psique. Pienso, porque lo subrayé interminablemente en la página 50 donde se habla del amor; pero hay muchos otros pasajes que también podría citar y que se han fijado en mi memoria».*

#### DIBUJO

Balza ha dedicado jugosos ensayos a las artes plásticas. Artistas como Alejandro Otero, Jesús Soto, Armando Reverón, por sólo citar unos pocos, han sido parte fundamental de su experiencia reflexiva y creadora. No resulta extraño este despliegue de su actividad creadora si recordamos que en sus primeros tiempos en Caracas tenía la pretensión de dedicarse al dibujo y la pintura. Lo impactante es que en mayo de 2015 Balza realizó una exposición de sus incursiones plásticas: trabajos secretos, silenciosos, contenidos en cuadernos que lo han acompañado estos años y que despertaron en el crítico Luis Pérez Oramas comentarios refulgentes al definirlos como:

«La certeza de una morada abstracta, las repetidas percusiones de olor, el pulso que nos rodea en forma de manchas y lapizadas; está la Sibila, la gran señora de Miguel Ángel y el cielo de Caracas, la hoja del árbol; está lo escrito sobre lo ya escrito, el cable que se opone al nuboso firmamento vespéral de cuyos rumores contiene el relámpago y lo lleva hasta iluminar el misterio nocturno donde el Orinoco se entrega feliz al ancho mundo».

La mano que una vez acudió al color y luego viajó hacia la palabra, vuelve a sí misma: múltiple, impredecible, ahora en palabras, ahora en color, ahora en dibujo.

## DOS

Leer a Balza: pensar en la duplicación de sus personajes; pensar en el *dos* que nace de un *uno*. Pero hacer eso sería no comprender que esa duplicación genera otra y otra y otras. Ciertamente que en novelas como *Después Caracas* (1995), el personaje principal se bifurca en una suerte de experiencia «doctor Jekyll y Mister Hyde»; que en su ya citada primera novela, *Marzo anterior*, existen dos personajes que terminan fusionando sus discursos hasta descubrir que son una unidad separada por el tiempo mas no por el espacio, o que el inicio de *Percusión* (1982) muestra la transformación de un personaje anciano en su figura juvenil pero ahora sostenida en la memoria de una vida que está por realizarse en su cuerpo.

Pero Balza ha creado un tipo particular de personaje, signado por lo que él llama «la multiplicidad psíquica del ser». No hablamos tan sólo de duplicaciones, sino de multiplicaciones incesantes en las que un eje fijo de la personalidad desplie-

ga posibilidades antagónicas, lejanas a la coherencia del realismo. El personaje balziano posee una riqueza sobrecogedora, avanza en sus aparentes contradicciones, incorpora la profundidad de todas sus máscaras vitales, sociales, psíquicas.

Es uno y muchos. Es muchos en la apariencia de uno.

## EJERCICIO

Menciono los libros narrativos de Balza con las conocidas etiquetas de novelas o cuentos, pero en realidad José Balza los denomina *ejercicios* y nunca ha pretendido escribir dentro de los requerimientos tradicionales que poseen estos géneros.

La idea de ejercicio refiere un trabajo que no pretende alcanzar su plenitud, una narración que es sólo aproximación a los modelos de excelencia narrativa que Balza ha frecuentado como lector. Por eso afirma: «Sinceramente pienso que jamás llegaré a escribir como los autores que admiro: Proust, Nabokov, Mann, Akutagawa, Cortázar, y por eso no le doy a mi trabajo ese carácter definitivo que pueden tener los suyos».

El ejercicio implica, además, una libertad creativa que –dentro de lo que podríamos entender como novela– permite incorporar materiales ensayísticos, periodísticos, chistes, reflexiones, inventarios historiográficos. Así ocurre de manera muy destacada en libros como *D* (1977) o *Medianoche en video: 1/5* (1988), evocaciones históricas de la radio y la televisión en Venezuela, pero sostenidas en las acciones y pensamientos de personajes obsesionados por el placer, el deseo de comprender su universo personal, y el conocimiento de la amistad y el amor como formas de crecimiento existencial.

## EXPERIMENTO

La narrativa de Balza recupera el verdadero sentido de esta palabra. Se suele llamar experimental a cierta narrativa que recupera los hallazgos de Joyce, Proust, Faulkner. Prolongaciones de una tradición alterna; repeticiones incesantes de recursos que fueron experimentos en su inicio pero que ahora son recursos normalizados por la escritura que los prolonga.

Desde sus primeras novelas y cuentos, Balza creó un sistema propio de narrar sostenido en lo que él considera que es el rasgo verdaderamente perturbador de la narrativa del siglo pasado: el trabajo sobre los ejes del tiempo y el espacio. De ahí que sus novelas procuren siempre inesperadas conexiones en la temporalidad de sus personajes; exacerbaciones de lo espacial que ralentizan o descomponen las relaciones causa-efecto; composiciones propias del pensamiento mítico.

Pocas obras en la actual narrativa en lengua española exhiben el hallazgo rotundo de un nuevo modo de existir y transcurrir en las palabras como el que encontramos en la escritura balciana. Modo personalísimo, modo propio de asumir lo narrativo.

## LEJOS

«El hombre más bello es el que llega desde el lugar más lejano». Este es el inicio de *Percusión*, una de las mejores novelas escritas en español en el siglo xx. Tersa rotundidad, incertidumbre, levedad del viaje, promesa de una historia por cumplirse, por contarse.

«El hombre más bello es el que llega desde el lugar más lejano», dice el libro en su inicio, un inicio que quedará marcado a fuego para siempre en los lectores, porque

quien lee sus páginas nunca volverá a ser el mismo que entró en ellas.

*Percusión* refiere el largo viaje que realiza un personaje que intenta huir del dolor de una separación amorosa. Viaje que «se organiza para el protagonista de *Percusión* en la maldición del deseo de conocer traducido en la errancia...», como afirma Carmen Ruiz Barrionuevo.

Pero ese viaje, dirigido siempre hacia el norte (quizá una especie de cielo simbólico), semeja el intento metafórico de un ascenso que le permite alcanzar las texturas de lo racional, de lo intelectual desprovisto de afectividades. Ruta que va impregnando al personaje de experiencias imborrables: el contacto con nuevas formas de la sexualidad; el descubrimiento de una suerte de bruja sabia que lo impulsa a seguir su crecimiento; el despliegue de la actividad política; la proximidad de la traición; el contacto con el carácter sagrado de las montañas; la revelación de la enfermedad y de la muerte como instancias dadoras de sentido.

Sucedé entonces que la errancia ascendente, la huida del personaje, acaba por situarlo en un equilibrio en el que el ejercicio feroz de su inteligencia lo adhiere a la belleza de lo sensorial, de lo afectivo. El dolor lo alcanza, se multiplica y se expande, pero es el dolor que reinicia la vida y produce una insólita alteración temporal que sumerge la existencia en el ciclo del eterno retorno, con toda su belleza y con todo su horror.

## SONIDO

La prosa de los grandes autores es una forma peculiar de música. La sonoridad de sus palabras, el tamaño de las frases, las puntuaciones particulares crean melodías

para que el mundo cante, exista en palabras, respire en silencio y sonido.

Tres son las grandes prosas que reconozco y me acompañan en el siglo XX: Borges, Cortázar y Balza. Suelo leerlas al despertar, al menos alguna de ellas, para que el día se sumerja en una música especial. Borges por su precisión. Cortázar por su fluido interminable, falsamente coloquial, como de ensueño. Balza por su cremosidad, su sinestesia permanente, su alteración del universo y los sentidos.

Quizá sea muy mecánico acotar que Balza es un gran amante de la música. Pero, desde luego, al esbozar un diccionario, un retrato apresurado de su obra, resulta imposible soslayar las páginas que ha dedicado a la música tanto en sus ficciones como en sus ensayos. El compositor Juan Francisco Sans se refiere así a esta parte de la obra balziana:

*«[...] Hace uso del antiquísimo recurso de Homero –la écfrasis– para discurrir de manera sensata, profunda y sensible sobre los más diversos aspectos de la música, sin evadir temas peliagudos o difíciles de tratar. De un modo más general, su obra se inscribe en una creciente tendencia contemporánea de opinar sobre música y otros temas, con toda la autoridad que le confiere su condición de simple fruidor, usuario, diletante o aficionado. Lejos de ser peyorativa, la condición del amateur –la de quien ama la música en el sentido literal del término– ha recobrado en nuestros días el valor epistémico que tenía en los siglos XVIII y XIX».*

#### VIDA

Un día en Casa de América José Balza afirmó: «La literatura es más importante que la vida». Expresión perturbadora, incisiva,

expresión que no pretende la simpatía de los espectadores, ni su complicidad, ni su afirmativa y resignada aceptación de discursos correctos o vitalistas.

Nunca he podido preguntarle por qué hizo esa afirmación, pero soy incapaz de olvidarla.

#### VOZ

«Está inmóvil entre dos ciudades y una de ellas debe ser definitiva: esconde su futuro». Así se inicia *Un hombre de aceite*, la novela publicada por Balza en 2008.

La voz de los autores que me interesan y perturban suele socavarme desde su primera frase. En ellas, el silencio previo a sus palabras parece más hondo, en ellas el silencio posterior a sus palabras parece más rotundo.

La voz de las novelas de Balza es el vértigo que sucede entre dos silencios.

#### YO

El yo es múltiple, pero tiene un eje que atraviesa el tiempo. Balza afirmaba en 1969:

*«Los novelistas son los nombres de la oscuridad; para la sombra y lo desconocido no proponen designaciones la ciencia y la filosofía. Swift, Cervantes, Goethe y Fielding ofrecen, cada uno a su manera, una muestra del universo tenebroso al cual no descienden los otros investigadores».*

Treinta y cinco años después, José Balza declara a Raquel Garzón en una entrevista en el diario *El País*: «¿Mis temas? Yo no tengo imaginación, soy más bien un observador. No me detengo en nada estridente ni épico ni heroico porque me suenan falsos. Escribo y he escrito sobre lo que permanece en penumbra».

# Los universos del río

*Por* Juan Carlos Chirinos



EL ACONTECIMIENTO QUE FLUYE  
«El hombre más bello es quien llega desde el lugar más lejano», así da comienzo *Percusión* (1982), donde José Balza despliega una de sus obsesiones literarias: el desdoblamiento del personaje.

En este caso, el que llega a la ciudad después de varias décadas ausente, ya mayor, de pronto descubre, gracias al saludo entusiasmado de un viejo conocido («¡Muchacho, regresaste!»), que se obra el milagro y, sin ser ésta una novela fantástica o de ciencia ficción, a su piel, a sus manos, a su cuerpo regresan la lozanía y la fuerza que se habían ido desgastando en los cuarenta años anteriores: vuelve a ser el joven que se fue, el casi adolescente que no había recorrido las experiencias que conforman la novela y que sabe que «para un hombre joven toda forma es exclusiva».

Y no es extraño que sea la forma lo que prevalezca en la mirada del personaje (del narrador), pues en la prosa balziana lo morfológico muestra la superficie –cómo no–, pero porque también en la forma está el sentido último.

Quizá sea éste un rasgo que habla de la condición fluvial de toda su obra porque el río no es una clave ociosa aquí,

así hay autores para quienes un lugar es también su definición: ¿cómo, entonces, si fuera de otra manera, entenderíamos a Galdós sin Madrid, a Joseph Roth sin Viena, a Borges y Sábato sin Buenos Aires, a Woody Allen sin Nueva York?

Sin el río, los textos de Balza estarían incompletos. Y sin Caracas, por supuesto.

Nacido en el delta del segundo río más caudaloso de América, el Orinoco, testigo desde la infancia de la fuerza hermosa pero feroz de sus aguas aparentemente tranquilas, el ser –y la forma– del río penetraron en su conciencia y conformaron una particular visión del mundo que ha ido siendo perfilada con el conocimiento y la razón.

El propio Balza explica en el ensayo «Los juguetes del río» (2002) su relación con el Orinoco:

*«[...] Los juegos comenzaron, como tenía que ser, con el río. Aquel cuerpo creciente, evasivo, penetrante, dulcísimo y temible; de barro y diamante, sabía envolver, sacudir. Tuve en él la primera intuición de la muerte y, desde luego, los iniciales delirios de Onán. El río –no el agua– fue el más poderoso juguete de los muchachos délticos. Aprendí a nadar hacia los siete años y desde en-*

*tonces desafiar el corriental, tratar de ganar cada vez mayor distancia hacia la lejanía, o entrenarse en curiaras, era una proeza diaria. (Aún me sorprende cómo nuestros padres, reconociendo el peligro, no impedían aquellas andanzas. Cada cierto tiempo el río o un cocodrilo hacían desaparecer a alguna persona)».*

No es de extrañar, pues, la enorme importancia que en su vida y su obra tiene la forma sinuosa y a veces traicionera de ese cuerpo fluvial que lleva (y se lleva la) vida.

También el acto de comprender ha sido un tesoro que se oculta en los por él mismo denominados «ejercicios narrativos», apelativo que apunta a la modestia y al reto, a la provisionalidad y la opinión, a lo concluido y lo que va haciéndose.

¿No es, acaso, el cauce de un río, a un tiempo, suceso y paso, acontecimiento y fugacidad?

Tal vez sea útil para colegir cómo ha podido incidir la monumental presencia del río en la conciencia del artista (adolescente o no) traer a colación el comentario de Slavoj Žižek en *Acontecimiento* (2014): un acontecimiento es «el efecto que parece exceder sus causas –y el espacio de un acontecimiento es el que se abre por el hueco que separa un efecto de sus causas–».

Esta reflexión lleva al filósofo esloveno a hacerse una pregunta angular: «¿Es un acontecimiento un cambio en el modo en que la realidad se presenta ante nosotros, o se trata de una transformación devastadora de la realidad en sí misma?». Y, si esa realidad com-

porta la presencia de un río encandilante como el Orinoco, no es complicado entender por qué, al leer los libros de José Balza, se sienten retumbar las aguas poderosas que corren entre nosotros en pos de la libertad insondable del mar. Del mar Caribe.

La importancia de este elemento (no el agua, sino la alargada lengua que busca el mar) puede rescatarse en casi todas las páginas balzianas.

En la citada *Percusión*, el narrador declara con nitidez: «Ahora reconozco que mi maldición tenía un nombre: el impulso de entender. Únicamente la más intensa cópula ha sido comparable –para mí– con las milagrosas escalinatas del pensamiento».

Quizá sean los secretos (o persistentes) recuerdos, afinidades y referencias los que nos ponen sobre la pista de la analogía.

El río es la forma y el camino del conocimiento, de la comprensión. Hay un Heráclito resonando en la lejanía, y no podría ser de otra manera: todo en la obra de Balza se entrelaza como los brazos (o caños) de un río cuando desparrama su sabiduría en el delta.

El conocimiento acontece y fluye; permanece la sabiduría, pero vibra; titila y amenaza.

## RELACIONES

No es difícil –y tal vez sea algo pueril– establecer relaciones entre el río como instrumento de conocimiento e interpretación y la obra caudalosa, de varias velocidades, de Balza.

Varias velocidades: lo que el río enseña, pues las corrientes de ríos como el Orinoco fluyen en capas.

Hay unas plantas que se desplazan en la superficie del río. Se llaman boras. Algunas pasan delante del espectador con majestuosa lentitud, otras llevan un andante optimista y unas más pasan con la prisa del que ya llega tarde quien sabe adónde.

¿Por qué ocurre esto, por qué unas boras son más veloces que otras?

La razón es la extensión de sus raíces: las más jóvenes se desplazan lentamente porque sus raíces son cortas y la débil corriente superficial del río las empuja con elegancia.

Pero esta imagen apacible tan sólo es un espejismo: un par de metros más abajo puede discurrir una corriente enloquecida con la que hay que tener cuidado si no se sabe nadar. Esta corriente veloz es la que empuja a las boras más viejas, con raíces más largas.

Y es la que puede ahogar al nadador imprudente.

Semejantes son las velocidades en los textos de Balza. En cada texto se manifiesta una corriente diferente (o novedosa) de su pensamiento. Hay cuentos breves, eléctricos, como estos dos:

#### LA RESPUESTA

*No puedo negarlo: la relación más extraordinaria que he tenido con alguna mujer es esa que se sostiene entre Carolina y yo, todavía. Aunque vivamos separados. Más allá de lo relativo a la vida práctica o de las horas para callar, juntos; más allá del orgiástico encuentro entre nuestros cuerpos, están esas citas especiales: cuando, sin habernos visto durante semanas, me llama por teléfono para preguntar:*

*–Como ya no lo recuerdo, ¿puedes decirme qué soñé anoche?*

#### AZAR

*No logro interesarme, decía aquel amigo, en el destino de mis libros; creo que eso es asunto de los dioses.*

Y hay otros cuentos largos, sinuosos, que van desgranando su materia con morosidad para que el lector tenga tiempo de pensárselo dos veces, como en el célebre *La mujer de espaldas*, relato de una traición muy bien planificada, con tintes policiales, pero también historia de una obsesión y, de paso, de un periodista que tiene más ganas de ser narrador que reportero; o como el hermosísimo *La sombra de oro*, que relata el encuentro de un niño con la belleza, con una belleza natural que sólo a él le pertenece y que está bajo la protección de un árbol cuyas hojas brillan como el oro por debajo (lo curioso –o milagroso, à la Spinoza– es que este árbol existe y preside la casa del autor en San Rafael de Tucupita, frente al caño Manamo, en el delta del Orinoco); o los relatos eutrapélicos y sorprendentes, como *El oro*, donde un hombre que sueña con un anillo despierta con el dedo en el ano; o los tristes y de ciencia ficción, como *Prescindiendo*, en el que un ser amorfo venido de otro mundo llega a la tierra sólo para morir; o el frustrado intento de Cervantes de viajar a América (*Historia de alguien*), o la vida secreta de un personaje que es más intensa y más interesante que su exagerada vida social (*Sunflowers Love the Sun, but What Do They Do at Night?*).

