

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSSIER

VICTORIA DE STEFANO

Coordina Antonio López Ortega

ENTREVISTA

Victoria de Stefano

MESA REVUELTA

Guillermo Carnero, Sònia Hernández,
Malva Flores y Noël Valis

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

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

Director
JUAN MALPARTIDA

Redacción
Alba Ramírez Roeznillo

Administración
Magdalena Sánchez
magdalena.sanchez@aecid.es
T. 915823361

Suscripciones
suscripcion.cuadernohispanoamericanos
@aecid.es
T. 915827945

Imprime
Estilo Estugraf Impresores, S. L.
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
Alfonso María Dastis Quecedo
Secretario de Estado de Cooperación Internacional
y para Iberoamérica
Fernando García-Casas

Director de la Agencia Española de Cooperación Internacional para
el Desarrollo
Luis Tejada

Director de Relaciones Culturales y Científicas
Roberto Varela Fariña

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://publicacionesoficiales.boe.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
www.cuadernohispanoamericanos.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSSIER

- 3 DOSSIER: VICTORIA DE STEFANO
 4 *Antonio López Ortega* – La fugitiva de Rímini. Siete peldaños para llegar a Victoria
 12 *Luis Moreno Villamediana* – Los lugares superpuestos de Victoria de Stefano
 20 *Nelson Rivera* – Después de la tormenta: *Historias de la marcha a pie*
 25 *Diómedes Cordero* – Excavando. El método De Stefano



ENTREVISTA

- 30 *Carmen de Eusebio* – Victoria de Stefano: «Siempre me incliné más por la autenticidad que por la sinceridad»



MESA REVUELTA

- 42 *Guillermo Carnero* – La poética y la poesía de Ricardo Molina: convergencias y divergencias
 55 *Sònia Hernández* – La respuesta infinita de Vicente Rojo
 70 *Malva Flores* – Recordatorio del polvo
 80 *Noël Valis* – ¿Por qué nos importan los poetas muertos?



BIBLIOTECA

- 106 *Juan Carlos Méndez Guédez* – Provocación e intimidad
 110 *Julio Serrano* – Sholem Aleijem: la risa es la mejor medicina
 114 *Toni Montesinos* – El historiador de la vida social
 118 *Daniel B. Bro* – Emancipación ilustrada
 122 *Juan Ángel Juristo* – Las más que probables vidas de Archibald Isaac Ferguson
 126 *José Luis Gómez Toré* – Vital Vitale
 130 *Santos Sanz Villanueva* – Patronos y obreros, frente a frente
 134 *Isabel de Armas* – Los campos de reconcentración cubanos



Victoria de Stefano

Coordina Antonio López Ortega

Por Antonio López Ortega

LA FUGITIVA DE RÍMINI

Siete peldaños para llegar a Victoria

I

Cada cierto tiempo, entre conocedores y estudiosos, e incluso entre sus mismos hacedores, se plantea el tema de la salud de la novela venezolana. Es un asunto recurrente porque algo de duda, de inconformidad, siempre flota en el ambiente, como si en la discusión sobre la vitalidad de los géneros, algunos admitieran que el cuento es más constante o que la poesía es nuestra arma secreta, nuestro mascarón de proa. Sin mucha profundización, en ciertos mentideros se llega a decir que tenemos más novelistas que novelas, esto es, que nadie duda de la existencia de vocaciones, pero que a nivel de *corpus* no hay conjuntos ni bloques, sino más bien esfuerzos aislados, más colectivos que individuales. En la América poscolonial, sabido es que después de tratar con clásicos del pensamiento de las Luces, que alimentaron el ideario independentista, el esfuerzo de *ajournement* para sentirnos a la par de Occidente se hizo a los tropezones, deglutiendo corrientes literarias enteras y postulando libros únicos como reflejo de un periodo cuando en Europa se podían contar bibliotecas completas y múltiples exponentes. Tomemos el caso del novelista Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927), que cierta crítica tilda de modernista, o también el del poeta José Antonio Pérez Bonalde (1846-1892), nuestro romántico por excelencia, pues ambos son piezas únicas, como era de esperarse en un tiempo de conformación, y no exponentes de un conjunto. Este museo progresivo que para largos periodos sólo postula un ejemplar de la especie va progresando vertiginosamente y es hacia el siglo xx, y no antes,

que la paridad se consigue. Un ejemplo: si convenimos en que el cuento moderno, con la aparición de Edgar Allan Poe (1809-1849), es una hechura de los albores del siglo XIX, en el caso de Venezuela por supuesto que hubo algunos precursores hacia finales del siglo, entre costumbristas distraídos y poetas que narraban sin saberlo. Pero es hacia los años cuarenta del siglo XX cuando se puede hablar de un esplendor del cuento venezolano, como si todas las variantes y técnicas se hubiesen asimilado y ya no se produjeran copias, sino verdaderos originales.

Queda claro, no obstante, que, en términos generales, el acoplamiento final se produce con el modernismo, cuando Hispanoamérica puede incorporarse de lleno al concierto de las naciones y comenzar a incidir en dirección contraria: toda la generación española del 27, por ejemplo, bebió de esas fuentes, y ya Darío o Martí eran poetas de la lengua, que no de sus breves provincias. El pulso y los desfases quedaban atrás, comenzábamos a hablar como iguales, en medio de un siglo naciente que produjo un sinfín de obras y movimientos, hasta llegar al *boom* novelístico de los sesenta, que según Octavio Paz llegó a ser tan determinante en las postrimerías del siglo como lo fue la novela rusa en la primera mitad.

II

Siguiendo la línea de pensamiento que reconoce una mayoría de edad en el siglo XX, y sin desmerecer de los precursores de la novela venezolana del siglo XIX, como el mismo Díaz Rodríguez o Manuel Romero García (1861-1917), representante de una corriente criollista que luego desaparece o muta a favor de la apuesta englobante de Rómulo Gallegos (1884-1969), convengamos en que la novela venezolana llega a su madurez en el siglo XX, y que a partir de allí no sólo da cuenta de las influencias que la han ido moldeando, sino también de los aportes que ha ido proyectando para bien de su propia evolución y del desarrollo de la novela iberoamericana en general. Esa historia de crecimiento prodigioso tiene, sin embargo, una desproporción o contrapeso, que es la de Gallegos, especie de historia en sí misma cuando pensamos que el referente de su novelística no es el país de su presente —enfermo, desmembrado, incompleto—, sino el del futuro, el que el novelista devenido en político quiere ver más allá de la dictadura gomecista, transformado en una república de conquistas democráticas. Sobre la cartografía natural de montes y selva, Gallegos construye una cartografía ficcional, que quiere encajar el deseo

sobre la realidad, que logra en la novela un sistema de representación más poderoso que la realidad misma. El orden de Gallegos es un orden geográfico, es un país que se anticipa. Por eso su legado pesa tanto, sobre todo para los novelistas que lo suceden, porque su obra es a la vez un programa civilizatorio: el país que se adivina entre las costuras del caudillaje moribundo.

En sus inicios, hacia 1909, Gallegos fundó, junto con intelectuales como Salustio González Rincones (1886-1933) y Enrique Planchart (1885-1953), la revista *La Alborada*. La iniciativa no hacía sino emular un factor determinante de estos tiempos: las conformaciones grupales o alrededor de una revista. Se diría que iniciarse en el campo de las ideas, de la escritura o de la renovación estética suponía frentes comunes, credos compartidos. La tendencia se hace fuerte en Venezuela y marca toda la primera mitad del siglo xx, llegando incluso hasta 1958, cuando grupos como Sardio, El Techo de la Ballena o Tabla Redonda marcan a fondo un momento de renovación cultural que mucho tiene que ver con el renacimiento democrático del país después de la caída del dictador Marcos Pérez Jiménez. Casi todos los novelistas de las primeras seis décadas provienen de apuestas grupales, hasta Salvador Garmendia (1928-2001) y Adriano González León (1931-2008), dos de los más importantes e influyentes durante el resto del siglo. Si se buscan excepciones, por supuesto que se encuentran, como la de Enrique Bernardo Núñez (1895-1964), autor de la muy prestigiosa *Cubagua* (1931), una novela de cortes históricos y planos temporales. Pero quién sabe si su soledad tuvo que ver con algunas decisiones de vida, como la de ser por un tiempo funcionario de la dictadura gomecista.