Los relatos de Balza son un ramillete de variaciones, de verdaderos ejercicios lingüísticos en el que cada comienzo anuncia un nuevo intento y una búsqueda nueva –pero semejante–.

Tal ocurre en el singular relato *Rodrigo, el capitán* (2000), del que hablaremos más adelante.

Quizá lo que une a sus textos, aparte del vocabulario suntuoso y sensual, y de la clara voluntad de estilo y de una escritura particular (donde el punto y coma y, sobre todo, los dos puntos tienen un importante papel: los dos puntos son también bisagra; el punto y coma, pausa y pensamiento), sea la noción de *marca* que va enumerando el mundo.

Cada texto despeja un espacio colindante con el espacio que otro ha abierto, y deja *su* marca. Las relaciones seriales que se establecen entre temáticas y estructuras apuntan a otra de las pasiones balzianas: la música.

Ésta, junto a la plástica y la reflexión teórica, daría una imagen más o menos completa del universo, mejor, del *universo río* que da sentido a más de medio siglo de escritura. En el inicio de su ensayo «El bolero: canto de cuna y cama» (2002) se despliega nítidamente lo que para Balza significa la música en nuestra vida:

*«Toda persona que hable de amor a su amor lo hace con letra de bolero. Hay palabras precisas para decirnos a nosotros mismos que el encuentro con determinado ser está indicando una diferencia; también para reconocer que esa cosa distinta se transforma en pasión: y que triunfamos o somos desdeñados. Finalmente, contamos con esas extrañas*

*palabras que marcan el (lento, progresivo, desgarrado) final del hechizo».*

La palabra que es música y que es amor y vida: un *ouroboros* donde se mezclan música y literatura.

#### EL INICIO ES FIN; TODO PASADO, FUTURO

Hay dos novelas de José Balza que parecen distantes pero guardan semejanzas. Y en una reflexión plástica puede estar la clave que explica esta filiación. Las novelas son la quinta, *Percusión* (1982), y la octava, *Un hombre de aceite* (2008) –y no se nos escapa la «coincidencia» musical en esta relación entre quintas y octavas...–. Cinco lustros las separan, pero parecen escritas para establecer una filiación de forma y, en ocasiones, de fondo.

Acerquémonos, primero, a la clave plástica.

Armando Reverón es conocido como el pintor de la luz y quizá sea el artista más influyente de la primera mitad del siglo xx venezolano. Mirar sus cuadros es adentrarse en un universo de luminiscencias que dan forma al mundo de un genio que a medida que desarrollaba su obra fue despojándose de lo que ya no le hacía falta para expresarse. Uno de sus últimos cuadros es el paisaje de una playa –tema recurrente en su pintura– esbozado con tres o cuatro trazos, tres o cuatro manchas blancas, que construyen todo un universo. El lenguaje de Reverón, vivo, mercurial, no sólo se desarrolló a pasos agigantados con cada cuadro, sino que fue despojándose de lo «innecesario». Pero tal vez esa no sea la palabra, quizá

la expresión sea «lo que ya no le hacía falta».

Pues bien, de *Un hombre de aceite* cabe señalar algo semejante. Consciente, cauto o humilde, el novelista acota que se trata de una *fábula*, que se trata de entender el mundo que es la novela sin pirotecnias. En un escritor de dilatada experiencia como Balza ya no es necesaria la demostración ni la pedantería: que cada palabra lleve su propia idea, que cada imagen entregue lo que dice, que cada episodio construya. *Un hombre de aceite* cuenta la historia del ejecutivo petrolero que poco a poco va sucumbiendo, por culpa de su indolencia, por pusilánime, por cobarde, por cómodo, por corrupto, a la nueva situación que se presenta en el país (en realidad, la repetición de algo que ha ocurrido varias veces en América Latina): el líder carismático que se hace con el poder para «salvar» a la nación y que termina devorándola en compañía de sus secuaces. El *demoboros basileus* que describiera Homero y que es como una maldición del Nuevo Mundo, ávido siempre de un padre fuerte y simpático pero caníbal.

Así se genera una nueva prosa en Balza: la escritura oleaginosa que, como el petróleo pesado, está condensada, se mueve en periódicos flujos y aunque no llena cada intersticio del espacio novelesco –no le hace falta– impone su presencia de manera definitiva.

En *Percusión*, de alguna manera, ocurre algo un poco distinto: en esta novela está el Balza pleno, y es un tratado completo para conocer el mundo y la manera de contarlo.

El viaje signa al protagonista, que recorre los países y vive y ama y los consume. A partir de allí comienza la aventura del lector, que debe dejarse untar con el ritmo de la novela y las disquisiciones del narrador. En algún rincón, lo estará esperando la frase que hará suya para siempre: «En el futuro: contigo», ejemplo emblemático de cómo utiliza Balza los dos puntos, una bisagra para sugerir vetas.

Por cierto que en esta novela se anuncia la aparición del sida: ¿visión profética del autor u observación perspicaz de la vorágine sexual que pululaba desde los sesenta?

A la prosa abundante de *Percusión* es posible contraponer el discurso *sin-tetizante* de *Un hombre de aceite*, pero, como en Reverón, una obra no anula a la otra; la complementa.

Tal vez la metáfora perfecta repose, y así cerramos la triada literatura-plástica-música, en la comparación de las dos versiones que Daniel Santos, el inquieto anacobero, hizo de *Virgen de medianoche*: cuando joven, poderoso, lleno de voz; cuando viejo, doscientas cajas de whisky después, sabio, milimétricamente desafinado, grumoso.

Las dos versiones son hermosas y se complementan como las novelas de Balza.

## EL RÍO ÉPICO

José Balza es un estudioso del *Quijote*. Famoso es su ensayo sobre la obra cervantina *Este mar narrativo* (1987), en el que analiza concienzudamente el estilo, la forma, las intenciones del autor y las peripecias del ingenioso caballero; pero también parece ser campo



de pruebas para repasar ciertas convicciones:

*«Cervantes, a medias amando a un tipo literario ya agotado; a medias burlándose de él, elige para recrearlo una forma narrativa que, al ser fijada, surge como esplendorosa totalidad»; «si algún libro parece contener al mundo, es el Quijote. Específicamente al mundo de lo novelesco. [...] Nuestro conjunto de notas pretende, entonces, saltar hacia ese mar narrativo que es el Quijote para observar, dentro de sus lueños oleajes, algunos rasgos de la novela, algunos secretos de la ficción que podrían tocar tanto a los vínculos entre la realidad y lo contado, tanto a las significaciones formales, como al talismán que un narrador de hoy quisiera robar a la vieja técnica de contar».*

Y tal parece que sí ha robado un talismán.

Hay un relato, escrito en un largo arco que va de 1968 a 1999 (con una graciosa fecha agregada, 2022), que parece tener la intención de «a medias amar, a medias burlar» un género que no suele ser común en la obra de Balza: la épica y, específicamente, la gesta batalladora de la Venezuela de revoluciones, algaradas y montoneras.

Se trata de *Rodrigo, el capitán*, un extenso relato que cuenta la vida del personaje desde que sale a batallar de su natal tierra andina hasta que llega al cálido sur y el delta orinoquense.

Prescindiendo de las claves biográficas que rodean al cuento (podría tratarse de la historia de un antepasado del autor), el texto se acerca a lo bélico con

sorprendente realismo, con vívida eficacia, próxima a las descripciones guerreras de un Homero –o a las divertidas «batallas» de Don Quijote–:

*«Lo primero que sintió fue extraño: la punta metálica parecía desprenderse del resto y de su puño: algo la elevaba más y más, y él iba tras aquel brillo como si tuviera mil ojos. De repente la lanza sola descendió y halló un primer cuerpo. El golpe entre ambos lo sacudió entero. Alguien armado venía a su lado. Se apartó y la lanza prosiguió».*

Entreverada a esta historia de soldados, hallamos la historia de amor, que es la que hace de contrapeso y la que arrastra a Rodrigo hasta el delta, pero no podemos dejar de pensar que este relato es una exquisita parodia de (y homenaje a) libros

emblemáticos venezolanos como *Venezuela heroica*, de Eduardo Blanco, y *País portátil*, de Adriano González León.

Qué quiso decir el autor reposa en cada nueva interpretación; por ahora, hay que quedarse con el deseo de acercarse a Cervantes para robar «la vieja técnica de contar» de la que el de Alcalá es padre y origen.

Así fluyen los libros de José Balza: como las boras, unos van de prisa, otros van despacio; unos meditan y otros sonrían; unos preguntan, ninguno sentencia; y todos dejan *su* marca, la huella fluvial de un autor para quien el río es la tierra y es el cielo.

No en balde *guarao*, nombre de la etnia del delta del Orinoco, significa «gente del agua». Gente de las canoas. Y del *río universo*.

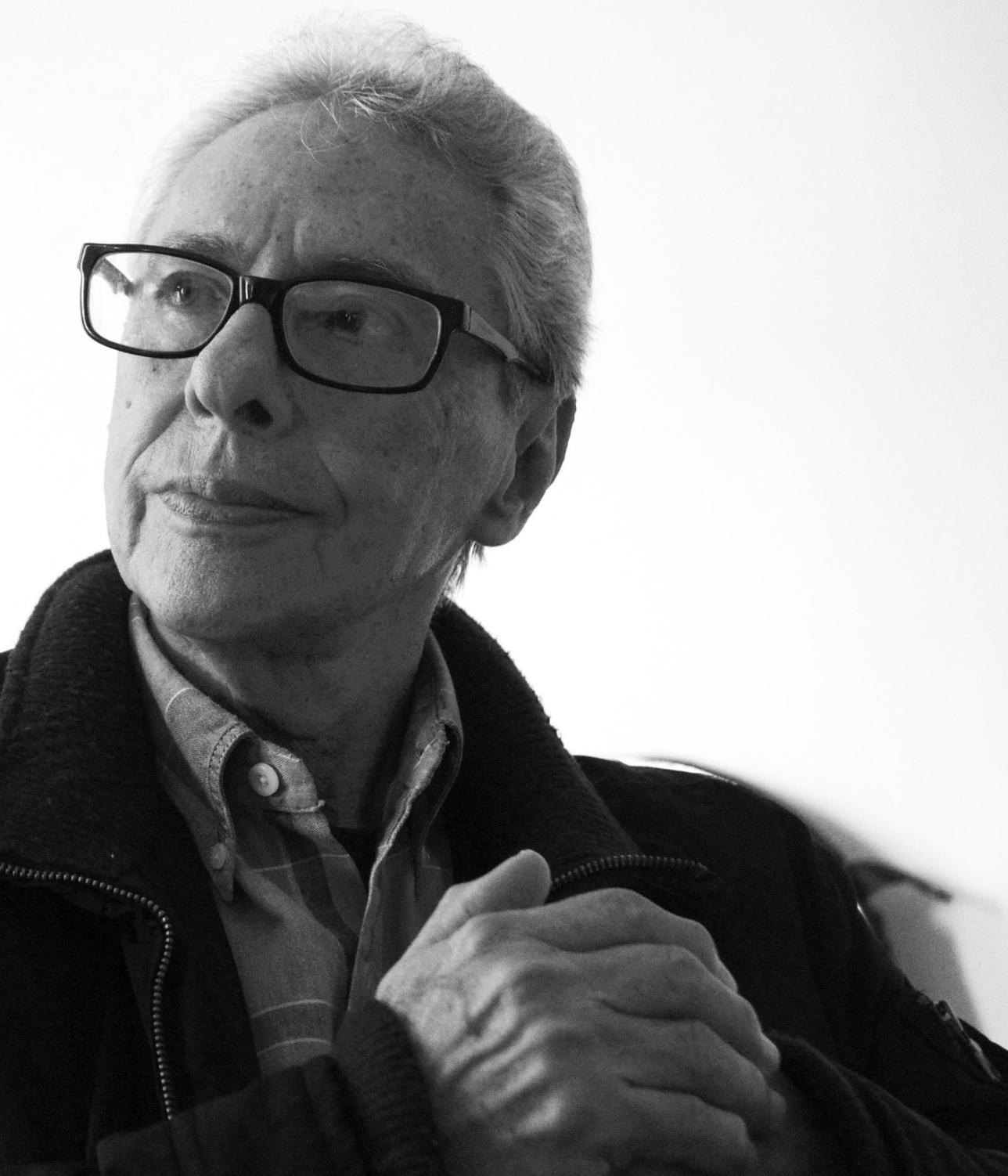


# José Balza:

**«Un escritor puede contribuir  
al hallazgo, a la invención de un  
nuevo sentimiento»**

*Por* Carmen de Eusebio





José Balza (Delta del Orinoco, Venezuela, 1939) es narrador y ensayista. Fue profesor de la Universidad Central de Venezuela y de la Universidad Católica Andrés Bello. Recibió el Premio Nacional de Literatura en 1991. Ha publicado libros sobre teoría literaria, sobre artes plásticas, cine, música. Sus relatos han sido traducidos al italiano, francés, inglés, alemán y hebreo. Colaborador asiduo de revistas de América Latina, Estados Unidos y Europa, su obra ha sido objeto de numerosos estudios y prestigiosos ensayos. Entre sus novelas se encuentran: *Marzo anterior* (1965), *Largo* (1968), *Percusión* (1982), *Después Caracas* (1995) y *Un hombre de aceite* (2008). De sus libros de cuentos destacan: *Órdenes* (1970), *Un rostro absolutamente* (1982), *La mujer de espaldas* (1982), *La mujer porosa* (1996), *El doble arte de morir* (2008). En 2012 la editorial Paréntesis publica en España y América *Cuentos. Ejercicios narrativos*, donde se reúne la práctica totalidad de la narrativa corta de José Balza, con un extenso prólogo de Ernesto Pérez Zúñiga. Como ensayista ha publicado: *Narrativa: instrumental y observaciones* (1969), *Proust* (1969), *Los cuerpos del sueño* (1976), *Análogo, simultáneo* (1983), *Transfigurable* (1983), *Este mar narrativo* (1987), *Ensayos invisibles* (1994), *Observaciones y aforismos* (2005), *Ensayos crudos* (2006), *Pensar en Venezuela* (2008).

**El delta del Orinoco es un lugar privilegiado en cuanto a la naturaleza se refiere, la influencia de las mareas hace que cambie la dirección del río provocando un flujo y reflujo. Su vegetación y fauna son únicas. Esto convierte al lugar, en sí mismo, en metáfora de la vida. Usted nació en ese bello paisaje y pasa temporadas en él, ¿cómo le ha acompañado ese azaroso acontecimiento en su vida?**

El Orinoco nace y se extiende por más de dos mil kilómetros. Poco antes de arribar al océano Atlántico se multiplica en innumerables ríos y riega centenares de kilómetros: ese es el delta. Selva, aguas, especies animales y vegetales, su prodigiosa fertilidad, habitantes autóctonos, criollos, emigrantes de Trinidad, China, Europa y Asia, nos dieron el perfil actual de su realidad. Allí llueve

siempre. Una isla, donde nací y a la cual vuelvo con frecuencia –aunque nadie advierte que se trata de una isla, porque los deltas son tierras de agua– que reúne la ciudad capital y casi todas las otras poblaciones establecidas. Esa isla se extiende por más de seiscientos kilómetros.

No hay duda de que un delta tropical así, cuando Venezuela salga del sueño petrolero y de la torpe política actual, será un factor alimenticio de importancia para todos. Mi casa, elemental y acogedora, está a pocos metros del gran río, rodeada de árboles. Pienso que si el país se desarrollara como debe ser, en el futuro inmediato ella podría albergar una fundación universitaria, de acción nacional e internacional, dedicada al estudio y proyección de las aguas, a la ciencia, las artes, la tecnología.

Ese río frente a mi casa lleva a la Boca de Dragos, donde Cristóbal Colón, según su diario y sus cartas, confundió sus aguas con las del Paraíso Terrenal. Cien años después el poeta, cortesano y corsario Walter Raleigh, buscando el Dorado, se detiene exactamente en las riberas de mi isla (el río Amana para él; Manamo hoy para nosotros), ya viviendo su alucinación estética y económica. Así ve Paul Auster a Raleigh en esa época: «El atractivo del nuevo mundo era tan fuerte que simplemente no pudo resistirse», lo cual le impone «la vida como un pacto suicida con uno mismo». En 1739 otro viajero iluminado describe minuciosamente las palmeras que yo sigo contemplando: José Gumilla, en *El Orinoco ilustrado*.