III

La vida y obra de Victoria de Stefano (1940) se enmarca claramente en la segunda mitad del siglo xx y es única en cuanto a referentes grupales y corrientes de influencia. Es decir, su hechura como novelista es solitaria, a contracorriente de la tradición venezolana, y sus influencias parecen más librescas que deudoras del *corpus* literario de su país de adopción. En este sentido, es una escritora doblemente excepcional: por formación y por vocación. Un accidente biográfico no deja de ser significativo: haber nacido en la ciudad de Rímìni, Italia, y haber permanecido allí hasta 1946, cuando su familia emigra a Venezuela. Esos años de infancia reaparecen en sus novelas en forma de paisajes, excursiones, abuelos. Son estampas recurrentes, más propias del inconsciente;

la novelista las deja fluir, o las pesca, y surgen de manera natural, aunque a veces sean indefinidas: más sentimiento que datos fácticos. En las entrevistas que ha dado, Victoria asocia ese periodo con la felicidad, con la libertad plena: testimonio muy fiel de una niña ajena a la guerra fratricida que acababa con Europa y que, al final, expulsa a su familia hacia el trópico. Rímini, ciudad del Adriático, guardaba fama de ser residencia de aristócratas, con un pasado consistente y luminoso, que se remonta al siglo III antes de Cristo, cuando los romanos fundan una primera colonia para regular el paso comercial hacia el norte del continente. Hacia el siglo XIX la ciudad descubre su potencial turístico, y a partir del XX se vuelve destino natural de quienes huyen del invierno nórdico. Ese paisaje que mezcla tradición histórica, hermoso enclave natural, ciudad portuaria y punto de cruce de ciudadanos europeos debe de haber quedado congelado en la retina de nuestra novelista, en su trastienda mental, como un manantial que fluye hacia su conciencia literaria para enriquecerla de elementos foráneos: el fondo de su trama se complejiza, pero sus dispositivos formales adquieren una elegancia sin igual.

IV

Los años de formación de Victoria, sin contar los de liceos públicos, que reconoce como enriquecedores, con profesores que la marcaron, son esencialmente los de la década del sesenta en la Universidad Central de Venezuela. Son tiempos de renovación cultural profunda y de estallidos vanguardistas. En el campo político, se celebra la renovación democrática, pero muy pronto los movimientos de izquierda se apartan de la fiesta y se van a la guerrilla. La universidad venezolana también vive sus estertores, sobre todo por exigencias estudiantiles, que obligan a renovar los programas académicos. Como referencias más planetarias, están coincidiendo el Mayo francés, los pensadores contraculturales norteamericanos, Woodstock y dosis mayores de psicodelia. En ese contexto, Victoria entra en la Universidad Central de Venezuela y decide estudiar Filosofía. Es un gran momento para esa escuela, con profesores del exilio español y filósofos venezolanos que se han especializado en Alemania, Inglaterra y Francia. Juan David García Bacca (1901-1992) es la figura estelar del departamento, y bajo su tutela Victoria se convierte en investigadora.

Para efectos de la novelista en ciernes, debe tenerse en perspectiva que Victoria cuenta con una formación muy sólida en el plano de las ideas, de las escuelas filosóficas y de la historia del

arte. Es posible que la literatura haya venido después, o haya crecido a la par, pero en cualquiera de sus líneas deberíamos sentir a una autora cultísima, que sobre todo ha devorado literatura europea en todos los campos imaginables. A su vez, la universidad venezolana absorbía todos los debates y corrientes vigentes como si sucedieran en suelo propio. El existencialismo, el marxismo, el teatro del absurdo, la novela rusa, el surrealismo, la novela de entreguerras y las catedrales que erigían Joyce, Kafka y Proust, para marcar familias y reconocer mambresías, eran el caldo de cultivo donde se hundían las vocaciones emergentes. Y, sin embargo, también a contracorriente, Victoria no perteneció a grupos distintos que no fueran amigos y profesores. Sus inicios fueron solitarios, al calor de sus lecturas y estudios, y su vocación vacilante, porque la novelista que crecía en sus adentros tuvo que abrirse paso por entre una primera versión de Victoria que respondía más al estudio, a la investigación y al ensayo.

Un dato curioso es que el mismo periodo universitario de Victoria corresponde con los de otros dos importantes narradores de su generación: José Balza (1939) y Carlos Noguera (1943-2015), cercanos a la Escuela de Psicología, quienes sí fundaron el grupo En Haa y, tiempo después, la revista *Falso Cuaderno*. Esa cercanía, que también marca posibilidades, refuerza la tesis de la vocación en solitario. Y todavía más: nos pone a sospechar en cuanto a las lecturas o valoración que de la literatura venezolana tenía Victoria. En algunas entrevistas, ciertamente, reconoce su cercanía con Teresa de la Parra, pero quizás más por su discurso íntimo y esencialmente femenino, que comparte, que por reconocerla como parte de una tradición literaria. También admiraba la potencia discursiva de Salvador Garmendia, mentor y vecino, aunque más allá de estas referencias concretas es difícil encontrar mayores correspondencias. Se refuerza la tesis de que la obra de Victoria pertenece a otro linaje —el horizonte abigarrado de sus lecturas—, ciertamente exógeno, como de novela centroeuropea a lo Sándor Márai, que se debate entre dos tensiones, la existencial y la psíquica, o quizás al de una novelista italiana de posguerra, que no pudo ser fiel a la niña que fue, porque sus padres le truncan el destino trasplantándola en otro paisaje.

V

La primera novela de Victoria —*El desolvido*, de 1971— es quizás la más circunstancial de todas las que ha escrito, y en parte porque toma como referente los movimientos de subversión que

se presentaron en la Venezuela de los años sesenta para hablar desde el desencanto. La tensión política que llevó a la guerrilla se vivió desde la universidad con mucha intensidad, y en el caso de Victoria a esto se agrega el hecho de haber conocido muy de cerca estas tribulaciones por haber estado casada en ese entonces con Pedro Duno, padre de sus dos hijos, un conocido profesor e ideólogo de tendencia marxista que mucho influyó en los movimientos insurreccionales.

Victoria debe esperar unos quince años, sumida entre la maternidad, las clases en la universidad, la investigación y la escritura de dos libros de ensayo, para comenzar a publicar un ciclo de novelas imprescindibles, que constituyen el núcleo de su propuesta discursiva: *La noche llama a la noche* (1985), *El lugar del escritor* (1992), *Cabo de vida* (1993), *Historias de la marcha a pie* (1997) y *Lluvia* (2002). Son tres lustros intensivos para dar cuenta de una poética y, finalmente, de una visión de mundo. Sus novelas son, sin duda, memoriosas, pero bajo el modo de hacer del recuerdo una instancia viva, capaz de convertirse en palanca para penetrar el presente y modificarlo. También son subjetivas, porque siempre hay un yo hablante, o varios; en este sentido, la mirada nunca es totalizante, sino que se alimenta de parcialidades. Después está la presencia del otro, de los otros, devenidos en personajes que cuestionan, que dudan, que quiebran las certidumbres, y de los que siempre se obtiene un aprendizaje; al respecto, la alteridad en el mundo de Victoria es siempre aleccionadora. Su manera de construir tensión narrativa, curiosamente, se deriva de un sustrato psicológico: los deseos, las apetencias, las frustraciones, las aspiraciones son las que evolucionan o se empequeñecen. Y, por último, para envolverlo todo, estaría el estilo, que es brillante, delicado, perceptivo, poético; a veces más poroso, como en *Lluvia*, o a veces más fidedigno, como en *Cabo de vida*, pero siempre cuidado, pausado; nunca una herramienta de trabajo, sino un fin en sí mismo.

¿A qué se parece esta apuesta discursiva que combina lo psicológico con lo poético? ¿Cuáles podrían ser sus antecedentes? Y nuevamente se explicita que sus influencias son exógenas; no son propias de la tradición venezolana. Para quien hurgue más a fondo, el vínculo con Teresa de la Parra es en intención y no en acabado; podríamos admitir que en ambas la intimidad es importante, si bien la resolución es dispar. También podría haber cercanía con Elisa Lerner (1932), otra de nuestras narradoras de raigambre europea, y ambas también muy exploradoras de lo ín-

timo, pero, mientras Elisa logra entresacar con descripciones perfiles psicológicos, Victoria opta por la narración para dar cuenta de una complejidad de pensamientos.

VI

Quizás sin proponérselo, porque la perseverancia del oficio es lo que importa más allá de reconocimientos y celebraciones, Victoria se ha convertido en uno de los más importantes novelistas venezolanos del momento. Con nueve novelas publicadas entre 1971 y 2010, cuarenta años de escritura, ya su *corpus* pesa de manera determinante: no se trata del número, sino del contenido y del alcance. Porque lo que su obra nos está señalando, mientras el tiempo la hace reposar, no sólo tiene que ver con calidad, también con autenticidad y originalidad. La novelística de Victoria es una rareza en el contexto venezolano y, como rareza, termina enriqueciendo la tradición. Sus tramas psicológicas, la profundidad de sus personajes (cuando Salvador Garmendia echaba en falta los buenos personajes en nuestra narrativa) son aportes decisivos, muestran una escuela de escritura que mucho le debe a sus lecturas y a su profunda cultura literaria, esencialmente europea. La niña extraviada de Rímini, a la que hacía alusión Ednodio Quintero en algún prólogo, en verdad se ha fugado hacia América, pero con un equipaje vasto y valioso, que ha venido a cambiar nuestro rostro colectivo de manera definitiva. Rímini no la ha perdido; Rímini la ha trasplantado para dar cuenta de que su riqueza es universal. El Adriático moja nuestros pies y no nos hemos dado cuenta.

VII

Victoria vive en la urbanización Santa Eduvigis de Caracas y lleva vida sedentaria. Sus hijos ya mayores le escriben desde todas partes del mundo. Recibe pocas visitas, y sobre todo la de escritores cercanos. Últimamente le han hecho varios homenajes, que ella recibe como si no los mereciera. Cuando algún periodista inteligente se anima a entrevistarla, por lo general, sus respuestas son memorables. La casa en la que duerme y escribe desde hace muchos años aparece con frecuencia en sus novelas, redibujada o alterada, pero en el fondo la misma. Está presente, por ejemplo, en *Lluvia*, en cuyos inicios se narra posiblemente la mejor escena de lluvia que se haya hecho desde la escrita por Gallegos en *Canaima*, sin duda inolvidable. Y también la redescubrimos en *Historias de la marcha a pie*, pues desde allí sale a diario ese

paseante que va a visitar a su amigo enfermo. El barrio de Victoria está muy vivo en su novelística y sus vecinos no lo sospechan; son blancos de sus intereses y a veces terminan como personajes. Sus novelas se han edificado sobre una trama cotidiana, en principio intrascendente, donde la novelista ve y percibe lo que nadie ve. Un transeúnte, un jardinero, una señora que pasa, un camión de basura que recoge desperdicios son asimilados y reconvertidos en letras, en pasajes, en párrafos minuciosos. Con Victoria, pero también con Carlos Noguera, Ednodio Quintero y Ana Teresa Torres, todos autores de los cuarenta, la novela venezolana se recompone y comienza a explorar otros asideros, otras vertientes. A la luz de estos movimientos, por no hablar de los autores de las décadas más cercanas, el asunto de la salud del género se reconsidera y retoma. Y, en ese ejercicio de revisión, la obra de Victoria sobresale por lo que tiene de capacidad absorbente de tradiciones distintas a la nuestra.

Un párrafo extraído de una correspondencia privada de Elisa Lerner quizás dé cuenta de una valoración que sólo podía ser hecha por una autora representativa de la generación del 58, sin duda, una de las que más aportes ha hecho en cuanto a renovación de nuestros preceptos literarios: «Ayer tuve la alegría de ver el libro de Victoria de Stefano: *Pedir demasiado*. ¡Qué hermosura de edición, además de escritura! Cada libro que se presenta en nuestro país es un triunfo de la inteligencia, de la civilidad, del siglo XXI. Es lo que deseamos para nuestros mejores escritores. Victoria lo merece por su alto nivel y perseverancia en la escritura. Acaso es lo que pensaron, en la desesperación desértica de la dictadura de Pérez Jiménez, mis jóvenes compañeros de Sardo, cuando la letra temblorosa del escritor se impuso al cemento de la corrupción».

LOS LUGARES SUPERPUESTOS de Victoria de Stefano

En *El lugar del escritor* (1992), Victoria de Stefano desarrolla una especie de planimetría directamente unida a la literatura, sin convertir ese vínculo en una condición positivista. Los recintos que allí se describen tienen sobre todo una fluctuante cualidad personal que la narradora de la novela, Claudia, identifica como impulsos que retrasan o propician el acto de escribir. Esa naturaleza inestable dificulta su cristalización: el lugar tiene atributos contingentes de orden sentimental, no definidos por la materialidad ni prescritos por las tradiciones culturales. Lo que se busca cartografiar no es ya una ciudad prestigiada, como el París que se extiende del modernismo hispanoamericano a la tropa del *boom*, sino un núcleo de tránsito más restringido, no menos relevante. Con esa reducción igualmente se reordena el sistema literario, que ahora mitiga las virtudes retóricas concedidas al turismo poético y al cosmopolitismo existencial. Para el *flâneur* exhausto, la urbe se ha transformado en un exceso de mercancías, símbolos, costumbres, de allí que abunden los registros –grandilocuentes, conformistas, moderados, nostálgicos– del puesto interior como breviario de la privacidad.

Según lo indicara Walter Benjamin en «París, capital del siglo XIX»: «En la época de Luis Felipe, el hombre particular [*der Privatmann*] hace su aparición en el escenario de la historia [*geschichtlichen Schauplatz*]» (p. 54). Ese fulano, sigue Benjamin, cree en el contraste del par ideológico «espacio vital» [*Lebensraum*] y «sitio de trabajo» [*Arbeitsstätte*] como confirmación del novedoso rasgo subjetivo que implica la busca de una localidad doméstica y cerrada. En tal claustro, amoblado y ornamental, la

experiencia es más bien un conglomerado de fantasías amonedadas en su colección de objetos plurales, que pretenden representar en su exotismo un apego trotamundos. También ahí se hallan las trazas menos visibles de los moradores –«Habitar significa dejar huellas [*Spuren*]» (Benjamin, p. 56)–, lo que subraya el carácter narrable de un ambiente. (En su ensayo sobre Nikolái Leskov, Benjamin escribió: «Así se adhiere a la narración la huella [*Spur*] del narrador» (*Illuminationen*, p. 393). La correspondencia permite repasar una habitación como un relato, igual que un detective –lo sugirió el propio autor alemán–). El paisaje de bulevares y avenidas dilatadas compendia un sueño pedagógico, como lo propone el José Fernández de José Asunción Silva en *De sobre-mesa* («La capital transformada a golpes de pica y de millones –como transformó el barón Haussman a París– recibirá al extranjero adornada con todas las flores de sus jardines y las verduras de sus parques» [p. 145])–, o, más recientemente, un ansia de aventuras cuya actualización incluye la visita a las ruinas modernas; el extravío en una multitud distinta a la de Poe y Baudelaire; la esperanza de una relación azarosa, sin riesgos; la puesta al día de la sensibilidad artística; el tropiezo con otro paraíso artificial. Afuera están los monumentos y panteones, no los bibelots del deseo.

«¿Es acaso gloria patria?», le pregunta a Claudia su amigo Rufo en *El lugar del escritor* (p. 33). El señalado es un personaje que, unos treinta años antes, tenía la estampa y el oficio comprobable de pintor; ese día, en la fiesta que los ha reunido a todos para celebrar los sesenta años de Julio, lo que queda de ese hombre son las contorsiones, la nostalgia de lo irrealizado, la proclama que describe con creces lo que podría lograrse. La pregunta de Rufo no busca establecer el balance entre un proyecto, una obra y su notoriedad –lo que sería afín a la formulación ingenua de un campo cultural–. Sus palabras tienen una ironía que desbanca la noción de justicia poética: en ocasiones, propone, un exceso de valoración convierte al artista en estatua. En ese caso, los trazos de una firma suplantán el instante material de la creación, logran que sean suficientes las intenciones y el dogma que las articula. Las glorias patrias hacen que la expresión «pasado utópico» no sea una paradoja: ella apunta al tiempo donde se planeó y se hizo lo perfecto. Para una gloria patria, el presente es una galería de ejemplos.