Si aquellos, venidos de lejos, quedaron impregnados del delta, ¿cómo no iba a obsesionarme a mí? Mi familia fue modesta y trabajadora; seguimos siendo así. Casi toda vive en la región. Y su origen surge de gente que acudió desde las alturas de los Andes (severos, algo neuróticos, agudos) y de la Isla de Margarita (músicos, felices, sensuales).

Me enseñaron a leer a los cinco años y quedé atrapado en la letra. He llevado un diario desde los nueve; escribí novelas a los doce; dibujé films a los catorce. Todo un desdoblamiento natural, porque también nadaba, pescaba, atravesaba los bosques.

Ese «azaroso acontecimiento» se prolonga hasta hoy. El delta va conmigo por el mundo. Me impulsa a percibir con hondura, a comparar, recibir y admirar: una callejuela de Salamanca, una roca en Delfos, los palacios en Pekín. Y a pasar desde el mundo a lo escrito: bus-

car la sombra de los santuarios paganos en Pär Lagerkvist, la devoradora fuerza del *Popol-Vuh*, el tono sagrado del mar en Pedro Salinas, las rapsodias urbanas de John Ashbery.

Sí, el delta es una metáfora de vida. Casi destruido en estos momentos, como todo el país, por la imbecilidad y la perversión de Chávez y de sus secuaces. Tenemos dieciocho años con gobernantes que desconocen y rechazan la inteligencia.

**He sabido de la existencia del caimito por sus libros. Creo que me hubiera sido muy difícil entender algunos de sus textos si no me hubiese informado acerca de él. A su sombra y con la luz dorada que reflejan sus hojas, me parecía que es un árbol iniciático, como lo fue para el niño de «La sombra de oro» (confieso la envidia que he sentido por no haber tenido un árbol así en mi infancia). ¿Qué propósito le llevó a comenzar *Cuentos. Ejercicios Narrativos* con este relato?**

Alguna vez creí que había comenzado a escribir, a las orillas del Orinoco –llamado Manamo frente a mi casa, término que significa dos en idioma indígena– para no convertirme en árbol. Era un niño. Al llegar a Caracas, una urbe emergente y deslumbrante, me sorprendió encontrar tantos árboles en calles, plazas, en los alrededores de los grandes edificios y, sobre todo, en la vital montaña que rodea a la ciudad. Había cambiado el vasto río por una corriente humana y automovilística controlada por las arboledas.

Pero nada podía compararse a los imponentes cedros, robles, almendrones, ceibas, guamos y nísperos que se movían cerca de mi casa. Y, desde luego,

al milagro refulgente de un gigante dorado, de hojas y frutos violetas, verdes: el caimito de mi casa. Entonces ignoraba que es un árbol americano y que puede ser iniciático, como usted dice. Nada raro si recordamos que Orfeo y los suyos convierten a los árboles en intermedios con los dioses.

El árbol, casi centenario, sigue en mi patio. El pájaro fugaz que me enamoraba retorna de vez en cuando, por las madrugadas, aunque ambos persisten en la ficción. Muchas de mis selecciones de ejercicios se abren con ese relato. Creo que es un talismán.

**En un momento concreto, a los diecisiete años, usted tuvo la necesidad de huir del lugar donde había nacido. ¿Fue necesaria esa salida para saber quién era? No ignoro el tono cervantino de esta pregunta.**

Me complace ese tono cervantino de su pregunta; por muchas razones creo que aquí estaremos volviendo a él en varias oportunidades.

Escapé del delta a esa edad (un viaje agotador de tres días y tres noches en buses, camiones, camionetas) porque intuí que algo se agotaba: la posibilidad de afrontar rutas del conocimiento. Ignoraba esto, pero la exuberancia ambiental y corporal no era suficiente. Me faltaba algo que desconocía. Trabajé desde el primer minuto en Caracas en oficios incesantes: vendedor callejero, vigilante de un garaje, *officeboy*, etcétera. También estudiaba el bachillerato de noche.

La vasta, hermosa ciudad me adoptó en seguida. No puedo vivir sin Caracas. Mi cuerpo y su moral se adaptaron a ella. Conocí la soledad, el desafío de la vida diaria. Pero tenía los cines, la Biblio-

teca Nacional, los conciertos y teatros. Y para colmo de buena suerte encontré dos milagros: gente que leía, gente que escribía, tal como yo había estado haciendo desde niño.

Cuando regresé por primera vez al delta tuve dos certezas: estaba en la plenitud viril, por eso arrojé al río cuanto había escrito hasta entonces; y también acepté la posibilidad de que, aun cumpliendo con trabajos cotidianos y estudiando, ya en la universidad, mi verdadero oficio sería el de escribir.

Caracas arrojaba del gobierno a un dictador militar. Me incliné hacia los amigos comunistas, fantasía que se fue borrando más tarde al conocer Cuba y Moscú. Tuve esperanzas breves con el socialismo hace tres lustros. Hoy sé que es una trampa política.

Esta cadena de «revelaciones» no indica que, como el Quijote, yo pueda decir hoy y a esta edad que sé quién soy. Nunca terminamos de conocernos. Y no quiero preguntarme por lo hecho en mis libros; han sido intentos de identificar momentos y seres o de adivinarlos o de creer que uno puede vislumbrar el futuro. Lo único que me consuela es lo inesperado, el asomo a un nuevo sentido del mundo, la esperanza de un equilibrio ético.

**El lenguaje y las palabras son las herramientas imprescindibles para un escritor. Sin embargo, no siempre, o quizá pocas veces, son usadas para nombrar lo que en principio nos resulta innombrable. ¿Qué significa, en usted, esa necesidad de nombrar las cosas?**

Sí, las palabras, dentro de sus mil misterios, poseen uno que es evidente pero

que puede pasar desapercibido. Me refiero a que, al ser pronunciadas, su sentido se hunde en resonancias impersonales y muy antiguas, cuyo fondo nunca podremos alcanzar; y al mismo tiempo invaden el presente, aprisionándolo, volviéndolo concreto. Digo esto para reflejar su carácter colectivo. Pero a la vez que ocurre todo ello, también la palabra muestra y esconde ecos personales –públicos o privados– de quien habla, mientras en el oyente ocurre algo similar. Y en ambos, esos ecos invaden simultáneamente zonas que ninguno de ellos conoce.

---

## LA TENSIÓN ENTRE ALGO FIJO QUE EXISTE CAMBIANDO; ESE ALGO ES LA LITERATURA

---

Allí funciona la expresividad del escritor: en un flujo incesante que la letra intenta detener. Tal vez por eso me guste escribir: hurgo zonas visibles del habla para presentir sus elusiones. Y porque considero que un escritor puede contribuir al hallazgo, a la invención de un nuevo sentimiento.

Mucho nos está haciendo cambiar la literatura con respecto a la percepción de la realidad. En su caso, y según vamos leyendo en mayor número su obra, el mundo que nos presenta se nos llega a hacer familiar y al mismo tiempo nos resulta, cada vez, nuevo y sorprendente. El espacio y el tiempo en algunas ocasiones cambian, pero ¿no es cierto que son los personajes y sus actitudes ante la realidad quienes cambian?

Creo que me está hablando de algo que parece irresoluble: la tensión entre algo fijo que existe cambiando; ese algo es la literatura. Ésta puede presentarse como texto (poesía, ensayo, narración, teatro), como imagen (dibujo y pintura, cine, televisión, formas futuras), como sonido (oratorio, ópera, cantata, sinfonía, *rock*, *jazz*, etcétera) y fingir estabilidad a través de los días o los milenios; sin embargo, el transcurrir mismo –mediante un lector– hace cambiar esa fijeza y dotarla de inesperadas asociaciones.

El narrador, desde luego, dispone de sus personajes para mostrar algunos de tales deslizamientos, pero es bueno recordar que en una narración importante tanto los gestos de los protagonistas como el ambiente y los objetos que los rodean. En algunos casos, la ficción ha magnificado a éstos por encima de aquellos (Swift, Robbe-Grillet).

«Personajes y actitudes» me dice usted. De acuerdo: como segmentos de un todo también versátil.

No soy escritora y por ello me imagino en ciertas situaciones que me resultarían difíciles de resolver, como, por ejemplo, el distanciamiento entre el escritor y los personajes. Esta intención que advertimos en usted, ¿cómo se gestiona?

Como dijimos, el aura cervantina nos envuelve. Distanciamiento e identificación hacia los personajes o hacia el cuerpo de la novela: un bascular del autor ante su materia. Nada mejor que acudir a la primera salida del Caballero. En *Este mar narrativo* dediqué unas páginas a proponer algunas consecuencias corporales de lo novelesco a partir del fragmento en que los versos «Nunca fuera caballero



[...]» se convierten en la prosa del párrafo siguiente. Cuando trabajé sobre el alcance de una posible coma para la separación de ambas expresiones escritas, utilicé la edición fijada en 1969 por Martín de Riquer. Es posible que Cervantes mismo nunca haya puesto esa coma, pero la respiración del párrafo, la cadencia del estilo la imponen, aunque nunca haya estado allí. Y, presente o ausente, en mi percepción es una fuente de mecanismos literarios que desarrollaría la novela posterior. Para no abundar: en el uso casi simultáneo de la primera y la tercera persona por el narrador.

De ahí que Flaubert convirtiera eso en una ley para su escritura; mientras Proust la ignora y Henry James la matiza adelantándose a problemas del cine. Podría decir que me muevo den-

tro de esas posibilidades y que trato de inventar otras. Si alguien se detiene en una anécdota es porque lo estremece, lo enfurece o le apasiona. No se es indiferente en ese tipo de elección. Pero una cosa es la emotividad ante el suceso o su significación y otra, la redacción del mismo (novela, cuento). Corresponde al tacto del autor ante esa historia indicar al lector la emotividad que ella le despierta: es participante, es testigo, es ajeno, es cómplice, es indiferente. Es fácil notar cómo el propio Cervantes acerca o aleja su contacto con lo narrado mediante las traducciones, los papeles anónimos, las secciones apócrifas, las narraciones intercaladas, etcétera.

¿Cuál diría usted que es el verdadero argumento de su obra? ¿Podría ser ese pe-

riple que le acerca a una realidad sostenida por las palabras?

Las palabras nunca pueden sustituir a la realidad, aunque, rápidas o lentas, nos permitan comprenderla mejor, alumbrarla, alterarla después. He imaginado que hay un *yo anónimo* y cada vez distinto que conduce lo narrado en mis ficciones. Ese yo carece de fijeza sexual, de límites mentales, de poder político; pero se arraiga profunda y transitoriamente en el tiempo, en los lugares, en su concepto de los seres, en su interés por lo ético. Puede moverse en todos los estratos sociales e históricos y, aunque lo desconozca, practicar una pasión por las elusivas pruebas de lo bello o una obsesión por lo que puede ser arte (voces, fachadas, vegetaciones, oficios, bailes, cuerpos, etcétera).

A fines de los sesenta titulé *Transfigurable* un libro de ensayos. Cuando hace casi una década Biblioteca Ayacucho decidió hacer un volumen (nunca publicado), prologado por Seymour Menton y Wilfredo H. Corral, con relatos y ensayos, también di a ese conjunto el título de *Transfigurable*. Usted habla de transformación, y eso me gusta, pero creo que tras todo cambio hay factores que persisten, que se transfiguran. «Como apartar una rama en la selva y encontrar, de repente, la ciudad futura», dice Ernesto Pérez Zúñiga en el prólogo a mis ejercicios. Tal vez esa frase resuma desde una gran perspectiva lo central de mi percepción.

¿Es todo esto un argumento? Sí, porque se sostiene en palabras. Pero lo que me gusta es cómo, al escribir, los sucesos, los seres, el pensamiento y las emociones se vuelven más poderosos, en

autor y lector, que las palabras. La escritura es una arteria donde se transfunden realidad y ficción.

---

## HE IMAGINADO QUE HAY UN YO ANÓNIMO Y CADA VEZ DISTINTO QUE CONDUCE LO NARRADO EN MIS FICCIONES

---

Es difícil de creer, pero se puede planificar o proyectar con mucho detalle una narración posible y, sin embargo, aunque crea que lo orienta la lucidez, nadie desconoce más ese resultado que el autor. Uno cree conocer muy bien cuanto está redactando, pero después (en meses o años) se sorprende al releer. No quisiera parecer exhibicionista, pero las apreciaciones que he leído sobre mi propio trabajo me desconciertan y definen. Con su permiso, voy a intentar aquí el «ejercicio» de señalar algunas. Silda Cordoliani, mediante mis ficciones, me reveló las alteraciones políticas que he experimentado; algo similar ha hecho Ramón Piñango al establecer un sorprendente paralelismo con ellas y la sociología venezolana; Carmen Ruiz Barrionuevo, Toni Montesinos, Josu Landa, Ernesto Pérez Zúñiga, Carmen Bouldosa convierten la piel de esos textos en formas del mundo real, conceptual o imaginario; Severo Sarduy anotaba: «Por eso me gustan tus libros: por lo que tienen de blanco y negro. Y casi al revés, porque en lo blanco me hubiera gustado proponer que se leyera la escritura, y en lo negro el soporte, la página...»; R.H. Moreno-Durán: «Balza asocia la felicidad a la idea de espacio fijo»; Maurice

Belrose: «El carácter fascinante de su obra: su ambigüedad, esa opacidad e imprecisión que mantienen al lector en un clima de incertidumbre permanente»; Claude Fell: «En casi todas sus novelas y cuentos, una conciencia se encuentra con el mundo y comenta ese encuentro»; «En él la crítica será a la vez catarsis y revelación»; Belén Castro Morales: «Estas tres vías conducen al protagonista a un estadio de conocimiento de su entorno inmediato donde se van enlazando el acceso a la América profunda y mítica y a la otra América pensada por sus forjadores, ideólogos y ensayistas»; Carlos Sandoval: «Según se mueva la palmera... Al vaivén de los huracanes interiores que abaten toda existencia»; Adolfo Castañón: «Ese horizonte moral que, explorado y recorrido convenientemente puede transformar al artista en héroe»; «La pregunta de José Balza atañe al lugar de la novela en el mundo del pensamiento»; José María Espinasa: «El estado transitivo de los personajes es en realidad el estado de la creación»; Oded Sverdlik: «Inconfundible manera de revelar develando las mil máscaras yuxtapuestas de un ser nacional que encuentra en él su espejo»; Danilo Manera: «Son textos de una escrupulosa elaboración formal, en los que se unen rasgos conceptuales y metaliterarios con una introspección sensible y un erotismo envolvente. Está en ellos la materia carnal de la vida junto a lo inexplicable y el absurdo». Disculpe tantas citas, pero creo que hablan con mayor objetividad que yo de lo hecho. Vuelvo a su pregunta y a disculparme con usted y con los lectores de *Cuadernos*: ¿es todo esto un argumento de mi propio trabajo?

¿Ese carácter fragmentario propiciado por los recuerdos, los sueños, la imaginación, es el que nos revela lo inabarcable que es la condición humana?

Si nos detenemos un momento podríamos sospechar que todo en la presencia humana es fragmentario, tal vez por ser ésta, en verdad, inabarcable. Nos deshacemos y rehacemos siendo. La vida social quizá sea una paradoja. De ahí la obsesión humana por reducir el mundo a un círculo tallado en las cuevas, a un ritual, a un mural o una novela. A una singular totalidad. Obsesión que puede consistir en un sueño inteligente.

---

PODRÍAMOS SOSPECHAR QUE TODO EN LA PRESENCIA HUMANA ES FRAGMENTARIO, TAL VEZ POR SER ÉSTA, EN VERDAD, INABARCABLE

---

En su escritura hay presencias dominantes: la infancia, la adolescencia, el cuerpo son algunas de ellas. En los relatos no encuentro invención, hallo transformación. ¿A dónde nos conduce esa transformación?

Esas constantes se notan fácilmente. De manera curiosa, casi nadie ha advertido la presencia de la madurez o la vejez en mi trabajo. Y, sin embargo, para no abundar, son temas y recursos en los cuales me sumergí ya a los diecinueve años con *Marzo anterior* y mucho después con *Percusión*. Me parece que, con las edades, pero no en sentido cronológico, se materializa una de las condiciones de lo humano: la dualidad del deseo y el temor por el conocimiento, por la ex-

perencia de lo inusitado. Energías que invaden casi de idéntica manera, a mi juicio, la juventud y la vejez: como cosa fáctica, como huella o proyección. Sí, la infancia es un raro momento de lucidez, irrepetible. La vejez envidia aquello y lo sobrepasa en esplendor. Cuerpo y pensamiento coinciden pocas veces; en la escritura pueden hacerlo siempre, tal vez a eso se le pueda llamar transformación. Y su sentido quizá sea un solipsismo: vida en arte y viceversa, frotándose siempre con significados imprevistos.

Lejos de idealizar el pasado, usted lo recuerda sin nostalgia. ¿Cree que la realidad y la nostalgia son incompatibles? Quiero decir que la realidad es cambiante mientras que la nostalgia parece proponernos algo fijo.