Al leer esta novela de Victoria de Stefano, debe entenderse que esa ampulosa tasación del arte que Claudia y Rufo critican se

realiza en un espacio público gastado. La conversación entre ellos nos permite vislumbrar el topograma de esa superficie: allí todo es plaza, zócalo, curia –sitios donde el debate es menos significativo que la matemática coronación–. Lo que ocurra en ese territorio tiene consecuencias planetarias: ese engarce de acontecimientos se admite como un eslabón de la cadena de estrategias que conforman un dispositivo. El ágora y sus variantes son asumidos como elementos que el poder manipula para fundar modalidades de control y saber y, con ello, vindicar el concepto de comunidad útil.¹ Con sutileza, De Stefano logra que ese apartamento de planta baja donde se hace la fiesta sea por instantes un modelo a escala de esas forzadas asambleas. Un sencillito cumpleaños casi adquiere las facciones ampulosas de un mecanismo paraestatal que fija movimientos, actitudes, posturas, hostilidades, cansancios, apetitos.

Con el paso de las horas, Claudia anota mentalmente la máscara relativa que les corresponde a los presentes, después de prestar atención a lo que dicen –esa primera parte del libro lleva por nombre «Hoy no haré otra cosa que escuchar»–. El mismo Rufo no puede evitar las letanías, su cuota de grandeza anticipada; la repetición de una frase, seccionada o completa, da la medida de otro mal propagado:

Tengo pensado, dijo Rufo, tengo pensado.

[...]

Tengo pensado escribir... Rufo se removió en la silla. Claudia, Claudia, dijo dándome un imperativo golpe en el hombro, Claudia, tengo pensado escribir un poema.

[...]

Tengo pensado escribir un poema, un largo poema con todo lo que he visto y leído en los urinarios, y más que eso... más que eso (p. 36).

En la brevedad de ese estribillo se adivina la intromisión del idealismo literario: nada existe fuera del pensamiento de la obra. En tal sentido, Claudia sabe que la proposición de Rufo no tendrá continuidad sensible, y por eso la interpreta como la persistencia de la noción de genio. El poema como una estructura mental. Más que ligarla a la filosofía de Berkeley o a los cuentos de Borges, Claudia describe esa promesa con un ejemplo novelesco:

Soñador en el peor sentido de la palabra. ¿Todo lo tienes escrito en la cabeza? ¿Sabes a quién me recuerdas? Al conde Wenceslao de La prima Bette, al escultor que soñaba con la estatua pero no iba

al taller. Se echaba en la cama y soñaba con la obra, soñaba con la obra y dormía la siestecita (pp. 38-39).

Rufo y el pintor parecen avatares del mismo autor interrumpido, un fantasma que redundantemente sólo engendra fantasmas. Esa condición no tiene que ver con los libros no escritos de Jesús Semprum, ni con la novela postergada de Macedonio Fernández; estos últimos ejercen su revuelta literaria en la propia escritura –en forma de fragmentos, en Semprum; en Macedonio, en prólogos casi interminables–. Los mismos escritores del no, los bartlebys de Enrique Vila-Matas, renuncian a escribir por causa de una «pulsión negativa» o «atracción por la nada». Aquellos personajes de *El lugar del escritor* están más atraídos por el imaginario social del artista que por la metafísica de la desaparición. Sea como salvadores o vándalos, la suya es, en su convencimiento, una función pública. De nuevo, Claudia adivina el entramado que justifica los nexos en aquel espacio, el fondo de pretensión que regula toda ceremonia. Su visión se muestra en un comentario después de una breve fuga; no tiene más remedio que regresar, piensa, «al grupo de los reposados, en la terraza con vista al jardín» (p. 17):

Había huido en pos de no sé qué por ese largo corredor que iba a morir a la cocina; una cocina que no podía imaginarme con los fogones encendidos, las ollas montadas, el delicioso olor a comida: oscura, fría, desocupada. Una cueva, una caverna con sus cacharros apilados, nunca del todo limpios, nunca del todo sucios, siempre a mitad de camino entre el uso y el desuso (pp. 17-18).

El apartado de Walter Benjamin sobre Louis-Philippe ha pasado a aceptarse literalmente: lo que escribió sobre el surgimiento del hombre privado en el escenario histórico [*geschichtlichen Schauplatz*] ahora se traduce con la omisión del adjetivo. De lugar a locación, cada sitio es transformado por la utilería. El espacio vital es en algunos casos un tablado conforme a las interacciones, no la hipóstasis de lo subjetivo. La cocina de Julio y su esposa Margarita existe en oposición al lugar de Claudia, la escritora, cuya formación obedece a propuestas modernas. En *The Space Within. Interior Experience as the Origin of Architecture* (2016), Robert McCarter cita unas palabras de Louis Kahn, quien consideraba «el cuarto, el simple cuarto como el comienzo de la arquitectura»; el plano, por su parte, vendría a ser «una sociedad de espacios» (p. 81). La narradora de *El lugar del escritor* vindica un habi-

táculo que se erige como origen de la trama construida, anterior a ese mundo de aposentos compartidos donde se entrecruzan las cuitas personales o, en el mejor de los casos, las ficciones promovidas por el roce obligado.

Los movimientos de Claudia en ese apartamento con jardín marcan un plano distinto, donde sin término se reproduce la raya de un dintel que no separa una franja oficial de una íntima, sino diversos estados de la privacidad. Su figura dramática es la anamnesis: la constante remisión al pasado a partir de los gestos y las opiniones de esa noche. La memoria de la narradora es textual –tiene la disposición aún vacilante de un *work in progress*– y, como tal, forma el esténcil de lo que termina por ser *El lugar del escritor*. Lo que en esta novela leemos proviene de saltos temporales que superponen las citas con la charla, la reflexión con las acciones, los deseos manifiestos con alguna frustración retrospectiva. Como lo hará más tarde en *Lluvia* (2002), Victoria de Stefano produce aquí un artefacto anómalo perfectamente funcional, hecho a semejanza de Claudia y sus maquinaciones. La base de esa operatividad es la constante alusión a la estancia fundadora, donde se constituye la literatura; en las antípodas se ancla un tinglado oficinesco donde los pintores no pintan, los poetas jamás escriben una línea y los autores que son «vicarios del Estado siempre tienen versos en los labios [...] por temor a confundirse con los burócratas de oficio, a los que se parecen como una gota de agua a todas las gotas de agua» (p. 24).

La segunda parte de *El lugar del escritor*, «Al día siguiente», cumple el papel arquetípico de umbral. Allí la celebración del cumpleaños continúa como recuerdo, con acotaciones que describen algunos otros eventos de la fiesta. Sin embargo, esos eventos ocurren ahora como borrador: la escritora ha despejado la mesa, preparado la máquina, la resma de papel, los lápices, y esos procedimientos nos sugieren que todo se ha transformado en *marginalia*. No sabemos con exactitud qué, pero estamos convencidos de que Claudia, de hecho, va a escribir y de que el manuscrito va a ser como la fórmula de una pasión factual –sensible, verificable como obra, legible–. En esas hojas va a cumplirse por fin la voluntad que Claudia declaró por lo bajo, para sí misma, durante toda la noche anterior: huir del bullicio, volver a su habitación, sentarse al cabo a trabajar. La habitación acopla elementos rituales que concluyen configurando el mito deliberadamente prosaico de la narratividad, porque entre esas paredes es dable adivinar las huellas de una mujer particular.

Lo que la novela de Victoria de Stefano propugna es la fundación de una zona doméstica donde sea primordial la escritura, y que sea, a la vez, esa escritura donde todo se acopia. Se trata del territorio donde lo escuchado y lo vivido al fin se consuman como discurso, no como experiencia. Pero el panorama no existe como centro de inspiración, no tiene los aderezos ni el prestigio de una ermita. Sus antecedentes se hallan en el Xavier de Maistre de *Viaje alrededor de mi cuarto*, en la Virginia Woolf de *Una habitación propia*, con la salvedad de que en la autora inglesa ese recinto es un reino ganado a la discriminación. *El lugar del escritor*, por otro lado, es una novela del feminismo tardío, que ya puede arrogarse un legado de triunfos verificables. La mujer escritora de Victoria de Stefano vive sola y sin saudades, pues la sociedad ha logrado acoger, con matices y fallas, los arbitrios de la femineidad. Igual que en un zócalo, en el cuarto de Claudia se cruzan las historias, no como pronunciamientos de varios narradores –como en el paseo marroquí de Xemmá el Fna y en los consecuentes libros de Juan Goytisolo–, sino como diálogo de un individuo con todo lo que se va encontrando, soñando, apeteciendo. En su casa, Claudia puede escribir tanto lo que recuerda que ocurrió en el cumpleaños como lo que imaginaba que podría haber sucedido si no hubiera estado en la reunión. Y, como ese domicilio, el texto mezcla los tiempos verbales del pasado perfecto, el futuro impreciso, el presente continuo y los condicionales. El cuarto de Claudia es una arquitectura de imaginación y de obra, ya que, como la que en su momento propusiera Louis Kahn, está «predeterminada por la interpretación poética de las acciones humanas que tienen lugar en una habitación» (McCarter, p. 82).