Bella frase la suya: la nostalgia fija. Sí, unos labios, un gesto, la calidez de un sexo, un sabor, una canción quedan inalterables para la nostalgia. El pasado es un objeto mental, una de nuestras joyas más valiosas. Quizá pasamos la vida haciendo coincidir el presente con aquello. Pero la realidad no sólo enriquece ese objeto, sino que convierte la existencia en asombrosas variaciones del mismo y por su mandato nos volvemos nuevos cada día.

En «Historia de alguien» (ejercicio narrativo de *Cuentos*), el protagonista nos hace partícipe de su monólogo y, ante la duda de si hubiese pensado igual en un lugar o en otro, se responde: «Tal vez, porque se es el mismo en cada lugar... Pero únicamente en un Mundo Nuevo se puede desafiar a la retórica: convertir en versiones libres todo lo que ya ha sido y

será codificado». ¿Eso es la escritura, una metamorfosis?

Quise tocar allí los límites de lo im/posible. Cervantes en América, como él deseaba (nada extraño para quien fuera un verdadero aventurero) y escribiendo el *Quijote* aquí. Yo quería también entonces mostrar que los códigos literarios, los soportes muy antiguos y perdurables de la novela, serían alterados, como hizo Cervantes, por el contacto con este otro mundo. Nuevamente alterados: tarea que correspondió a escritores audaces durante los siglos recientes y que hoy aguarda nuevos, inquietantes escritores. Aunque lo separan años, es el asunto que contraste y complemento en otro ejercicio: «Ein mann wohnt im haus der spielt mit den Schlangender schreibt».

La escritura no es sólo una metamorfosis personal: ella es un cuerpo incesante que se interrumpe, concluye y renace de acuerdo con quien la practique. Con Cervantes vivió estos procesos y también con cualquier gran autor. De algún modo es, tal vez, lo que dejé escondido en ese ejercicio sobre Cervantes en América: la literatura tradicional, apoyándose en las leyes de su construcción, debía renovarlos. Si Cervantes hubiese estado aquí habría podido tanto escribir ese *Quijote* como otro. Ya lo estaba haciendo Juan de Castellanos al transfundir la prosa en el verso, a fines del siglo XVI; y lo hacen Espinosa Medrano el Lunarejo; Hernando Domínguez Camargo; sor Juana en el siglo XVII; y lo harán Simón Rodríguez y Juan Antonio Navarrete entre el XVIII y el XIX, al des/hacer, des/montar la prosa como si forjaran versos, versículos, «prosa».

**Usted es un intelectual que ha mantenido muchas relaciones y conversaciones con otros intelectuales, escritores y artistas. ¿Con quién, del pasado o del presente, sigue manteniendo un diálogo permanente?**

Hace mucho leí un hermoso cuento de Julio Ortega en el que su protagonista revisa su vieja libreta de direcciones y va sintiendo el eco de personas y circunstancias que marcaron su vida. Sí, amo la amistad y la continuidad con los seres. Nunca he permitido que alguien muera por completo: aunque hayan desaparecido hace décadas o apenas ayer, sigo hablándoles a esos seres, reclamándoles algo o elogiando un detalle suyo que me encantó. Me burlo de la muerte. Y así lo hago en cualquier momento o mediante un capítulo de novela.

Quise poner en práctica el privilegio de ser testigo: por lo tanto, desde hace sesenta años escribo ensayos acerca de gente creadora. También llevo el diario y casi nunca he dejado de contestar una carta o un mail.

Como en el cuento de Ortega, la vida neutraliza, matiza, elimina o suma contactos. Nací para la felicidad; he sido amado inmensamente. Escribir para mí tal vez sea un tributo al dolor de los otros. Y dentro de la dicha palpita el descubrimiento, el prolongado reconocimiento del talento y la inteligencia de mis amigos. No puedo olvidarlos. En Venezuela o en lugares distintos, alguien es pensado por mí. Eso nutre, amplía las fronteras de ser.

Algunas señales de mi fidelidad a esos afectos y admiraciones están en mis libros de ensayos. He conocido a casi todos aquellos (músicos, pintores, fotógrafos, dramaturgos, cineastas, actores)

sobre quienes he escrito. Sigo viéndolos y frecuentándolos mentalmente aunque hayan muerto. Soy ateo y no me interesa el ocultismo, ejerzo el poder del afecto.

Pero como su pregunta es concreta le digo que, en mi caso, el acto de escribir salta desde la ficción hacia las palabras o los actos de mis amigos. Me explico: puedo estar realizando un cuento y recibo una llamada o un correo. Según la urgencia de los mismos, interrumpo todo y atiendo a lo que me reclama. No me molesta interrumpir: si había fuerza en lo que tramaba, volverá igual o mejor.

Prefiero escuchar a hablar. Sigo viendo a gente querida: en Caracas, en numerosas ciudades y pueblos de Venezuela, en Ciudad de México, en Salamanca, Barcelona, Madrid, Medellín, Bogotá, en Florencia, en Martinica, en Tenerife, en Nueva York, en Guatemala, en Sarzana. Y aquí, cuando era posible que ellos vinieran a Venezuela.

**En un año tan cervantino como éste, no puede usted librarse de dos preguntas al respecto: como escritor, ¿qué ha significado para usted Cervantes? Y la última, ¿por qué Cervantes, el escritor más germinal de nuestra lengua, al menos en lo relativo a la novela, ha tenido en la literatura española, hasta ya entrado el siglo xx, tan poca influencia?**

Permítame disentir sobre lo último. Según sabemos, Cervantes no inventó la novela. El trabajo con ámbitos, hechos y anécdotas posee un inmenso pasado. Pensemos nada más en *La historia de Sinuhe* (1900 años a. C.), en las milenarias narraciones mesopotámicas (Iraq) como *Enmerkar y el señor de Aratta*, en *Tanakh* (siglos VIII

a III a. C.), como señala Steve Moore en su *Historia alternativa de la novela*. Años antes de leer a Moore también consideré que hay narraciones autónomas o intercaladas en la Biblia. Recordemos asimismo a Apuleyo, a Petronio y a esa cumbre, amada por el propio Cervantes, que son las *Etiópicas* de Heliodoro. (Aprovecho para confesarle que hacia los veintitrés años escribí un breve ensayo sobre Platón como novelista. Era una audacia que me perdono: porque las introducciones y ubicaciones de muchos diálogos son novelescos –*Banquete, República*– y porque el sutil instrumento que Platón, quien seguramente conocía «novelas», utiliza para «narrar» es el diálogo: dúctil método para caracterizar rasgos, actitudes, coincidencias y oposiciones hasta en Beckett).

Es incomprensible cómo el siglo XVIII en España desestimó a Cervantes. O quizá sea explicable por el fulgurante éxito del *Quijote* y del *Persiles* décadas atrás. Pero ya desde 1800 su valoración va creciendo hasta producir maniáticas adaptaciones de sus procedimientos en el siglo XX y hoy.

La influencia de Cervantes en España, en la lengua castellana y en otras, creo, puede ser advertida por lo menos de dos maneras. La primera, por paradoja, adopta (o debe adoptar) lo que en Cervantes no es original: la narración de una historia interesante, más doméstica que épica, y cuyo desarrollo cumple con todo lo que hoy cualquier persona considera novela: trama, interrogantes, desenlace, pasiones. Al fin y al cabo, él obedece a cuanto había

leído como ficción, igual que hacemos nosotros.

La segunda es más compleja y allí entra su cultura, su imaginación, su deseo por narrar extraordinariamente, como le ocurre a cualquier autor exigente consigo mismo. (La vida exige narrar de manera extraordinaria hasta para captar lo más simple). Es entonces cuando propone una composición singular para enmarcar a sus protagonistas. He visto cómo un narrador actual confiesa en su diario que hubiera dado su vida por inventar un símbolo. Tal vez olvidaba que eso sólo puede surgir de una infinita y casi ciega inmersión de la inteligencia en las oscuridades colectivas del yo. No basta con ser filósofo, hay que ser un artista. Contamos con famosos escritores profesionales. Leerlos nos divierte o nos hace cómplices de sus denuncias políticas; pero si, como Enoch Soames, pudiéramos ver qué ocurre con esos libros dentro de cincuenta o cien años, tendríamos tristes sorpresas. El escritor que no es también un artista (arte; vía estrecha), en el sentido absoluto de la palabra, desconoce lo que es escribir.

---

UN SÍMBOLO SÓLO PUEDE  
SURGIR DE UNA INFINITA Y  
CASI CIEGA INMERSIÓN DE LA  
INTELIGENCIA EN LAS OSCURI-  
DADES COLECTIVAS DEL YO

---

Ante el problema formal, Cervantes tampoco estaba solo, ya sabemos cómo los desafíos estructurales de la narrativa han seducido y han sido cultivados por algunos creadores literarios anteriores a

él. Pero por un genial instinto, Cervantes desata una complejidad técnica (lo apócrifo, las traducciones, los autores ignotos, las intervenciones al texto, las novelas paralelas, etcétera) para dar corporeidad y vacilación a sus figuras mayores.

Se me ocurre entonces que toda novela escrita en España (o en nuestra lengua) es como una de las novelas intercaladas de Cervantes, cuya procedencia milenaria ya he mostrado. Puede ser una influencia involuntaria, ignorada por cada autor. ¿Hay algo más cervantino y físicamente tradicional que *La Regenta*, extraordinaria; que *Fortunata y Jacinta*; que *San Manuel Bueno, mártir* de Unamuno? La otra, la imprescindible exploración formal, el verdadero riesgo de Cervantes y de cada gran autor, guarda su potencia y sus secretos en la riqueza de lo compositivo. Y allí brillan las páginas de los «cartapacios», de los textos anónimos o encontrados, etcétera.

No puedo detenerme ahora en evidentes necesidades cervantinas de autores en los que existe la audacia formal; pero allí están *Niebla*, *Tiempo de silencio*, Atxaga, Marías, Pérez Zúñiga, Montesinos en el lado de allá; *Grande sertão* (en portugués brasileiro), *Rayuela*, y Teresa de la Parra, Onetti, Lispector, Guillermo Meneses, Sergio Pitlor de este lado. Desafíos a las dimensiones de la percepción y de la memoria. Redes verbales poderosas que se corresponden muy bien con las audacias de Cervantes. Nada parecido al abuso actual con recursos cervantinos ya vulgarizados como el de los autores anónimos, el de los manuscritos hallados, el de ficciones inocuas sobre la Historia (toda novela

histórica revela el escaso talento creativo de su autor: su éxito público ya evidencia la medianía de tales lectores), el de noticias noveladas, el del yo sustituido. Las potencias de lo ficticio propuestas por Cervantes van hacia cuerpos narrativos únicos, sostenidos en el abismo de lo imaginario, y van hacia el hallazgo o la comprensión de detalles, condiciones humanas sólo visibles desde ese momento. En el fondo el arte no es más que una manera deliberada (por parte del autor y del espectador) de sacar al ser humano de sí mismo para que, después de conocer esa obra, pueda volver a ser lo que su libertad le imponga.

---

#### LAS POTENCIAS DE LO FICTICIO PROPUESTAS POR CERVANTES VAN HACIA CUERPOS NARRATIVOS ÚNICOS, SOSTENIDOS EN EL ABISMO DE LO IMAGINARIO

---

En cuanto a la primera parte de su pregunta: le hago esta confesión. Debo haber leído el *Quijote* hacia los dieciocho años. Sabía desde mucho antes acerca de un caballero y unos molinos. Pero cuando asumí esa lectura (junto a la de Kafka, Virginia Woolf, Borges, René Daumal, etcétera) me decepcionó profundamente. Abandoné el libro, aburrido por su tontería: ¡un loco confundido por molinos! Y me sentí deprimido y culpable.

Pasarían por lo menos cinco años para que, mediante *El licenciado Vidriera* y el *Persiles*, retomara al *Quijote*, adonde vuelvo incesantemente. No podría definir cuál es la comunicación con

ese libro. Por periodos siento que no tenemos nada que ver uno con el otro: al fin y al cabo, es ficción; a veces lo abro como si fuera a jugar, otras me entusiasman sus actos fallidos, tan parecidos a nuestra vida cotidiana; también me auxilia con su orquestación técnica, verdadera estación espacial del cosmos, que reúne el pasado de la ficción y anuncia o reclama su futuro.

Quizá secretamente le debo tanto, en mi búsqueda personal, como a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, por lo que me permito citar ahora estas palabras del monumental estudio de Michael Nerlich *El Persiles descodificado o la «Divina comedia» de Cervantes*, en el cual devasta siglos de interpretación

cristiana sobre el *Persiles* y donde confiesa: «Esta relectura me ha permitido descubrir una obra totalmente incomprendida en cuanto a su gran estructura de viaje “romano y visigodo” así como “estelar” –estructura que (según mi profunda convicción) los contemporáneos de Cervantes comprendieron (o pudieron comprender)– y esta obra es la hermana gemela de la *Divina comedia*, en la que por otra parte se inspira, una obra rigurosamente construida según fórmulas numérico-simbólicas como la de Dante, y esta obra, testamento-mensaje humanista de Cervantes, es histórica, política y filosófica a la vez, y habría que clasificarla entre las más importantes de la literatura mundial de la época».



► Riggs Library, Georgetown University, Washington



**Patañjali:**

*Yogasūtra. Los aforismos del yoga.*

Edición de Óscar Pujol

Kairós, Barcelona, 2016

448 páginas, 18€



## In illo tempore

*Por* JUAN ARNAU

No sabemos qué es el tiempo, sólo sabemos que pasa. Bergson sostenía que el tiempo genuino, el tiempo interior, no era cuantificable. Lo que miden los relojes no es el tiempo, sino otros relojes. Un tiempo espacializado, degradado. Un tiempo que no pertenece a la vida sino a la sideración del astro. Dentro de ese marco general de incertidumbre, lo que llamamos tiempo histórico es una variante más de ese tiempo cronometrado que pasa sin apenas tocar el tiempo real de la vida, que es un tiempo no uniforme, un tiempo que no es la suma de los días sino heridas en la memoria y el corazón, heridas que cicatrizan antes en el joven que en el anciano (como mostró Lecomte Du Noüy). Desde esta perspectiva, el tiempo de la evolución histórica o biológica (Marx, Darwin)

es un tiempo petrificado, agua pasada que no mueve molino. Y su culto es una de las formas de la idolatría.

Saber que el tiempo pasa es constitutivo de la condición humana; de hecho, es una de los dogmas del progreso, pero hubo pueblos arcaicos que pensaron que el tiempo podía detenerse y el libro que reseñamos es un buen ejemplo. Este antiguo tratado recoge toda una serie de reflexiones en torno a esa otra clase de tiempo que escapa a la medición: el tiempo mental. De ahí que la mente (y no las posturas) sea el tema fundamental de esta obra inmemorial. Pero no la mente como lugar, como espacio de almacenaje (i.e. el cerebro), sino la mente como transcurso, como devenir radical, en cuyo horizonte se perfila una posible detención.

Óscar Pujol se encarga de la edición, traducción y comentarios de esta nueva edición de los *Yogasūtras*. Doctor en sánscrito por la Universidad de Benarés y autor del primer diccionario de sánscrito publicado en España, y de un memorable libro sobre Śaṅkara (*La ilusión fecunda*, Pre-Textos, 2015), Pujol goza de un reconocido prestigio internacional y es un buen ejemplo del provincianismo en el que vive nuestro sistema universitario, donde los tejemanejes de los padrinos siguen prevaleciendo sobre la excelencia investigadora. Los departamentos universitarios se parecen cada vez más a grupos organizados que tratan de defender sus intereses sin demasiados escrúpulos –guiados por el nepotismo intelectual y la uniformización del pensamiento– que a lugares de acogida de investigadores independientes y creativos. Si a ello añadimos que la indología (a diferencia de la sinología, por poner un ejemplo oriental) no es una disciplina de conocimiento en nuestro país, entonces ocurre que el mejor sanscritista que tenemos no pueda desarrollar su trabajo en instituciones de investigación financiadas por el Estado.

Pero vayamos a la obra. El original, compuesto entre el siglo segundo y quinto de nuestra era, es de una brevedad ejemplar: alrededor de mil doscientas palabras repartidas en cuatro secciones (la última probablemente no es de Patañjali, sino de Vyāsa, su principal comentarista), con un total de ciento noventa y cuatro aforismos, escritos en un estilo relajado y relativamente inteligible que trasgrede algunas de las estrictas normas de brevedad y economía lingüística de este tipo de literatura. La trasmisión del conocimiento en India antigua se hacía (y se hace) de forma oral y nemotécnica. Es decir, el discípulo memorizaba textos breves y en cierto sen-

tido encriptados y el maestro le trasmitía de forma privada el significado de los mismos. Como apunta Pujol: «el maestro tiene que tirar literalmente del hilo del *sūtra* y tejer una explicación para que el aforismo sea del todo inteligible». A veces los comentarios tienen tanto éxito que pasan a considerarse canónicos. Este fue el caso del comentario de Vyāsa. De ahí que posteriormente se escribieran subcomentarios (comentarios al comentario), entre los que destacan el de Vācaspati Miśra (s. ix) y el de Vijñānabhikṣu (s. xvi), el primero más imparcial, no permitía que se filtraran sus propias opiniones, mientras que el segundo deja entrever su deseo de armonizar el *sāṃkhya* y el *vedānta*.

Una de las principales novedades del enfoque de Pujol es que reconoce de un modo explícito la influencia del budismo en la obra clásica de Patañjali. Esto se sabía desde la época del gran budólogo belga Louis de La Vallée-Poussin, pero en general no se ha hecho un uso consistente de las fuentes budistas para leer el texto, a pesar de que mucha de la terminología de los *Yogasūtras* procede de fuentes *theravāda* (algo apenas reconocido). Otra de las novedades ya mencionadas es que la obra fundacional del yoga no es un manual de posturas sino un manual de meditación. Los aforismos recogen los resultados de la práctica sistemática de la reflexión sobre los procesos mentales (eso que hoy llamamos meditación y que en un contexto budista se denomina *dhyaṇa*). La diferencia fundamental entre este tipo de meditación y la budista es que el caso budista está destinada a mostrar la inexistencia del yo (entendido como sustancia: algo que se mueve por sí mismo y no necesita de otra cosa para existir) y la fugacidad de los estados mentales (y por tanto de todas las cosas, pues lo real tiene una naturaleza mental).

En su introducción, Pujol menciona un interesante libro de Mark Singleton que confirma que existe una gran diferencia entre el yoga de Patañjali y lo que hoy entendemos por yoga. El yoga de hoy puede considerarse una invención del siglo XIX, que se remontaría al *hathayoga* descrito en los textos medievales. Mientras que el yoga de Patañjali es un yoga más mental que físico. De hecho, la palabra que designa la postura (*āsana*) sólo aparece una vez en el texto (2.46), y simplemente significa una postura cualquiera que sea cómoda y adecuada para la práctica de la meditación. Aunque en su comentario, el más acreditado y antiguo, Vyāsa menciona ya once posturas, parece acreditado que, en los círculos eruditos de la época, la práctica de las posturas se identificaba con faquires y ascetas extravagantes. Hay pues diferencias importantes entre el yoga de Patañjali y el yoga actual basado en las posturas y heredero de las propuestas de Desikachar, Iyengar y Pattabhi Jois. Otra diferencia fundamental es que la meditación de Patañjali se encontraba ligada a una cosmovisión y toda una serie de creencias mientras que el yoga moderno es un ejercicio físico transnacional que parece no necesitarlas. Una visión que, como dice Pujol, hubiera sorprendido al propio Patañjali y a sus comentaristas, para quienes las posturas ocupan un lugar muy secundario y no son necesarias para quienes tienen una mente tranquila y contemplativa.

La cosmovisión que se presupone aquí es la de un universo con muchos, innumerables espíritus y una sola materia primordial (cuya primera emanación es la inteligencia, que junto con el sentido del yo hacen a la mente). Los espíritus son testigos inmutables de todo lo que ven y nada en realidad les afecta, mientras que la materia es pura transformación. En ese juego entre lo estático y lo di-

námico se decide la existencia. En sintonía con las cosmologías más antiguas, para que se produzca la creación hace falta que sobre la materia se pose la mirada del espíritu. Sin ese magnetismo, sin esa seducción, no hay creatividad posible y el mundo no existiría.

El mundo que vemos es resultado de la agitación creativa de tres energías básicas, ese proceso tripartito constituye el flujo mismo del devenir: estabilidad, actividad e inteligibilidad. El mundo perceptible, manifestación de la naturaleza primordial, tiene dos aspectos, uno físico y otro mental. Hay un paralelismo entre estas dos manifestaciones pero ambos son fenómenos materiales. Lo primero que se crea es una inteligencia universal y de ella surgen, por un lado, una creación propiamente material y física, y por el otro, una creación psicológica o mental que decanta el sentido del yo. Hay cabida aquí para el materialismo y el inmaterialismo. El mundo puede entenderse en función de sus elementos físicos y también en función de sus facultades mentales, pues ambas representaciones son el resultado de la interacción de las tres energías básicas mencionadas. En el primer caso (físico) hablaremos de ligereza, movilidad, pesadez y, en el segundo (mental), de dicha, inquietud y confusión. Pero hay una cierta jerarquía entre esos dos mundos paralelos. La creación material está consagrada a la experiencia consciente y, posteriormente, a la liberación de dicha experiencia. Primero se experimenta la diversidad material, luego se desprende de ésta. En este sentido, la conciencia es un fin en sí misma, mientras que la materia tiene su finalidad fuera de ella misma.

El objetivo final de este manual, el meollo del asunto, es la detención del tiempo (i. e. de los procesos mentales). La mente tiene una doble naturaleza, en su aspecto im-

plícito está formada por inclinaciones latentes, en su aspecto explícito es pura actividad cognitiva y perceptiva. Lo implícito es imperceptible y sólo puede conocerse por sus efectos: los procesos mentales. Estos son cinco: conocimiento, error, conceptualización, sueño y memoria. Patañjali dedica varios aforismos a explicar la naturaleza de estos componentes. Nos detendremos en el sueño y la memoria. El sueño profundo es el reverso de la percepción, en él no se percibe nada, aunque eso no significa que no sea un proceso mental activo. Se percibe la oscuridad y al despertar sabemos que hemos dormido profundamente. En este sentido dicha experiencia es un obstáculo para la percepción yóguica: una vigilia permanente en la que la mente no se cansa, pues descansa en la percepción misma. La memoria, que depende de impresiones latentes activadas por la percepción, ocurre cuando no se tergi-versa lo percibido. Pero en esas impresiones latentes hay contenido emocional: vimos un gato en el pasado, el gato pudo arañarnos o recostarse en nuestro regazo, verlo reactualizará aquella emoción (de ahí la importancia de la cultura mental).

La mente no se percibe, sino que es aquello a través de lo cual se percibe. Los comentarios utilizan la metáfora del diamante. Un diamante no brilla en la oscuridad, pero cuando lo atraviesa la luz blanca de la conciencia, ésta se diversifica en colores. El diamante, la mente, no brilla con luz propia, pero es capaz de reflejar la luz neutra de la conciencia, al tiempo que «ata» la conciencia libre a la materia contingente. Esa es la tensión esencial, ese el juego de seducciones que es la existencia. Por un lado, hace posible que la conciencia tenga la experiencia de la creatividad y la diversidad, y por el otro permite que esa conciencia se «libere»

de la materia. Una necesidad aparente, un juego, pues la conciencia está ya de hecho liberada.

La mente no sólo no es el cerebro, tampoco es la conciencia. De hecho, muchos de nuestros problemas vienen de esas falsas identificaciones, de esas injustificadas apropiaciones. Vyāsa menciona cinco estados fundamentales de la mente. Tres de ellos son ordinarios: la mente *dispersa* (su estado natural), a merced de la experiencia sensible, la mente *confusa* (ebria, embotada o somnolienta) y la mente *concentrada* en una tarea. Los dos últimos niveles son el objetivo al que se dirige la obra: la mente *contemplativa* y la mente *detenida*. La primera es una búsqueda de estados elevados de contemplación en los que impere la inteligencia y la luminosidad, que es la materia primera de la mente. Patañjali habla de cuatro estados contemplativos (que se podrían asociar con los *dhyāna* del budismo) a los que se llega mediante una serie de ejercicios de la cultura mental. No se trata, como apunta Pujol, de «estados elevados de conciencia» porque la conciencia carece de estado por ser inmutable: «la conciencia sólo tiene un estado y es el de la autoconciencia pura sin contenido», pero la mente sí los tiene y ahí es donde se puede ejercitar. Y su objetivo último es la llamada mente detenida. Un estado en el que desaparece el devenir radical, esa *duración* que no miden los relojes, de la que hablábamos al principio. Un estado no cognitivo y sin apoyo externo que no tiene nada que ver con los estados inconscientes, que supone el cese de todo esfuerzo cognitivo y donde se produce la desidentificación definitiva entre mente y consciencia. Hubo espíritus que creyeron que el tiempo podía detenerse. Si lo lograron, están ahora entre nosotros.

**Víctor Rodríguez Núñez:**

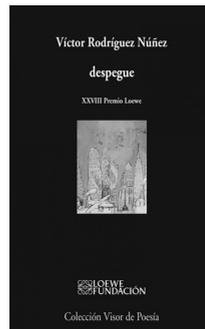
*Despegue*

XXVIII Premio Internacional de Poesía

Fundación Loewe

Visor, Madrid, 2016

104 páginas, 12€



## Dios es impresionista

**Por** JUAN CARLOS ABRIL

Víctor Rodríguez Núñez (La Habana, Cuba, 1955) es un poeta muy conocido en la sociedad literaria en lengua española y en otros ámbitos internacionales. Entre sus libros más recientes se encuentran *reversos* (2011), *deshielos* (2013) y *desde un granero rojo* (2013). Aquí podríamos citar una larga lista de premios y merecimientos, traducciones a otros idiomas, antologías y distinciones que jalonan su ya dilatada trayectoria, puesta al día ahora con *despegue*, merecedor del XXVIII Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe.

*despegue* sorprende por su sólida estructura formal, poemario dividido en cinco partes en las que cada parte posee quince poemas, todos ellos «sonetos». Y ponemos sonetos entre comillas para explicar que,

si bien se trata de una plantilla de catorce versos divididos a su vez en dos «cuartetos» y dos «tercetos», nos referimos con esta aseveración a un concepto simplemente aproximado, pues su propuesta es única, muy meditada y concienzudamente rupturista con la estética y la métrica tradicionales. Por eso la estructura de estos sonetos es particular, escenificando –y poniendo en práctica– el compromiso vanguardista de romper todas las ataduras formales, y desarrollando una libre escritura en torno a reglas mínimas, o mejor dicho, reglas personales en el sentido particular del escanciamiento métrico y versal. Qué duda cabe que para lograr este punto el poeta necesita un conocimiento de la tradición profundo en el sentido más riguroso, desde *Trilce*

a *Altazor*, desde el conversacionismo al *collage*. Qué duda cabe de que nos encontramos ante un maestro. Este asunto exterior, claramente externo del poema, no es casual ni secundario, como veremos, y está muy en relación con el contenido y el fondo de este *despegue*, libro que literalmente nos relata un viaje en avión, comenzando por el despegue y terminando con el aterrizaje, realizando una particular escala. Así, las cinco partes que lo integran son muy explicativas y significativas: «I salida», «II vuelo», «III escala», «IV puerto» y «V entrada». Decimos «literalmente» porque la poesía –a partir de su carga polisémica– se encarga de amplificar esa palabra para convertirla en algo más de lo que dice, transformando un viaje específico (de un lugar a otro) en un viaje vital (existencial). Y un viaje, también, de la propia palabra, en su mejor aspecto lúdico, metalingüístico y metapoético: «como el avión inmóvil / en el añil con otra dirección / vadeo las tormentas los tormentos // en el punto de origen y final / pese a la renuncia a la puntuación / juego este solitario consonante» (de «[Port Columbus]», p. 62).

En efecto, estos recursos formales se complementan con la ausencia de puntuación como otra de las piedras angulares del libro. A través de este recurso la lectura se abre a una sutil dicción, a una especialísima manera de leer los sonetos, atendiendo al contenido con exclusiva atención, engarzando en el seno de frases, oraciones o palabras las posibilidades semánticas del conjunto y sus eventuales conexiones. Hay versos y cláusulas que, si estuvieran puntuados, serían leídos de una determinada manera, ya que esos signos nos revelarían cómo leer, pero ante la ausencia de indicaciones el intertexto lector debe intervenir

no sólo para llevarnos con el ritmo, sino para llamarnos la atención sobre el contenido, con sus explicaciones subsiguientes. El lector siempre debe poner de su parte. Los ejemplos son muchos y se observan desde el primer verso hasta el último de este libro. De esta manera la apuesta formal no puede ser más arriesgada. Además, este particular escanciamiento versal connota una serie de cuestiones que van mucho más allá del ritmo o la música interna. Desde luego que cualquier propuesta formal conlleva una suerte de escapada o fuga hacia la libertad apolínea, hacia la liberación de un sujeto oprimido en una circunstancia que, en este caso, aborda la problemática del exilio, destierro o, en cualquier caso, el desarraigo con el lugar de origen, el vínculo de pertenencia. El poeta lo expresa: «como rayo de albur / adentrarse en el día / en el destierro también amanece» (p. 31).

La identidad del desterrado, del exiliado, se presenta como herida romántica y, más aún, de todos los tiempos, pues se extiende retrospectivamente desde Ovidio a Brodsky, señalada aquí por la ruptura rítmica y versal que denotan los poemas. La contradicción de no pertenecer a ningún sitio, de no adaptarse a ninguna propuesta formal «lógica», pero tener que plegarse a cualquier deriva individual, es una constante vital y poética. Por eso el itinerario descrito en este vuelo parte de Cuba, lugar de nacimiento, continúa con el propio vuelo, que alegóricamente se propone como una «estancia» reflexiva, y se establece justo en el centro, en Estados Unidos, regresando luego al trópico, al Caribe y a Cuba, para marcar ese retorno –viaje de ida y vuelta al estilo modernista de Rubén Darío– pero también rimbaudiano (es decir moderno, contemporáneo) de aquel que re-

gresa a sus orígenes, «orígenes» en el más amplio sentido cubano. Raíz, pero también rizoma. La búsqueda de la identidad se encuentra en el vórtice de todas las preocupaciones, como cuando el sujeto poético, en «[27 Mallard Pointe]», se halla en su primer verso «de súbito en tu casa / que ya no reconoces» para afirmar en el último terceto: «no te quites esa sombra arrugada / ni la mirada zurda / aquí también eres un extranjero» (p. 58). Se es un extranjero en todos los lugares: la experiencia del exilio nos arroja a la no pertenencia a ningún lugar, si bien existe a la vez una identificación con un sentimiento contradictorio: no se es de ningún sitio pero a la vez se siente que se es de –al menos– dos lugares, cubano y norteamericano, de La Habana y de Ohio: «un corazón discorde / no crees en el sistema donde tienes hogar / nunca te dio un hogar el sistema en que crees» (p. 67). No hay hogar, o el hogar como una consolación ante alguien «renuente a echar raíces como tú» (p. 71). Difícil y complejo aceptar esta contradicción, pero la realidad moderna –y su continuación posmoderna– es que, como se dice en «[Rancho Boyeros]» (sobrenombre del Aeropuerto Internacional José Martí de La Habana): «uno no viene de ninguna parte / uno no se va nunca» (p. 27), exhortándonos con ese imperativo que merodea por la razón vital de cada uno, independientemente de las creencias o afinidades. También la pertenencia se erige como una construcción cultural, y podríamos asegurarlo desde un punto de vista antropológico, pero también semiótico, a partir de una serie de signos que nos van conformando. El poeta, cuando se mira en el espejo, se da cuenta de esa «severa ley del trópico la mirada oblicua [...] las tormentas salen de los espejos» (p. 73).

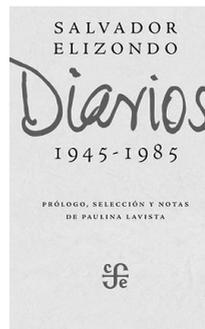
Identidad puesta en interrogación que planea sobre la existencia misma, igual que esas dos visitas a –o descripciones de– cementerios que jalonan el libro, como una espada de Damocles tanática, en: «[Cementerio de Espada]» (p. 26) y en «[Calle Desengaño]» (p. 97), dotando al poemario de un sentido circular que hace que la «salida» y la «entrada» sean lo mismo y viceversa, ya que se planteaban, recordemos, inversamente («este viaje en redondo», p. 42). La existencia es «un vuelo sin destino sin origen / como bala de plata» (p. 31), porque vivir se configura con sus propias claves más allá de cualquier contingencia personal: «entre las nubes nadie es extranjero / latitud de la lengua» (p. 32), reafirmando una comprensión poética del mundo, una resolución para ser feliz, ya que «eres el compatriota de las nubes» (ibíd.), disolviendo cualquier problemática nacionalista absurda, identificaciones falaces, vínculos esencialistas, y haciendo bueno el dicho ciceroniano *ubi bene ibi patria*: donde se está bien, allí es la patria. «aunque el después se ausente como el antes / eres raíz con miedo» (p. 40): no dejemos de señalar también los últimos tres versos del libro: «ni la muerte se apura llega tarde / por un sitio decente / a sacudir el ser con un trapito» (de «[Casa Zenaida]», p. 99).