La entrada a la sección final de *El lugar del escritor* es bastante elocuente. Aparte de un epígrafe de Rodin que habla del «dulce destierro del trabajo primero», De Stefano incluye una línea de una carta de Flaubert a Louise Colet: «He imaginado, he recordado y he combinado». En ambas citas se declara no sólo la valoración de la literatura como funcionamiento, sino también su cualidad heterogénea. Un texto debe ser la promesa de una sintaxis y su consecución, además de un destilado subjetivo. Se puede decir también, con un contrasentido, que la escritura es el sistema de un desorden –o el proyecto, o designio, de una fusión continuada de lo individual con lo otro, en versiones caóticas–. Esas características hacen que la transformación de la literatura en monumento sea casi imposible.

La tercera parte añade un territorio a los linderos de la privacidad; aunque externo, suma un lote a aquella «sociedad de espacios» referida por Kahn. Es «el parque del caballo blanco, como lo llaman los niños» (p. 90). Ese emplazamiento está lleno de las imágenes de un sueño recién acabado, y por ello el paseo por ahí emerge como el ejercicio de una hermenéutica onírica. Nada en el parque desierto obstruye la práctica de la percepción: como una *flâneuse* en la Arcadia, lo que Claudia observa no son los pilares o vestigios de la modernidad y el urbanismo, sino los esplendores de la botánica –la prueba de que estaba en el centro de la Tierra–:

Me daba por imaginar que el pavimento, las casas, los edificios, toda la mísera contención de hierros y pegamentos, iban de un momento a otro a ser reabsorbidos en el ensoñado sopor de la creación, y que éste, el suelo en que me hallaba, volvería a ser la tierra nunca vista, jamás hollada, de la primera edad (p. 92).

Ese tercer espacio, donde la naturaleza ejerce un trabajo secreto y sin pausas, confirma su disposición a la escritura. El parque y las cuadras contiguas contiene otras huellas que Claudia lee como suyas, pues se amoldan a su misma experiencia como autora. Alejada del apartamento de Julio y Margarita, lo que encuentra es apéndice de su propio organismo. La soledad esparcida por su coto privado y sus extensiones es vista como una condición benéfica. En *La pasión según G. H.*, de Clarice Lispector, ocurre algo semejante, pero en el caso de la brasileña esa soledad epifánica deriva de una postura de clase: la mujer burguesa ha sido abandonada por su criada y esa circunstancia la empuja a explorar la trastienda de su enorme *penthouse*. En *El lugar del escritor*, el aislamiento es una *Weltanschauung*.

En la novela de Victoria de Stefano, los lugares de Claudia son como franjas de resistencia contra la mala o buena fortuna del genio y la gloria nacional. No debe extrañarnos que la narradora no recuerde quién pintó *Still Life with Glass Under the Lamp*, un cuadro visto alguna vez en Nueva York. Su autor pudo ser Picasso o Braque: «También los grandes maestros se malgastan en nuestro favor». Frente a la erosión de un autógrafo y su popularidad, De Stefano concibe «la enjundia de un espacio cívico» donde las secuelas políticas, remunerativas –públicas, en resumen– del arte son puramente adventicias. Cuentan sólo las trazas que la mujer particular, privada, reconoce en esos terrenos como signos de vida. A ese lugar pertenece su escritura.

NOTAS

¹ Para una discusión sobre el «dispositivo», cf. Michel Foucault, «Le jeu de Michel Foucault», en *Dits et écrits, III. 1976-1979* (París, Gallimard, 1994, pp. 298-329) y Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo* (Roma, Nottetempo, 2006).

BIBLIOGRAFÍA

· Benjamin, Walter, «París, capital del siglo XIX». En *El París de Baudelaire*, Mariana Dimópulos, trad. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012. 43-63.

–. *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Fráncfort: Suhrkamp Verlag, 1977.

- De Stefano, Victoria, *El lugar del escritor*. Caracas: Otero Ediciones, 2010.
- McCarter, Robert. *The Space Within. Interior Experience as the Origin of Architecture*. Londres: Reaktion Books, 2016.
- Silva, José Asunción. *Obra completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.

DESPUÉS DE LA TORMENTA:

Historias de la marcha a pie

He releído *Historias de la marcha a pie* (1997) y he vuelto a sentir la misma perplejidad de mis dos lecturas anteriores. He regresado –ahora con más intensidad, con más años encima– a la pregunta de qué se ha acumulado en la vida de Victoria de Stefano, su autora, para que *Historias de la marcha a pie* haya sido posible. Qué se ha depositado de su experiencia, cómo se ha conservado y ensamblado a lo largo de los años, cómo se han imbricado recuerdos y olvidos, para que ellos hayan podido ser recogidos en el devoto y amantísimo ejercicio de reconstruir una memoria, que es el sello, la resistencia de su novela.

Trataré de explicar la fuente de mi reiterado asombro: cada línea de la narración, cada instante está tan habitado, tan lleno de posibilidades (porque en el fondo se trata de esto: de nada reniega la autora), que uno, quiéralo o no, se ve convocado a preguntarse no sólo por lo que en sus páginas se cuenta, también por la voz, por la mujer, por la sensibilidad que ha escrito tal disposición del espíritu, no como respuesta a la demanda de veracidad de la ficción, sino urgida por algo mucho más decantado y subterráneo, esa dimensión de lo más acuciante y sensible que cabe llamar la verdad de lo humano.

Corresponde decirlo de una vez: *Historias de la marcha a pie* no es una novela de ocasión (traicionaría su fecundidad si pretendiese hacer la síntesis de un simple relato, como quien resume una noticia). Porque ella no se limita a cumplir con la preceptiva de narrar una historia (que, de hecho, la cuenta con cuidada y elegante motricidad), sino que va mucho más lejos: su magistral despliegue consiste en llevar al plano de la escritura esa urdimbre

tan frágil y poderosa a un mismo tiempo que es la memoria de lo vivido o, si se quiere, la representación memorística de lo vivido.

Siento que lo determinante de *Historias de la marcha a pie* es el inusual espectáculo del que nos provee: mostrarnos cómo se construye la casa de la memoria (estuve a punto de escribir el «edificio de la memoria», pero he optado por el sustantivo casa, porque la dimensión íntima de «casa» es aquí absolutamente imprescindible). De Stefano no marcha de un lugar a otro, no sigue un camino trazado *a priori*: va hacia atrás y hacia adelante, asciende y desciende, se desplaza hacia adentro y hacia fuera, tal como nos ocurre a cada uno con las mareas menos visibles de nuestros propios recuerdos.

Ni empieza ni termina en lo que relata: su escritura se instala en uno, siembra sus ecos, clava sus palabras como hitos rotundos en la percepción del lector. Más que viaje geográfico, su moroso desplazamiento es interior, sentimental. Sus direcciones, planos, contraplanos e intersecciones son los del pensamiento. Relato psique: lo que arroja a nuestras playas son las huellas, los sedimentos de aquello que fue y regresa, porque nada de lo que arde en cada uno de nosotros se olvida o se apaga para siempre. Los episodios grabados de la infancia, los momentos promulgados del amor y del desamor, la estela de los seres con los que nos cruzamos en nuestras vidas, todo ello es indeleble. Mínimo tratado de los recuerdos: la mujer sensible sabe que el pasado tiene fugas, raptos, contracciones y erupciones incontroladas. Regresan para pujar, para encontrar su alojamiento en el alma, para apropiarse de unas palabras que hagan posible la facultad de nombrarlos, de fijarlos, de volverlos a la vida.

LENGUA RESTAURADORA

Si la memoria es el sedoso telón de fondo de *Historias de la marcha a pie*, la lengua es el don, el prodigio que devuelve como palpitante experiencia la prosa de Victoria de Stefano. A la mujer culta (a la filósofa de la estética; a la apasionada de la modernidad visual; a la estudiosa de las formas del drama; a la concentrada lectora y a la autora del luminoso ensayo sobre la poesía de Vicente Gerbasi; a la autora de unos diarios que fueron publicados en 2016) se suma la condición de quien no teme expresar su reconciliación con la vida («¡Qué cantidad de mundo para ser conquistado con la sola apelación de la mirada!»).

Las palabras no son aquí exclusivamente el instrumento de aproximación a las historias: son los movimientos mismos de su

alma, las fluctuaciones de un ánimo memorístico, son el fulgor, el quejido, el escudo, la impugnación, el sonido del combate de quien regresa de su pasado enarbolando un tejido policromo, organoléptico, fotosensible, rehabilitado de la vida. La de Victoria de Stefano es una lengua que parece surgida de una larga tormenta, alborozo de quien pronuncia cada palabra como una fraterna ceremonia, una vez que ha regresado de un largo, lejano y determinante viaje.

Así lo siento, así lo he comentado con mis entrañables: la riqueza y la propiedad de su lengua es única en la narrativa venezolana. Lengua de mínimo escándalo y del más alto estremecimiento, su asunción del idioma es sólo comparable con la conciencia o la responsabilidad que habita en poetas como Rafael Cadenas o Eugenio Montejo. Porque su ofrenda consiste en acumular, ratificar, ajustar, acopiar para así afinar su relación con el mundo. La suya es una prosa respetuosa de la realidad, no sólo de las personas, también de la entidad de los objetos, de la genealogía y prospección de los gestos, del rubor o el desencanto que se alojan en los paisajes.

Es de su obsequiosa relación con el idioma, de su cultivo y florecimiento, de donde proviene el músculo tendido, el incalculable rango de sus memorísticos ejercicios: porque en cualquier instante es capaz de desplazarse con inusitada elegancia, de la fina arenilla de los días a la pregunta de la eternidad. Del mínimo detalle que se oculta en el decorado de una habitación a lo insondable del universo. Del peso neto que tiene un instante a la condición liviana e impensable de la vastedad. Preciosidad: cada palabra de *Historias de la marcha a pie* vive en su domicilio exacto. Nada hay en sus páginas que ande descolgado.

En su escritura se da un profundo anhelo de virtuosismo. Una interrogación subyacente que nos remite a los límites mismos del idioma para ir lejos, muy lejos, es decir, para excavar en la memoria, para erigir un testimonio de las pasiones, para referir el mundo canónico de la cultura (podría decirse de las culturas), sin que el relato pierda su condición de intensa conversación, de historia que nos cuentan en confianza.

CUERPO PATOLÓGICO

En alguna parte de la propia novela encontré la palabra que posiblemente metaforiza uno de los asuntos que más me han conmovido de sus páginas. Esa palabra es «abnegación» (hay cierta forma del altruismo, del desprendimiento o del sacrificio que ahora

reaparecen como piezas de un mundo perdido), y ella nos remite a la honda, pulsada y persistente indagación sobre la obsolescencia que contiene su libro.

Me parece que el tema sustantivo de *Historias de la marcha a pie* es la abnegación. Porque más allá de lo que la anécdota nos refiere, encontramos en la novela, otra vez, una entrega que es admirable y diría que única en la literatura venezolana: esa resonante organicidad que su prosa eleva sobre la enfermedad y sobre el cuerpo doblegado por sus padecimientos. La narración de la obsolescencia, del avance del deterioro, de los síntomas del envejecimiento, del drama intrínseco que desata el desgaste y el paso del tiempo alcanzan aquí expresiones de conmovedora sustancia.

Digo abnegación porque la autora no rehúye la exigencia de tal ejercicio. Asume la entidad del enfermo, la pavorosa verdad que el cuerpo patológico guarda dentro de sí. Elijo abnegación y no voluntarismo, porque De Stefano confiesa su debilidad, el acecho de la repulsa, de la intolerancia, del ya basta que pueden provocarnos los enfermos, pero también la piedad, ese impulso del que nos dota el amor para acompañar y consolar a quien sufre. No hay heroísmo sino humanidad:

Empezó a enumerar los síntomas, pérdida de contacto con el mundo, mala salud, achaques, dolores (Doctor, ¿qué será este dolorcito aquí?, nada de particular a su edad, es debido al desgaste de las costillas, ¿y éste de más abajo?, un poco de reumatismo, ¿y estas manchas, estos moretones?, hipersensibilidad de los tejidos, rotura de los capilares, todo dentro de lo normal, ¿y este hormigueo en brazos y piernas, estas ronchas?, ¿y el aire que me falta?, ¿y este desgano, este fastidio, estas molestias, este desaliento, esta feroz misantropía, esta falta de gusto por las cosas simples, este odio al prójimo, tan difícil de amar sin duda?), la indolencia, la irritabilidad, las fobias, las viejas manías elevadas a la tercera potencia, la memoria jugando a las escondidas, los siempre más débiles flashes de los recuerdos, las regurgitaciones de la melancolía, la amargura de los errores, las faltas para las que no valía ningún arrepentimiento.

CATASTRO DEL MUNDO

Historias de la marcha a pie es, en su respiración más sosegada, un levantamiento de la data espiritual del mundo. Guarda, aunque nunca lo haga explícito, una proyección moral: nada en lo inmediato le es ajeno. Su trasunto es el debate del prójimo. Ente-

ra y oscilante, por momentos deslumbrante y por momentos sufriente, la ruta de Victoria de Stefano es por las almas en combate: por la suya y la de sus seres más próximos. Del arte de resistir, de eludir cualquier formulación fácil: de ello trata su lucha como autora («En esa atmósfera de madriguera aprendí a aguantar el tiempo. Aguantar, ésa es la palabra, en su sentido más auténtico, en abstracto y en concreto, empírica, literalmente hablando»).

Novela de cámara, todo en sus páginas es interior. Páginas que hablan desde adentro, que susurran a la interioridad del lector: nada en ellas ha sido abreviado, menoscabado, zanjado. Siento que la conversación que propone no se limita al texto, sino que se devuelve hasta su autora: un canto tan personal, un tono incesante y suyo (lúcida modulación del arte de narrar ideas), que se escucha en cada línea.

No sabría cómo demostrar que *Historias de la marcha a pie* es la profunda huella que ha dejado una tormenta. No sé siquiera de qué clase de tormenta hablo: es una presunción que se ha alojado en mis sentimientos (quizás una pura arbitrariedad), una intuición que me dice (porque sostengo que la intuición es un instrumento imprescindible para abrazar esta novela) que ella ha sido escrita bajo la luz reveladora, con el auspicio de esa porosidad que lo llena todo después de la tormenta: el magnánimo asombro de quien regresa y narra la enfermedad y sus secuelas, que asume el vaivén entre la vida y la muerte.

EXCAVANDO

El método De Stefano

Excavación.

1. f. Acción y efecto de excavar.
2. f. *Arqueol.* y *Geol.* Procedimiento de investigación que consiste en desenterrar con método adecuado utensilios y restos del pasado.

Excavar.

1. tr. Quitar de una cosa sólida parte de su masa o grueso, haciendo hoyo o cavidad en ella.
2. tr. Hacer en el terreno hoyos, zanjas, desmontes, pozos o galerías subterráneas.
3. tr. *Agr.* Quitar la tierra de alrededor de las plantas para beneficiarlas.

Paleografía.

1. f. Ciencia de la escritura y de los signos y documentos antiguos.

Diccionario de la lengua española, vigésima tercera edición

Luis Moreno Villamediana, en el prólogo a *El lugar del escritor* (Libros El Nacional, Caracas, 2010), traza los rasgos de una posible poética narrativa de Victoria de Stefano: «Lo que en esta novela leemos proviene de saltos temporales que superponen las citas con la charla, la reflexión con las acciones, los deseos manifiestos con alguna frustración retrospectiva». Sergio Chejfec, en *Verdad y experiencia* dibuja el perfil privado, cívico de la escritora: «Una vida civil, para contraponerla a la literaria, que no le pide prestada a la experiencia, en ninguno de sus posibles avatares, una convalidación que debe provenir de los libros». Con *Paleografías. Trazos oscuros sobre líneas borrosas* (Alfaguara, Caracas, 2010), la octava y última novela de Stefano, posiblemente, alcanza la más alta representación del modelo de realismo literario de su escritura discreta, lateral, en tono menor, deceptiva, moderna, y confirma, una vez más, el lugar moral que ha elegido, quizás de

forma involuntaria, como escritora y figura singular, excéntrica, en el espacio institucional de la literatura venezolana.