La complejidad, por tanto, de este *despegue*, se plantea como la base de la herida romántica del exiliado, y el poemario se extiende en la lectura –más bien tendríamos que decir lección– como una cartografía sentimental y personal de ese exilio a través de recuerdos y vivencias, de momentos únicos como *flashes* superpuestos: «dios es impresionista» (p. 38), haciendo suya la poética de Huidobro. Este mapa, en el mejor estilo de Walter Mignolo, concibe

una historia local (La Habana y en general Cuba a través de sus pueblos, calles y lugares) en un diseño global (la vida, la condición de exiliado del sujeto contemporáneo, apátrida), concebido desde el aquí y el ahora, desde aquel que hace «escala» vital justo en el centro del libro, incidiendo de nuevo en ese aspecto formal que tanto nos llama la atención, también como construcción cultural y semiótica que define al sujeto poético de este *despegue*. Qué duda cabe que el protagonista ha vivido grandes momentos en Cuba y en Estados Unidos, que se echa de menos una cosa y otra cuando no tiene una u otra, o ninguna, y que no puede tener las dos al mismo tiempo. Vivir en el aire, o podríamos decir también vivir al día, sin lastres (pasado) ni hipotecas

(futuro), es ese imperativo, si bien a veces «las nubes son una forma de melancolía» (p. 45). Qué duda cabe. En ese recorrido no podría faltar una íntima referencia entre irónica –la ironía que marca la distancia, como los procedimientos formales que hemos comentado– y cariñosa, como la de «[El Rincón]», santuario de san Lázaro, sincretización de Babalú Ayé en Cuba: «llegué donde quería más o menos / sólo que no quería / ir a ninguna parte». En conclusión, ir hacia ninguna parte después de tanto viaje, recorrer los lugares sin haber tenido intención alguna de haber ido a ningún sitio. Y es que no nos referimos sólo a la inercia del desplazarse, sino sobre todo a un mapa racional que, no olvidemos, nunca puede resumir los sentimientos, inasibles.

**Salvador Elizondo:**  
*Diarios. 1945-1985*  
Prólogo, selección y notas de Paulina Lavista  
FCE, México, 2016  
340 páginas, 42€



## Salvador Elizondo en sus diarios

*Por* BEATRIZ GARCÍA RÍOS

Hay libros que nunca serán mayoritarios, que rara vez encontraremos en las manos de alguien en el metro o en el autobús, que desaparecen de las listas urgentes y desmemoriadas, pero que están ahí con una orgullosa resistencia que viene no ya de su autor, muerto hace años (diez en este caso), sino de la propia materia con que están hechos. Al fin y al cabo, ¿quién lee hoy a Góngora o a Hermann Broch, o incluso a escritores más cercanos como la misma Yourcenar, que parece haber entrado en ese olvido del que sólo de vez en cuando una mirada curiosa –no exenta de pasión– trae a la memoria del tiempo. El narrador, crítico y diarista Salvador Elizondo (México, 1932-2006) forma parte de ese elenco de autores que, sin haber desconocido alguna fa-

ma, se sumen inmediatamente por debajo de las modas, pero, en cambio, sin desaparecer del todo. Algunos recordarán algunas de sus obras narrativas: *Narda o el verano*, *Farabeuf*, *El hipogeo secreto*, *El retrato de Zoe y otras mentiras*, *El grafógrafo*, *Camera lucida* y *Elsinore*. En 2004 se publicaron sus *Obras* en tres volúmenes, y póstumamente se editaron los artículos que había dado a luz en el periódico *Unomásuno* entre 1977 y 1979. Además de esto, hay que destacar las páginas del diario de Elizondo que su viuda, la fotógrafa Paulina Lavista, fue publicando durante un año en la revista *Letras Libres*, y, ahora, esta lujosa edición de una antología del mismo, al parecer cercano a las treinta mil páginas (en sus cuadernos), que Elizondo dejó inédito

a su muerte: *Diarios 1945-1985*. En este volumen se reproducen numerosas páginas de sus cuadernos, con su peculiar letra de gran tamaño, muy legible, acompañadas de fotos, y por sus propios dibujos, aguadas y tintas, en ocasiones de una curiosa calidad; en otras, anecdóticas. A esto hay que sumar un relato inédito.

Paulina Lavista inicia su prólogo a esta antología del diario señalando que fue mujer de Elizondo «durante 37 años, tres meses y 29 días». Bonito homenaje de alguien que ha valorado cada uno de esos días, aunque no todos fueran fáciles, como parece insinuar; de hecho, ¿cuándo la convivencia, incluso con una misma, puede ser siempre fácil o placentera? Pero a Lavista siempre le sorprendió la vivacidad y la inteligencia de Elizondo, al que conocía desde niña, ya que él era amigo de sus padres. Elizondo se casó en primeras nupcias con Michèle Albán y, tras separarse de ella, se unió a Lavista a finales de 1968. Para entonces, Salvador Elizondo era autor de varias de sus obras importantes (*Farabeuf, El hipogeo secreto*) y de numerosos artículos sobre literatura, pintura, cine. Como otros escritores mexicanos de su tiempo, su cultura, sin dejar de tener profundas raíces latinoamericanas, estaba alimentada de un elaborado conocimiento de las literaturas de lengua inglesa y francesa. En el caso de Elizondo, el diálogo que mantuvo a lo largo de su vida con Mallarmé/Valéry, y Joyce/Borges fue notable, y puede en parte rastrearse en las páginas de este diario, así sea una pequeña muestra (algo más de trescientas páginas, pero en realidad no más de doscientas de texto). Es cierto que habría que recordar a Bataille, pero quizás se podría decir que, aunque su influencia (en cuanto a su teoría del amor y del erotismo) es evidente e insos-

layable en uno de sus libros y en otros momentos de su obra inicial, no es un diálogo del orden de los señalados con esos escritores seminales. Alguien señaló que la característica de Elizondo era, en la esfera de las ocupaciones y obsesiones, ser un erizo disfrazado de zorro, es decir: que tiene una sola idea central, pero distracciones varias. Podría ser. A la espera de que se publiquen al menos unas mil páginas de ese inmenso diario que Elizondo llevó en secreto toda su vida (desde 1945 al 26 de marzo de 2006, tres días antes de morir), siguiendo en parte la misma pasión que su admirado Paul Valéry, repasaremos ahora estas pocas páginas (maravillosamente editadas). No sabremos, pues, hasta que podamos leer una gran parte de ese material inédito si, como insinúa Paulina Lavista, es la gran obra de Elizondo. Adelanto que no lo parece por lo antologado, pero para emitir una verdadera valoración hay que esperar a leer, porque este tipo de obras pueden tomar importancia o perderla en la acumulación.

Escribir en inglés... y en francés. De hecho, la primera anotación del diario está escrita en la lengua de Joyce, y es del 4 de enero de 1945, cuando estaba en el internado militar en Los Ángeles, California, trasunto de su *Elsinore* (1988). Como Elizondo hace anotaciones prácticamente a diario, y realmente quiere retener lo vivido, lo visto, lo pensado, es normal que aparezcan familiares constantemente en los primeros años, como después lo harán escritores, pintores y cineastas. En 1947, a los quince años confiesa lo que le interesa: «sólo me gustan tres cosas, la física-matemática, la astronomía y las mujeres». ¿Valéry? Es obvio que le interesa el cine, la pintura y la literatura, pero el erizo se disfraza y, al hacerlo, se revela. Nos

sorprende la madurez del Elizondo adolescente, sus lecturas (Emerson, Huxley, O'Neill), algo que nos puede hacer recordar al Stendhal de la misma edad en su *Journal*. Indiquemos, por otro lado, que el joven Elizondo escribía poesía entonces, género en el que nunca destacó. Pero en realidad, como le dice a su padre, quiere ser artista... Sin duda es un adolescente en su percepción de ciertas cosas, sólo hay que leer lo que dice en 1949: «17 años, ya parecen muchos. ¿Satisfacción? Acaso. No lo sé. Sólo sé que el tiempo vuela». Cierto, vuela, pero tendrá tiempo de ralentizarse.

Elizondo *in love*: de Diana, Louise, June, Susana, Gloria... y a la búsqueda de un fundamento estético, o de una estética: un método, no ajeno al procedimiento del montaje (vía Eisenstein). De mayo a julio de 1952 está en París con la firme voluntad de ser pintor, aunque al parecer es demasiado cerebral; de hecho, él mismo escribe que «el verdadero superhombre es cerebral» (¿Monsieur Teste?). En 1954 relee el *Ulises*: «la más grande lección de literatura de muchos siglos para acá». Y en 1955: «creo que Rulfo y Paz son los únicos que valen en la Literatura Mexicana». Conoce a varias muchachas fantásticas: Flora, Luz del Amo, Pilar Pellicer (de la que se enamora). Cree estar enamorado tantas veces como cree no estarlo. Pero necesita enamorarse, y hacer algo, ¿qué? o se volverá loco. En 1956 está en Roma. Sigue pintando, lee mucho y escribe una novela, aunque, confiesa: «yo no soy novelista». Y ama perdidamente a... Norma. Ya ve más claro lo que es insoslayable en su manera estética de ver cualquier manifestación artística. Dos posibilidades únicas: «La creación de Belleza

(Valéry, Rafael, *et al.*) y la creación de lenguaje (Joyce)». Su camino: cumplir ambas funciones. En este sentido, la poesía de Neruda le parece «deplorable». En 1958 aparece Michèle, con quien se casa ese mismo año, con quien no tarda en llevarse mal. Lee *El arco y la lira*, del que dice al principio que es un libro del que se puede aprender alguna cosa para acabar afirmando que es el libro de «crítica más importante que se ha escrito en América hispana». Aunque, remacha, «desgraciadamente Paz hace demasiadas referencias al problema de la comunión (comunidad) poética». No le falta algo de razón. A partir de los treinta años está ya sumergido en lo literario, y las preocupaciones por el lenguaje se concretan y ahondan: «¿Qué expresa el lenguaje cuando no expresa el dolor intenso de carecer de significado?»; «Las palabras son el paliativo a nuestra urgencia de crimen, a nuestro goce en la mutilación». Sí, estamos ya en la atmósfera de *Farabeuf*. Y en la vida con Paulina, que durará hasta su último día de vida. Salvador Elizondo es ya el erizo que quiso ser siempre: una vocación, una idea (en su sentido más amplio), y un amor, que no excluye, como su mujer descubre al leer los diarios tras la muerte de su marido (una experiencia difícil), pues tuvo, mientras ella se ausentaba de México por su trabajo de fotógrafo, algunos amores. El erizo amoroso convertido un poco en zorro. No voy a tratar de agotar las referencias, amistades, gustos y disgustos, pero sí de señalar que estas páginas –y sin duda las que se publicarán en un futuro– del diario de Elizondo nos permiten acceder mejor a la obra de un escritor verdadero, y un mundo (sobre todo el mexicano) desde una perspectiva tan personal como valiosa.

**Camilo José Cela:**

*La forja de un escritor (1943-1952)*

Edición de Adolfo Sotelo Vázquez

Fundación Banco Santander, Madrid,

2015

247 páginas, 10 € (e-book 2.99€)



## Memoria y mirada

*Por* TONI MONTESINOS

El profesor Adolfo Sotelo Vázquez, de la Facultad de Filología Española de la Universidad de Barcelona, ha seleccionado cincuenta textos «que cumplen el presupuesto de adentrar al lector en la fragua de un escritor que para 1952 era ya el novelista de mayor prestigio de los negros años de la primera posguerra». Es este un Camilo José Cela bastante prolífico en la prensa –en el decenio 1943-1952 Sotelo encuentra unos seiscientos artículos, con la particularidad de que la mitad se publican entre los años 1950-1952–; trabajos que reunirá en los tomos IX-XII de su *Obra completa* con el nombre de *Glosa del mundo en torno*. Así, en *La forja de un escritor*, encontraremos textos aparecidos, sobre todo, en las publicaciones *Arriba* y

*La Vanguardia Española*, pero también en *Correo Literario*, *Clavileño*, *Ínsula*, *Solidaridad Nacional*, *La Tarde*, *Juventud*, *Haz*, *El Español*, *Sí* y *Primer Plano*, más unos pocos de procedencia indeterminada. Todo un festín para el lector celiano, distribuido en tres secciones –artículos sobre «Experiencias vitales», artículos que tratan de «El escritor y la escritura» y artículos que hablan de «La pintura y otras artes»– inspiradas, según el catedrático y decano, en las notas de Cela a sus recopilaciones *Mesa revuelta*, *Cajón de sastre* y *La rueda de los ociosos*. A partir de 1953 Cela se centraría en sus propios libros, en especial tras dejar Madrid para instalarse en Palma de Mallorca, y en viajes como el que le llevaría a América Latina y le inspi-

raría la novela de ambientación venezolana *La catira* (1955).

En la introducción se contextualiza perfectamente este momento trascendente en la trayectoria literaria del autor gallego, cuando su escritura se consolida y las ocupaciones artísticas y editoriales –por no hablar de sus coqueteos con el mundo de la interpretación y los toros– van formando la figura de un autor poliédrico en grado sumo. En el libro, se podrán establecer puentes entre algunas disquisiciones de Cela y las novelas que tenía entre manos en aquellos tiempos, o entender éstas mejor a partir de sus reflexiones, que a menudo fluyen «acerca de la memoria, el otro gran sumando narrativo, junto a la mirada de la obra de Cela», en palabras del compilador. Una oportunidad, en fin, para reconectar con la obra del premio Nobel 1989 en este año 2016 en el que se sucederán las celebraciones alrededor de su obra, pues no en vano el 11 de mayo se cumple el centenario de su nacimiento, en la aldea coruñesa de Iria Flavia; el pistoletazo de salida, que se prolongará durante once meses llenos de eventos, será una conferencia de Darío Villanueva en el Paraninfo de la Universidad de Santiago, junto con un concierto –una sonata para violín y piano de Eduardo Rodríguez-Losada, tío de Cela– y tendrá en octubre, coincidiendo con el vigésimo séptimo aniversario de la concesión del galardón sueco, un momento álgido con la edición, por parte de la Asociación de Academias de la Lengua Española, de *La colmena*, que incluirá los párrafos que eliminó en su día la censura.

Y precisamente es el titulado «Iria-Flavia» el primer artículo de *La forja de un escritor*. La Iria Flavia que muestra al visitante la extraordinaria Fundación Pública

Gallega Camilo José Cela, que guarda su inmenso legado y ha organizado un gran número de actividades sobre el escritor también. La Iria Flavia que surge de la pluma celiana: lírica y tangible, realista y mágica, histórica y legendaria: «Atrás ha quedado ya lo que no queremos abandonar: la latina Iria-Flavia, que duerme su sueño ancestral con la cabeza apoyada sobre la vega de cebollas, el pecho sobre la Colegiata, el viento sobre los poderosos cerezos, una pierna sobre los amplios campos de maíz y de patatas, y la otra reclinada, ni reclinada siquiera, sobre las praderas...». La prosa poética de Cela, con su fino olfato para la descripción delicada y varonil a la vez, está por supuesto en la médula de toda su obra, con independencia del género practicado, desde su poema de fecha más temprana, «Alba para mí», escrito en 1934 –afirmó José Ángel Valente que «la prosa del narrador tiene una prolongada preparación poética o hunde profundamente en la poesía muy sólidas raíces»–, hasta ese poema en prosa titulado *Madera de boj* (1999), donde se convocan mares y horizontes borrachos de naufragos y cadáveres, leyendas de las costas gallegas amparadas por una mitología descrita con gran minuciosidad.

El resto de artículos de esta primera sección ejercerían, por así decirlo, de autobiografía del paisaje exterior, de cómo se ve Cela frente a la ciudad, frente al campo, frente a una puesta de sol, el cielo gris o un jardín; o recordándose con nostalgia en el texto «Redescubrimiento de Barcelona», cuando dice: «Me entristece ver mis fotografías de rey niño de entonces, componiendo una breve figurita, en traje de marinero, para la posteridad», y se ve comiendo con sus padres en el Tibidabo o recorriendo las Ramblas. La mirada –en última ins-

tancia interior tras el impacto de lo exterior— y la memoria, en efecto, son las coordenadas para ver el conjunto de la literatura celiana tanto como para percibir estos artículos de juventud. Mirada melancólica las más de las veces, y memoria mortuoria ante la rotundidad del paso del tiempo inmisericorde. «Recordar es saberse morir, es buscar una cómoda y ordenada postura para la muerte, esa muerte que ha de llegar precisa como un verso de Goethe, indefectible lo mismo que el cauteloso fin del amor», dirá en el prólogo al primer tomo de sus memorias, *La rosa* (1959). La muerte inunda sus páginas, huelga remarcarlo, y en muchas ocasiones mediante los recuerdos, que se convierten en materia literaria; lo señaló José María Pozuelo Yvancos, en su introducción al *Viaje a la Alcarria*, aludiendo a «una indisimulada tendencia a la literaturización de toda experiencia, incluida la biográfica». Y pocos escritores con más ansias de inundar la vida propia de experiencias variadas; ejemplo de ello es el artículo dedicado a su debut como actor, que también alimentará su oficio literario, ya que «hay que ser un poco de todo para poder ser escritor; la acción es el único antídoto conocido del tedio, y la inacción enmohece los goznes del alma y nos hace ordenancistas, acomodaticios, egoístas, fariseos y gubernamentales: el mal histórico del viejo Occidente».