*

Enrique Vila-Matas considera como rasgos imprescindibles e irrenunciables de la novela futura «la “intertextualidad” (escrita así, entrecomillada), las conexiones con la alta poesía, la escritura vista como un reloj que avanza, la victoria del estilo sobre la trama y la conciencia de un paisaje moral ruinoso» (*Perder teorías*, Barcelona, Seix Barral, 2010). Estos rasgos imprescindibles e irrenunciables de la novela futura serían los elementos que dan forma al carácter reflexivo de la prosa de la novela moderna: «Sólo cuando el pensamiento piensa que piensa puede pensar», como dice Mariana Dimópulos (*Carrusel Benjamin*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2017) al trazar el camino de la reflexión, como la entendió Walter Benjamin: la escena del «pensar el pensar», la posibilidad de que el yo que conoce/representa el mundo al mismo tiempo se (auto)conoce y (auto)representa, en un proceso infinito de regresión o progresión. La ficción narrativa de *Paleografías* se parece a la teoría de la novela de Vila-Matas.

*

«La tiniebla y la luz dividen el curso del tiempo; el olvido comparte nuestras vidas con el recuerdo, apenas recordamos nuestras dichas, y los golpes más agudos de la pena sólo nos dejan cicatrices efímeras. El sentido no tolera cosas extremas, los sufrimientos nos destruyen o se destruyen. Llorar hasta volverse piedra es mentira».

THOMAS BROWNE

«El contenido de una conversación es reconocimiento del pasado, como si fuera nuestra juventud y nuestra vejez ante el campo en ruinas de nuestro espíritu».

WALTER BENJAMIN

Epígrafes iniciales y únicos de *Paleografías*.

Victoria de Stefano elige como centro de su poética narrativa una construcción empírica (las historias) y una teórica (los discursos) en la que privilegia un índice de tiempo propio de la imagen dialéctica benjaminiana: elige y suspende temporalmente del pasado las imágenes y las hace visibles en el ahora, en el presente mismo. En ese

tránsito la narración, como la historia en Benjamin, se tensiona entre el presente y el pasado y el pasado y el presente, como un relámpago que ilumina la forma de la novela y sus contenidos de verdad.

*

Dice Giorgio Agamben en *El hombre sin contenido* (Madrid, Áltera, 2005) que Benjamin fue «el primer intelectual europeo que apreció la mutación fundamental que se había producido en la trasmisión de la cultura y la nueva relación con el pasado que de ella se deriva» al atribuir un poder especial a las citas, poder que no se deriva de su capacidad de transmitir y revivir el pasado, sino de su capacidad de «hacer limpieza con todo, de extraer del contexto, de destruir». Benjamin atribuye a las citas en sus obras la función de «atracadores al acecho en la calle que con armas asaltan al viandante y le arrebatan sus convicciones». Al distanciar de su contexto histórico el fragmento, el pedazo de pasado, a la cita le cambia –le transforma, le borra, le anula, le desvía– el carácter de autenticidad, de testimonio, de verdad, resemantizándolo, dotándolo de una potencia de extrañamiento, de enajenación, de novedad, constitutiva de una impensada fuerza liberadora del sentido en el nuevo contexto de aparición. La cita destruye la autoridad y el orden anterior para iluminar como un relámpago la intransmisible de la cultura, convertida en valor en sí misma como ruptura y negación de la tradición. Semejante a la experiencia del *shock* de Charles Baudelaire, muy cercana a la experiencia de pensamiento de De Stefano en *Poesía y modernidad, Baudelaire* (Caracas, Equinoccio, 2006); fuerza de choque, energía con la que se cargan las cosas al perder su capacidad de trasmisión y comprensión, su familiaridad en el interior de un determinado campo cultural. Paul Valéry define el *shock*, perteneciente al orden de la sorpresa, como una insuficiencia de lo humano que sólo puede ser organizado por medio del recuerdo. Sigmund Freud contempla también el sueño como medio de entrenamiento de la conciencia, frente a los estímulos externos causantes del *shock*, que facilita «las mejores condiciones para su recepción» (Walter Benjamin, *El París de Baudelaire*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012). Benjamin concibe la experiencia del *shock* en Baudelaire en el centro del trabajo artístico: el artista, ante la fuerza del *shock*, lo frena con su conciencia y lo transforma mediante el recuerdo o el sueño en materia de la experiencia poética.

Así, la cita deviene en un procedimiento central en la poesía y narrativa modernas: intertextualiza y transforma lo que relaciona. Produce sentido sobre los sentidos de otros libros y experiencias.

*

De Beverly Hills a Buenos Aires, de la Asunción, viajando largo a Dakar, Tremecén, Karachi, Río, Tenerife, Funchal, Lisboa, Trascos-Montes, Cascaes, Coímbra, Teruel, Albacete, Madrid, Barcelona, de Portbou [el énfasis es mío], justo en la frontera con Francia, a Irún, Hendaya, San Sebastián, Biarritz, Lyon, Toulouse, Montpellier, Marsella, Génova, de aquí para allá, de Anchorage a Anadyr, Moscú, Kazán, Kiev, Nóvgorod, Ekaterimburgo, Omsk, Penza, Tula, Odesa sobre el mar Negro, Vladivostok, Washington, Wichita, Waco, Wellington, Winnipeg, Wilmington, Winterthur, Weimar, Wuppertal. (*Paleografías*, pp. 48-49)

En Portbou, huyendo del nazismo, se suicidó Walter Benjamin, el 27 de septiembre de 1940, posiblemente el mayor excavador de la cultura de la modernidad conocido.

*

«*Siempre que pintas un cuadro grande, estás dentro de él. No es algo que tú gobiernes*». Escrito por Mark Rothko. (*Paleografías*, p. 116)

El 25 de febrero de 1970, el pintor norteamericano Mark Rothko se corta las venas en su estudio de Nueva York. Ricardo Menéndez Salmón, de profesión filósofo y uno de los mejores novelistas literarios españoles, en *La luz es más antigua que el amor* (Barcelona, Seix Barral, 2010) intertextualiza la historia del suicidio de Rothko con la de la visita, un lunes del 1350, del futuro papa Gregorio XI al pintor toscano Adriano de Robertis, para destruir su última obra, la blasfema Virgen barbuda; y la de la redacción de la carta de la revelación de su locura del pintor ruso Vsévolod Semiasin, el 11 de septiembre de 2001. El enigma del destino impensado del cuadro de la Virgen barbuda se asocia a la idea del compromiso artístico de la figura del pintor, frente a las fuerzas ciegas de los poderes de la Iglesia, el Estado o el mercado.

*

En *Paleografías* de Stefano encarga a Augusto, el pintor personaje de la novela, la tarea de ir hacia adelante en la excavación de sí mismo y del mundo: el dolor, el miedo, la pena, el cansan-

cio, el tedio; formas de desvío, de destitución de toda dignidad, de indiferencia, de la nada, como posibles causas –¿o consecuencias?– de una crisis de creación, de ideas, asociadas, pero al mismo tiempo alejadas de la salida definitiva, el suicidio. La estrategia narrativa oscila entre la reflexión sobre el sufrimiento y la aparición del amor, el placer, el goce, lo sexual imprevisto, deseado y satisfecho, en la figura de Gina, y el uso del procedimiento de las citas de pintores, cuadros, escritores, libros, cuadernos, libretas, objetos, ciudades, paisajes, para producir el relámpago, el hallazgo, el *shock* de un arte narrativo «razón de ser de sí mismo», matador del tedio, después de excavar hondo en las voces de los muertos y en el pasado y en la grisura de la cotidianidad para redimirlos.