Cela evocará su vuelta a Guadalajara por motivo de una conferencia y a sus amigos de la Alcarria, y en seguida vendrán los pasajes en que, ya dentro de la segunda sección, con una contundencia no exenta de socarronería, lanza sus teorías, sencillas e irrefutables, sobre lo que es la novela, por ejemplo: «Yo creo que hablar de la novela es como hablar de la mar». Y: «A la no-

vela lo que le hace falta es que nadie trate de buscarle los tres pies, como al gato». Lo que se corresponderá con lo que apuntará en la nota a la primera edición bonaerense de *La colmena* (1951): «La novela no sé si es realista, o idealista, o naturalista, o costumbrista, o lo que sea. Tampoco me preocupa demasiado. Que cada cual le ponga la etiqueta que quiera: uno ya está hecho a todo», para añadir que «no es otra cosa que un pálido reflejo, que una humilde sombra de la cotidiana, áspera, entrañable y dolorosa realidad». Más adelante, en «Los libros de viajes», sostendrá que a los españoles se les resisten tres géneros narrativos: los epistolarios, las memorias y los libros de viajes, poniendo el foco en estos últimos y en el hecho de que el lema stendhaliano «del espejo que se pasea a lo largo del camino» casaría mejor con el libro viajero que con la novela. En el momento en que Cela escribía estas líneas, en julio de 1946, estaba preparando «un libro de viajes por ese mosaico de paisajes, razas y costumbres que llamamos España» —*Viaje a la Alcarria* se publica en 1948— y su definición del género, tras abordar algunos conceptos erróneos que se tienen del mismo, se basaría en que el escritor tendría que ocuparse del «olor del corazón de las gentes, el color de los ojos del cielo, el sabor de las fuentes de las montañas y de los manantiales de los valles».

Las alusiones a «qué cosa es la novela», a la ambigüedad que presenta lo que entendemos por arte, a qué es «el oficio de escritor», en textos de carácter reflexivo, se combinarán con otros en que el sujeto narrativo en tercera persona habla en realidad de sí mismo, de su experiencia anímica: «El escritor pide a los dioses que no le priven jamás de esa ventana abierta, co-

mo un corazón, sobre cualquier paisaje»; «El escritor está indolente. El escritor está desorientado»; «Al escritor le llena de tolerancia la idea de la muerte». Pero si tuviéramos que destacar un texto de entre esta cincuentena tal vez sería el extenso «La galería de la literatura», en el que Cela recoge el tópico de que en España escribir es llorar y medita sobre la vida del escritor en nuestro país, como «un mantenido y cotidiano llanto», todo «un trance de amargura» que está regido «por una ley de inexorable fatalidad. Se escribe por-

que no se puede, ni se sabe, ni tampoco se quiere hacer otra cosa». El poliédrico Cela ejemplificaría tal cosa y la contraria, pues si bien su obra descomunal y siempre en constante reinvención ocupó por entero sus largos años, otras actividades (como pintar) ejercerían un atractivo irresistible para él. Quedará demostrado en la tercera sección, donde surgen los comentarios de artistas admirados con la mirada puesta —desde los ojos de un hombre que rompió moldes en todos los géneros que practicó— en la poesía de la pintura.

**Antonio Soler:**

*Apóstoles y asesinos. Vida, fulgor y muerte del Noi del Sucre*

Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2016

440 páginas, 21.90€



Antonio Soler  
Apóstoles y asesinos



## Mercaderes del paraíso

*Por* MANUEL ALBERCA

La nefasta «Semana Trágica» de Barcelona sobrevino después de un periodo de tensiones sociales y de luchas obreras, clausuradas en una espiral de represión, que habrían de tener continuación en el fracaso de la huelga general de 1917. Sin embargo, a partir de entonces nada sería igual. En los años que siguieron, con el jalón importante de la huelga de la Canadiense en 1919, el sindicato anarquista de la CNT desplegaría su potencial reivindicativo, haciendo temblar a la patronal y a las fuerzas políticas que la representaban. Comenzarían así unos «años de plomo», en los que el pistolero de la patronal y del Sindicato Libre de inspiración carlista, auspiciado por el gobierno de Eduardo Dato, intercambiaron sus muertos con los radicales del anarquis-

mo. Como escribe Antonio Soler en esta novela sin ficción: «A partir de entonces, los asesinatos tuvieron otro cálculo y otra dimensión. El precio del hombre bajó en este triste mercado que siempre ha sido la historia del ser humano».

Este tiempo coincide con el fulgor y muerte del que fuese uno de los líderes más carismáticos del anarquismo en Cataluña, Salvador Seguí, el Noi del Sucre, en el que este relato pone el foco y al que convierte en el faro y guía del sindicalismo obrero de izquierdas. Más aún, como se destaca en el libro, la figura de Seguí podría haber sido una alternativa razonable a la dialéctica de las pistolas, en medio de aquella locura generalizada en la que Barcelona se convirtió en una seria competidora del Chicago de la ley seca.

Es esta la primera novela sin ficción que ha escrito Antonio Soler, pero no es la primera historia que sitúa en Barcelona y sus bajos fondos, pues, en la que tal vez sea su obra más celebrada, *Las bailarinas muertas*, tenía ya un protagonismo central y se constituía en espacio soñado y lugar de promisión idealizado por el narrador infantil que en Málaga leía las cartas que le enviaba su hermano desde aquella ciudad. Tampoco, como saben los lectores de Soler, le son ajenos el mundo marginal y los bajos fondos, pues los protagonistas de la mayoría de sus novelas y cuentos entrecruzan sus vidas o se confunden con perdedores y delincuentes de todo tipo.

La Barcelona de Salvador Seguí fue una ciudad cercada por el pistolero, un hervidero de intrigas, traiciones, espionaje y asesinatos de tal calibre y crudeza que ha imantado muchas veces la imaginación de los escritores. Tal vez el primer texto literario memorable sea la escena sexta de *Luces de bohemia* (1924), de Valle-Inclán, en que la conversación del obrero catalán con Max Estrella sirve para ejemplificar magistralmente la famosa ley de fugas que Martínez Anido aplicó con crueldad a los sindicalistas y activistas anarquistas. La estela podría seguirse en la novela realista de posguerra (Ignacio Agustí por ejemplo), hasta llegar a otros más recientes e igualmente memorables, como *La verdad sobre el caso Savolta* (o *Los soldados de Cataluña*). No faltan, pues, ejemplos literarios ficticios que hayan aprovechado tan potente material en clave ficticia, pero carecíamos de un libro que aunase el rigor histórico y la documentación contrastada sin perder un ápice del atractivo narrativo de una novela. Este es, y lo adelanto ya, el gran mérito literario de *Apóstoles* y

*asesinos. Vida, fulgor y muerte del Noi del Sucre*, de Antonio Soler.

Creo que lo que ha de llamar más la atención del lector de la acertada versión de los hechos históricos que este libro cuenta es esa suerte de contradicción, inscrita ya en el título del libro, *Apóstoles y asesinos*, en el que se sintetizan los principios políticos de los anarquistas radicales, que habían abrazado el terrorismo para difundir su credo: estaban persuadidos de poder llegar al paraíso libertario a punta de pistola. Su carácter visionario y su capacidad para convertir el crimen y la extorsión en cómodos plazos de la revolución es lo que a cualquier persona en su sano juicio tiene que hacer pensar. Al paraíso por el terror. Época de profetas e iluminados con la pistola en el bolsillo. Un tiempo en el que, como escribe Soler, «héroes, mártires, ladrones, traidores, facinerosos y visionarios comparten el tablero. El mundo ha desquiciado sus ejes, millones de personas caminan por allí como si fueran en un barco que se escorase». O como años después señalase Ángel Pestaña, el que fuera destacado anarquista, amigo y colaborador de Seguí: «La organización perdió el control de sí misma y después perdió su crédito moral ante la opinión. La CNT llegó a caer tan bajo en el crédito público que decirse sindicalista era sinónimo, desgraciadamente, de pistolero y malhechor, de forajido y de delincuente ya habitual».

En este peligroso filo de la navaja se movió Seguí, sin resbalar nunca hacia los extremos, y por ello recibiría la descalificación de sus correligionarios radicales, activistas del terrorismo. Para hablar de aquella Cataluña, Soler ha seguido el itinerario biográfico del Noi del Sucre desde sus orígenes hasta su asesinato (magistral el

capítulo de la persecución y muerte). Sin buscar la exhaustividad, el autor muestra sus primeros pasos en las luchas obreras como pintor de brocha gorda, su insaciable curiosidad e interés por la cultura, su labor educadora a través de los ateneos, sus amistades y cruces con personajes igualmente importantes e influyentes, como Francisco Layret, Lluís Companys o el ya citado Ángel Pestaña. En este valioso y documentado retablo de la Barcelona de la época, para el que se ha rastreado en la abundante bibliografía histórica y en la prensa, la figura de Seguí no aparece de manera continua ni acapara todo el relato, pero su ausencia gravita en todo el libro, convirtiéndose en el referente y en la medida del resto de personajes.

Ha renunciado Soler con buen criterio al brillante despliegue de imágenes poéticas a que nos tiene acostumbrados. Aquí prevalece el rigor documental, nada se ha inventado. Si tenemos que creer al autor, incluso los gestos y las frases que enuncian los personajes están extraídos de la abundante documentación consultada. Es como si Soler hubiera aceptado y hecho suyo el ruego que Teresita, la viuda de Seguí, le hizo a Huertas Clavería, mientras preparaba una biografía sobre su marido: «Para que digas las cosas como son, como fueron, y no como quisieron inventar después, como todavía inventan». La imaginación sólo ha propiciado la manera amena y eficaz de contar unos hechos y de mostrarnos a sus actores, de dar orden y sentido a esta historia que se abre en múltiples meandros narrativos. Para que las figuras históricas no sean meras caricaturas de *biopic* con pensamientos o gestos adocenados, Soler les da consistencia haciéndolos creíbles, incluso cuando actúan sin aspavientos.

Lo que encontraremos aquí es una prosa cuidada, seca y sintética, que permite dar claridad a los numerosos detalles informativos del texto. Prosa descarnada, eficaz e iluminadora como un relámpago. No se permite apenas licencias narrativas ni en el orden ni en la estructura narrativa. Sólo en un capítulo arriesga una construcción en la que predomina la mezcla y simultaneidad de discursos diferentes. Allí se mezclan y simultanean la conferencia sobre la misión del anarcosindicalismo en España que el Noi pronuncia en el penal de La Mola de Menorca, la celebración de Navidad de Companys, recién salido del mismo penal, y el relato de los preparativos de un atentado que proyecta un grupo radical anarquista. Pero casi siempre predomina el rigor y la eficacia, pues el estilo aquí está al servicio de la historia, sin incurrir en la prosa notarial y sin renunciar a la literatura, que aquí discurre por el camino de la veracidad. Ni siquiera se permite una gracieta o un guiño al lector cuando en el curso de la historia aparece un personaje histórico homónimo del autor: «Antonio Soler, un peligroso delincuente sin escrúpulos conocido también como el Mallorquín».

Durante la Transición democrática los acontecimientos arriba anotados despertaban solamente el interés de historiadores y escritores. También del catalanismo conspicuo, minoritario y hasta cierto punto testimonial. Respondían muchas veces a un *revival* histórico prescindible, que mientras la Transición avanzaba por caminos razonables no permitía hacer pensar a nadie cuerdo que aquello fuese a tener actualidad nunca. Pero la postal de colores ha cobrado movimiento, y aunque la historia nunca se repite sino como tragedia o farsa (*Marx dixit*), los acontecimientos de hoy mismo,

la deriva independentista y la preocupante situación política actual de Cataluña convierten aquellos acontecimientos en algo más que un simple espejismo histórico.

La lectura de *Apóstoles y asesinos* permite que nos paseemos entre los espejos cóncavo-convexos del callejón del Gato de nuestra actualidad y –como a los personajes de Valle-Inclán– se nos congelan la risa y los gestos cuando el azogue nos devuelve muecas mortales. Este es otro valor añadido de la novela de Antonio Soler: su calidad de fresco histórico en el que poder reflexionar sobre la deriva catalana de este tiem-

po nuestro. Ha pasado ya casi un siglo desde aquellos años locos, pero la actitud del Noi del Sucre y de los que le acompañaron en el noble desafío de poner racionalidad al extremismo nos sigue pareciendo suficientemente ejemplificadora: no deberíamos echarla en saco roto. En algunos delirios y miserias actuales, en su mercadeo delirante de la Historia, podemos reconocer algunos personajes y hechos que nos afectan hoy. Hay que leer este magistral relato de Antonio Soler para recordar que el apostolado de algunos iluminados podría ser muy peligroso.

**María Zambrano:**  
*Obras Completas II. 1940-1950*  
Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2016  
886 páginas, 33€



## María Zambrano, la esperanza en la crisis

*Por* JUAN ÁNGEL JURISTO

La edición de las *Obras Completas* de María Zambrano, llevada a cabo por Galaxia Gutenberg, llega con la publicación del tomo II a su ecuador –después de la aparición del tomo I, el VI y el III, desde el año 2011 en que apareció el correspondiente al tomo tercero, el primero de la serie de ocho en que ha quedado definitivamente fijada la edición–. El plan de la obra ha sufrido modificaciones desde su inicio, pues se quería dividir la aparición de la misma en las tres etapas que según su editor, Jesús Moreno Sanz, correspondía a las distintas habidas en la obra de María Zambrano: una primera, comprendida entre los años 1928 y 1950; una segunda, entre 1951 y 1973; y, por último, las obras publicadas entre ese año y 1990. Esta división llevó a que en un pri-

mer momento se pensara, debido a la gran cantidad de material inédito, que esa era la mayor aportación de esta edición, y lo que la hacía tan preciada que había que dividirla en seis tomos. Sucedió que la publicación de los inéditos, ingente, hizo que la edición se planteara en ocho tomos, hecho a lo que contribuyó el número de páginas existentes en los tomos VI y III, que hacían poco manejables los volúmenes.

De ahí que la publicación de este segundo tomo recoja las obras publicadas entre 1940 y 1950, obras que no representan un salto cualitativo respecto a los escritos que comprenden los años 1928 y 1940, aunque Jesús Moreno aporta ciertas claves distintas a las escritas antes de la Segunda Guerra Mundial, de ahí que estas cinco

obras se agrupen bajo un epígrafe que se quiere resumen y distinción de ese periodo: «La razón mediadora y confesional del saber del alma. La esperanza en el seno de la crisis europea, entre las raíces del cristianismo y la sombra del estoicismo», es el título que Jesús Moreno Sanz, piensa, hace justicia a estas obras que se abren con *Isla de Puerto Rico. Nostalgia y esperanza de un mundo mejor* y que, si bien están ya bajo la gestación de la madurez de la razón poética, lo cierto es que atiende a una fenomenología del sufrimiento de los acontecimientos que se estaban produciendo en esos años, una fenomenología que hunde sus raíces en movimientos muy estudiados anteriormente por Zambrano, esto es, el cristianismo y el estoicismo, en especial, el pensamiento de Séneca.

Los cinco libros de que se compone este segundo tomo son –aparte de *Isla de Puerto Rico. Nostalgia y esperanza de un mundo mejor*– *La Confesión: género literario y método*; *El pensamiento vivo de Séneca*; *La agonía de Europa*; y, por último, *Hacia un saber sobre el alma*, libros que han sido editados por Pedro Chacón Fuertes, Karolina Enquist, Sebastián Fenoy, María Luisa Maillard, Fernando Muñoz y Ricardo Tejada, encargados, asimismo, de los otros tomos que componen estas *Obras Completas*. La confesión, a la vez que la guía, es el género que María Zambrano estudiará en estos años, desde su exilio en Cuba y Puerto Rico. En el prólogo a este segundo tomo, y refiriéndose a esta modalidad, Jesús Moreno nos introduce de lleno en la problemática conceptual y humana de esta etapa: «Será en los cinco libros de este vol. II en los que tal órbita confesional proponga ya la unión entre filosofía, poesía y religión, que no es sino la razón pro-

gramática del eje impulsor hacia la plena razón poética. Pues esta razón poética irá manifestándose como la conexión entre tragedia, mística, filosofía, historia y política, que, en su giro decisivo tras *Persona y democracia*, 1958, le conducirá a Zambrano a pensar “algo más que la historia”, desde la propia condición humana, desde su potenciado “saber del alma”, mediante una razón simbólica, en su más estricto sentido de *simbolé*, de unión de piezas y fragmentos separados».

Esta cita es importante, pues delimita muy bien en qué consistió en esos años la formación de la principal aportación de María Zambrano al pensamiento, la formulación de la «razón poética». Y para tal formulación, que siempre pensé que es una de las grandes resoluciones del pensamiento sincrético, y que tiene en cuenta todas las tradiciones del pensamiento occidental, estos años son, esencialmente, una respuesta a la pregunta del sufrimiento producto de la guerra civil española y la Segunda Guerra Mundial, donde pareció que se desmoronaba definitivamente el orden cultural occidental. Desde la insularidad de Puerto Rico y Cuba, María Zambrano profundiza en el pensamiento de San Agustín, en el concepto de individuación a través de la confesión, y lo hace rodeada de mar, de agua, en la insularidad, que es refugio pero también confinamiento a modo de celda y, por supuesto, paraíso y, por tanto, nostalgia.

*Isla de Puerto Rico. Nostalgia y esperanza de un mundo mejor* no puede tener un título más explícito. Prácticamente actúa casi como una guía para el lector. En principio fue un artículo que apareció en *El Mundo* en julio de 1940, pero se amplió bajo forma de libro y se publicó en septiembre de ese mismo año en las ediciones de La Verónica,

que llevaba su amigo Manuel Altolaguirre. Conforman un recorrido por la significación de las islas en la historia del pensamiento occidental para introducir, de inmediato, una defensa de los principios de la democracia y, de paso, referirse a la significación de las islas de Cuba y Puerto Rico como puente de tierras firmes a la vez que nexo de unión entre las dos Américas. Es un libro pleno de resonancias terribles porque, al modo de un bajo continuo, se percibe el eco de la guerra europea y el temor del desmoronamiento de la Madre Europa, pero a la vez es un libro lleno de esperanza, de realización de estos ideales en tierra firme, en un mundo nuevo. Es un libro donde, de forma especial, brilla la querencia por una luz que se vislumbra a lo lejos, al final del túnel, y es significativo que se haga desde una isla, lugar de acogida, nuevo hogar.

*La Confesión: género literario y método* es el segundo libro que compone este segundo tomo de las *Obras Completas*. Fue publicado por Luminar, en México en 1943, y es un libro inextricablemente unido al anterior, *Isla de Puerto Rico...*, y a *La agonía de Europa*, especialmente dedicado a ese desmoronamiento producto de la guerra a que nos referíamos antes. Parte del concepto, tan querido por María Zambrano, de la circunstancialidad de su maestro Ortega y Gasset y su razón vital, trampolín fundamental para esa superación de la filosofía racionalista que obsesionó a la pensadora de Vélez Málaga en toda su obra. En realidad, puede ser tomado como un magnífico estudio de las *Confesiones*, de San Agustín y de las correspondientes de Jean Jacques Rousseau, pilares en que se sustenta el género, a la vez que una profundización en el orden conceptual de lo descrito en *Isla de Puerto Rico...* que continúa en

*La agonía de Europa*, y que precede en su temática a ese importante ensayo que es *El pensamiento vivo de Séneca*.

San Agustín sufrió la crisis del Mundo Antiguo y buscó obsesivamente una verdad que le transformase la vida, haciéndola destino. La encontró en el cristianismo iluminado por el neoplatonismo y en este libro María Zambrano destaca sobremodera esa búsqueda de la verdad para cambiar la vida. Actitud radicalmente distinta a la de Rousseau, que parte de su vida para llegar a la verdad, supremo concepto del egotismo moderno. Vale decir, el paso de la verdad como concepto universal al de la sinceridad, con todo lo que hay aquí de solipsismo, individualismo y pensamiento inmanente. Para María Zambrano, Rousseau es el representante idóneo de la crisis de transcendencia de la Modernidad, una filosofía que ha enfrentado la verdad de la razón y la vida. María Zambrano piensa que la confesión es el género capaz de trascender esa dicotomía del racionalismo: San Agustín como expresión de la crisis del hombre antiguo; Rousseau como expresión de la crisis del hombre moderno. La confesión en nuestro tiempo serviría como puente, enlace, para esa superación entre razón y vida. La verdad poética sería, pues, aquello que no entra en la razón y que serviría para que la vida no se pierda en el mero laberinto de las figuraciones personales que lleva al hombre al laberinto de la soledad. El resultado de reconocer esa razón poética es una nueva humanización capaz de trascender al hombre de su propio egoísmo y de la esclavitud inherente a la mera razón.

Singularidad, pues, defensa del hombre ante las distintas imposiciones del poder, temática central de Zambrano en estos años de crisis. *El pensamiento vivo de*

*Séneca*, publicado en 1944, sirve de otra manera a similar despliegue conceptual. Para María Zambrano –como Agustín de Hipona, como Rousseau– es Séneca modelo de pensador en tiempos de crisis. Al filósofo estoico le dedica María Zambrano páginas brillantes, conmovedoras, reivindicando la actualidad del mismo. El mundo moderno está marcado por la ansiedad y Séneca, bajo el estoicismo, puede servir de referente porque, al contrario que Platón y Aristóteles, pensadores de la razón clara, luminosa, Séneca es filósofo estoico, posee una razón manchada, mezclada con la vida y, por tanto, contradictoria. Curandero de la filosofía, con pocos elementos nos cura o, mejor, nos remedia porque nos consuela. Luego, en su haber, según María Zambrano, existe un elemento físico para nosotros perceptible, que es el de su españolidad, un pesimismo que la filósofa llama estratégico, pues siempre se pone en lo peor para que cuando la cosa acontezca ya no lo sea.

Libro, pues, que ahonda en ese pensamiento sincrético a que nos hemos referido antes: los ejemplos de Agustín y de Rousseau, de Séneca, tres hombres eminentes en tiempos de crisis, superadores de la imposición del poder, tres ejemplos esclarecedores para una crisis terrible que asola el mundo en los años cuarenta y a cuyos ejemplos acude María Zambrano como

guías de iluminación para tiempos convulsos. Iluminación necesaria para componer *La agonía de Europa*, libro de 1945, y cuya construcción debe mucho a *La ciudad de Dios*, de San Agustín. De nuevo. La obra es un repaso apasionado, meritorio, de la razón y de la verdad que anida en la cultura europea, y enlaza temáticamente con los libros anteriores. Las cosas tienen que ser destruidas para que la reconstrucción, que es esperanza, prometa un mundo mejor. Es libro, pues, que apunta a una nueva dirección y que supone un punto de inflexión en el pensamiento de María Zambrano. Punto de inflexión que será ampliado y resumido, matizado también, en *Hacia un saber sobre el alma*, éste de 1950, libro que se muestra esencial porque es el hilo conductor para entender el pensamiento de María Zambrano desde los presupuestos de 1933 a los habidos ya en su segunda etapa, que se inaugura en los años cincuenta y donde escribirá sus libros esenciales.

Este segundo tomo de las *Obras Completas* se alza, así, como un referente en lo que concierne a entender la evolución y maduración de su pensamiento. La razón estriba en los años convulsos de la guerra y el consuelo que ella busca en los grandes hombres de la conciliación entre la verdad y la vida. Ejemplo que puede ser llevado a tiempos actuales. ¿Y cuándo no?

**César Domínguez, Haun Saussy**

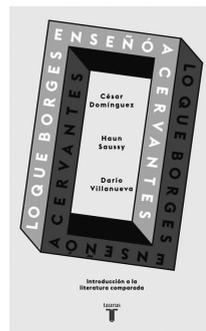
**y Darío Villanueva:**

*Lo que Borges le enseñó a Cervantes.*

*Introducción a la literatura comparada*

Taurus, Madrid, 2016

283 páginas, 22.90€ (e-book 11.99€)



## Militantes de la Literatura Comparada

*Por* ISABEL DE ARMAS

Los autores de este libro son tres militantes convencidos; tres comparatistas empeñados en que la Literatura Comparada resurja y recobre toda la vida y auge que, a su parecer, merece. César Domínguez es profesor titular de Literatura Comparada en la Universidad de Santiago de Compostela; Haun Saussy es catedrático en el departamento de Literatura Comparada de la Universidad de Chicago; y Darío Villanueva, en la actualidad director de la Real Academia de la Lengua, es catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Santiago de Compostela. Los tres nos ofrecen, con su bien coordinado trabajo, una completa guía para entender una disciplina tan apasionante como exigente. *Lo que Borges le enseñó a Cervantes* facilita una importante visión de

conjunto, que incluye las nuevas tendencias y aplicaciones de la Literatura Comparada, profundizando en los debates teóricos más recientes; también analiza esta literatura en el contexto de la globalización, sin olvidar, por tanto, la literatura en soporte digital, ni otras artes y medios visuales como el cine.

Desde sus inicios, en el siglo XIX, una definición estándar dice que la Literatura Comparada consiste en comparar obras en diferentes idiomas. Sin embargo, esta definición también puede incluir comparaciones entre obras en un único idioma. Se pueden comparar, por ejemplo, dos autores que escriben en inglés –Shakespeare y Eliot–. Asimismo, se pueden comparar dos obras escritas en español, una del siglo XVII y su réplica del siglo XX. En 1931,

unos cincuenta años después de sus inicios, Paul Van Tieghem definió la Literatura Comparada –en el manual que los autores de este libro consideran que es el más influyente de la disciplina– como «el estudio de las obras literarias de diferentes literaturas a través de sus mutuas relaciones»; una definición en la que el concepto de influencia se entendía como *rapport de fait* (relación factual), lo que significa no sólo que las influencias se dan entre dos obras (comparación binaria), sino también que una influencia adecuada exige que el escritor de la «obra B» haya leído la «obra A» (en otro idioma) y la haya integrado en su propia obra. Esta integración –afirmaba Van Tieghem– la hace visible el comparatista mediante su análisis. A finales de los años cincuenta, destacados comparatistas, como René Wellek –académico checo exiliado– o el profesor francés René Étiemble, comenzaron a hablar en sus trabajos científicos de «la crisis de la Literatura Comparada», hasta que otro exiliado europeo, el judío alemán Henry H. H. Remak, profesor en la Universidad de Indiana, afrontó la crisis de la disciplina ofreciendo una «nueva» definición, en la que dice que la Literatura Comparada es «la comparación de una literatura con otra u otras, y la comparación de la literatura con otras esferas de la expresión humana». Pero esta larga y dubitativa historia no concluye aquí, y los autores del trabajo que comentamos nos dicen que, «aunque esta definición fue por lo general aceptada, se demostró incapaz de resolver la crisis», hasta el punto de que en los últimos veinte años muchos comparatistas conocidos han llegado a afirmar que esta disciplina ha muerto.

Los profesores Domínguez, Saussy y Villanueva, consecuentes y sin perder el

sentido del humor, escriben: «Ahora que han pasado diez o veinte años desde que se expidieron estos certificados de defunción, el lector puede pensar que los autores de esta obra son perversos necrófilos» con intención de contagiar a sus lectores la atracción hacia un cadáver. No dicen que no sea del todo cierto, pero, a pesar de los pesares, quieren transmitir al lector su auténtico entusiasmo por la Literatura Comparada, que, en un sentido amplio, consideran que es una disciplina que puede estar en crisis pero que no se encuentra moribunda y, mucho menos, muerta, y cuyo espíritu inicial, de hace dos siglos, sigue vivo.

Lo que promovió el surgimiento de la Literatura Comparada como campo de investigación independiente a comienzos del siglo XIX fue una conciencia clara sobre la influencia que tenían unas literaturas sobre otras. La visión actual de estos tres autores es que la comparación debería estar enfocada desde tres perspectivas diferentes: pre-disciplinaria, disciplinaria y transdisciplinaria. Insisten en que el acto de comparar es fundamental para la investigación literaria internacional. «La comparación», afirman, «no como fin, sino como medio de descubrimiento, nos permite revelar relaciones, diferencias, causas ocultas, cuestiones antes no planteadas. Y cuanto más amplio sea el campo de elementos vinculados por la comparación, más ricos serán los resultados». El espíritu que alentó el nacimiento del comparatismo y pervive en quienes lo practican está en una idea que T. S. Eliot expone en su trabajo de 1920 *Tradición y talento individual*: existe un orden ideal constituido por todas las obras ya producidas que se modifica parcialmente con la aparición de un nuevo texto literario, pues con él se reajusta no solo el significado de cada creación

concreta, sino también el conjunto formado por todas ellas. «El pasado», concluyen estos tres comparatistas, «influye en el presente de la literatura, pero también sucede lo contrario, tal y como quiere dar a entender el título de nuestra introducción a la literatura Comparada». Esto es así en la dimensión temporal pero también lo es en la espacial. En consecuencia, piensan que es absurdo considerar que la literatura escrita en una lengua y en un país se nutre exclusivamente de sí misma, pues –desde los clásicos grecolatinos, árabes o chinos hasta los escritores contemporáneos de otras lenguas y nacionalidades– todos han estado contribuyendo a cada creación singular, que será medida y valorada fundamentalmente a través de la comparación.

La poligénesis es otro de los temas clave que ocupa a los comparatistas; el hecho de que en distintas partes del mundo haya expresiones literarias extraordinariamente similares sin que necesariamente se pueda confirmar una relación directa entre ellas. Cuando a William Faulkner –el profesor Villanueva pone este ejemplo ilustrativo– se le echaba en cara su discipulaje y dependencia en relación con James Joyce, pues su técnica narrativa parecía más que inspirada en el revolucionario *Ulises* del escritor irlandés, la contestación del autor de *El ruido y la furia* siempre apuntaba al reconocimiento de la similitud, pero protestaba porque él había empezado a escribir y a publicar su novela antes de haber leído a Joyce. La clave, según Faulkner residía en que «existe una especie de polen de ideas flotando en el aire, que fertiliza de manera similar a las mentes de diversos lugares, mentes que no tienen contacto entre sí».

Una pasión dominante de todo comparatista que se precie es el cosmopolitismo,

que entienden como una postura intelectual y estética de apertura hacia experiencias culturales divergentes. Promueven, así, que una de las funciones de los departamentos de Literatura Comparada sea enseñar las convenciones de culturas diferentes, de modo que al mismo tiempo que se valoran las considerables diferencias entre la cultura china y europea –por mencionar un caso de marcado contraste–, se perciban la universalidad de aquellos elementos coincidentes entre ambas y, en definitiva, se pueda sacar a relucir lo que es verdaderamente específico de cada tradición. Los comparatistas consideran que también hay que recuperar la creencia de que la literatura es una institución social y estética de primera magnitud, y que su enseñanza no es un mero adorno que los sistemas educativos se conceden graciosamente para colorear sus cuadros, sino que puede desempeñar un papel insustituible para la formación de los ciudadanos en un sentido plural, democrático y cosmopolita.

La Literatura Comparada fue concebida como una variante de la historia de la literatura desde que empieza a consolidarse hacia las décadas de 1820 o 1830, después de las aportaciones de algunos precursores como el jesuita español Juan Andrés. Sus fundadores surgen en Francia, con figuras como Abel-François Villemain, pero muy pronto Harvard se convierte en universidad pionera de esta disciplina. La Edad de Oro del comparatismo se da en los cuatro decenios comprendidos entre el final de la Segunda Guerra Mundial y la década de los ochenta. En cuanto a las definiciones que se han venido haciendo de la Literatura Comparada son múltiples, hasta que se consideró que la consagrada por Roland Mortier en 1979 era y sigue siendo la más

válida, y se resume en que es la comparación de una literatura con otra y otras, y la comparación de la literatura con otras esferas de la expresión humana. Es el estudio de la literatura más allá de un país particular, y el estudio de las relaciones entre la literatura, por un lado, y otras áreas de conocimiento y creencia, tales como las artes (pintura, escultura, arquitectura, música), la filosofía, la historia, las ciencias sociales, la religión, etcétera, por otro lado.

Este libro, escrito por tres apasionados comparatistas, trata de proporcionar al lector una visión coherente de la situación actual de la disciplina y sus futuras aplicaciones. Los tres reconocen que la coherencia no es su única virtud y, en consecuencia, han introducido en las notas del final del libro sus discrepancias y matices. «Tomamos esto –dicen– como un signo de la vitalidad de la disciplina y de sus dinamismos locales, y no como un inconveniente». Aunque los tres han participado en la totalidad del trabajo, la responsabilidad principal de los capítulos 1, 8 y 9 es de Villanueva; la de los capítulos 2, 3 y 7 es de Domínguez; y la de los capítulos 4, 5 y 6 es de Saussy. El resultado es un interesante manual introductorio que tiene como objeto proporcionar un enfoque claro y conciso de la disciplina a estudiantes de grado y posgrado que no tienen conocimiento previo sobre Literatura

Comparada, así como a cualquier lector interesado en el tema.

Finalmente, los autores del libro que comentamos constatan que la Literatura Comparada ha demostrado poseer suficientes recursos como para superar contradicciones, integrar nuevas perspectivas y progresar en el terreno de la interdisciplinariedad. Piensan que no sólo ha superado las tormentas finiseculares, sino que se muestra ahora cargada de legitimación, «investida –escriben– de una sutil autoridad semejante a la del primer violín en una orquesta». También se manifiestan convencidos de que su cosmopolitismo de raíz ha contribuido a superar las limitaciones de los estudios culturales y a corregir los excesos eurocéntricos.

El presente trabajo, sin duda, alcanzará su objetivo si consigue demostrar que la Literatura Comparada no está muerta. Los profesores Domínguez, Saussy y Villanueva han puesto «toda la carne en el asador» para mostrar y demostrar que, acaso más que nunca antes, profundizar en el conocimiento del fenómeno literario significa hoy por hoy estudiar textos desde una perspectiva comparatista, es decir, hacerlo con la mentalidad, la actitud y la metodología de la disciplina académica que desde hace ya dos siglos se viene denominando Literatura Comparada.

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

MENÉNDEZ PIDAL, MARTIN HEIDEGGER, OCTAVIO PAZ, JULIO CORTÁZAR, YVES BONNEFOY, CHARLES TOMLINSON,  
GEORGE STEINER, ROBERTO JUARROZ, ALEJANDRO ROSSI, FERNANDO SAVATER, PERE GIMFERRER, OLGA OROZCO,  
JOSÉ ÁNGEL VALENTE, JORGE EDWARDS, MARTA SANZ, ANDRÉS NEUMAN, JUAN VILLORO, ÁLVARO VALVERDE...



# 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.



Precio: 5€