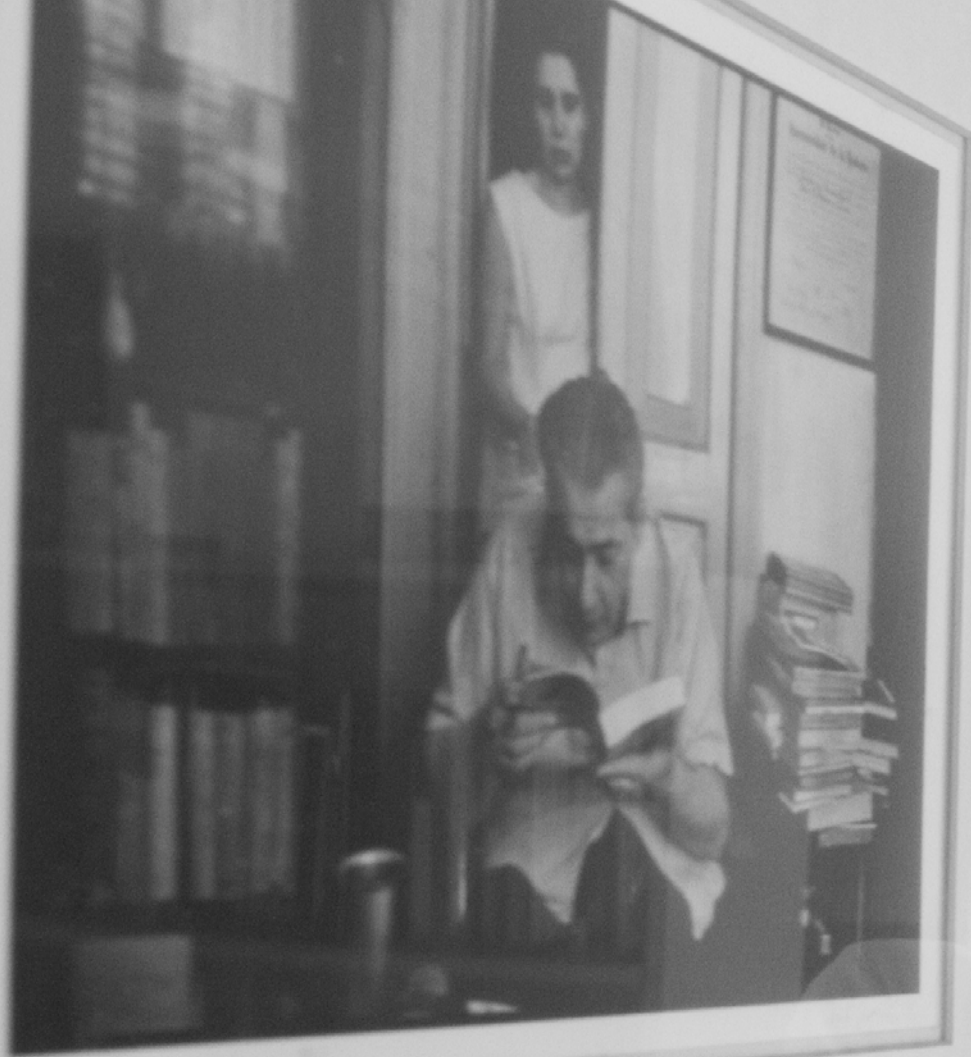
*

El paisaje natural y físico en *Paleografías* deviene de una experiencia subjetiva en una experiencia objetiva de excavaciones, accidentes, desmontes, desbroces, trochas, caminos secundarios, limpieza, en una operación en la que la atención y los detalles de una inteligencia sintagmática, ajena a los sentimentalismos, posibilita una especie de *corazón inteligente* (Alain Finkielkraut, Alianza, 2010), que ilumina la complejidad de la condición humana, sin sacrificar la naturaleza del dolor y el amor como forma decepcionante y pasajera de la redención.

*

Victoria de Stefano sólo se parece como novelista, en Venezuela, a Victoria de Stefano. En *los trazos oscuros sobre líneas borrosas* de *Paleografías* resuenan ecos del método de excavación de Benjamin y su constelación de citas y procedimientos narrativos comunes a Peter Handke, W. G. Sebald, Pierre Michon, Enrique Vila-Matas o Sergio Chejfec.

Victoria de Stefano con *Paleografías*, una excavación en las ruinas morales y corporales de la figura del pintor Augusto, ha escrito la primera y única novela benjaminiana en Venezuela, y la segunda en Latinoamérica, después de *La fiesta vigilada*, de Antonio José Ponte (Barcelona, Anagrama, 2007), otra excavación, esta vez, en el paisaje político y moral en ruinas de la ciudad de La Habana revolucionaria.



Victoria de Stefano:
«Siempre me incliné más por la
autenticidad que por la sinceridad»

Por Carmen de Eusebio



Victoria de Stefano, venezolana nacida en Rímìni (Italia) en 1940, es licenciada en Filosofía. Novelista, ensayista y profesora universitaria, entre sus libros de ensayos cabe destacar *Sartre y el marxismo* (1975), *Poesía y modernidad, Baudelaire* (1984) y una recopilación de ensayos titulada *La refiguración del viaje* (2005). Es autora de las novelas *El desolvido* (1970, reeditada en 2006), *La noche llama a la noche* (1985, reeditada en 2008), *El lugar del escritor* (1992, reeditada en México en 1993), *Cabo de vida* (1994), *Historias de la marcha a pie* (1997, reeditada en 2005), *Lluvia* (2002, reeditada en 2006), *Pedir demasiado* (2004) y *Paleografías* (Alfaguara, 2010). Ha escrito, además, un diario titulado *Diarios, 1988-1989. La insubordinación de los márgenes* (El Estilete, 2016). Ha recibido el Premio Municipal de Ensayo (1984), fue finalista del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos (1999) y obtuvo, asimismo, el Premio Municipal de Novela (2006).

Victoria, usted nació en Italia, a la edad de seis años se trasladó a Venezuela y durante largos periodos de tiempo tuvo que vivir en otros muchos países y ciudades: La Habana, París, Barcelona, Argel, Chile. Conoce de primera mano lo que significa el exilio y la errancia. ¿Podría decirnos qué ha representado para usted y en su obra esa circunstancia?

Conservo muy vivo el recuerdo del primer viaje a poco más de un año de terminada la guerra, pasando de Roma, donde vivía con mis padres y mis cuatro hermanos, a Nápoles, donde residían mi abuela, mi bisabuela y mi tía, de cara al Vesubio con su impresionante fumarola, para tomar el barco de la marina de guerra americana, precariamente acondicionado para pasajeros, que nos llevaría a Nueva York. Pasada una semana en Nueva York, volamos al aeropuerto de Maiquetía, nuestro último destino, con escala en Miami. Ese largo viaje por mar y por avión lo recuerdo como un acontecimiento cargado

de los más variados y contradictorios sentimientos, inquietud, miedo, temor a lo desconocido, el avión, el mar, los naufragios, pero como niña que era lo que más me emocionaba era la idea de estar iniciándome en la gran aventura del paso del Atlántico hacia un nuevo continente y una nueva vida. Por otro lado, no era indiferente al dolor de la separación de los suyos que percibía en mis padres, sobre todo en papá, al ver correr una lágrima al despedirse de su madre y de su abuela, a las que adoraba, sin saber si las volvería a ver. Pero la experiencia del viaje como aventura, que siempre estuvo presente en mí, más tarde la transfería a las lecturas y fantasías surgidas de las novelas de Julio Verne, Emilio Salgari, Robert Louis Stevenson, Kipling: el fervor por la lectura tal vez empezó motivado por el viaje, como una manera de darle forma y sentido a la ruptura con la cultura del país desgarrado por la guerra del que provenía y, en cierto modo, para propiciar el encuentro con el nuevo. Pre-

cisamente, leí con pasión *El soberbio Orinoco*, porque mi papá nos contaba sobre los ríos, las selvas, los animales de la novela que él había leído poco antes de que viajáramos. Más tarde, ese gusto elemental, básico por el viaje a través de la selva tropical persistió con *Doña Bárbara*, *La vorágine* y *Los ríos profundos*, de Arguedas. Y, cuando ya más grande, conversaba con mis amigas que habían tenido infancias supuestamente «normales» (por último, las infancias «normales» son más bien infrecuentes), me parecía que yo las doblaba en experiencias, que había vivido mucho más que ellas, pero, obviamente, esa inmodesta presunción me la guardaba para mí. Los otros exilios traté de vivirlos con la misma animosa actitud, todavía era bastante joven, sabemos de la fortaleza y vigor de la juventud, sin embargo, fueron muy duros, con dos niños pequeños, pobreza no, pero recursos escasos, poca ayuda, soledad. Los sobrellevaba leyendo mucho, paseándome por los parques con mis niños de la mano, tratando de escribir en las noches, leyendo en francés mientras ellos dormían, llegué a leerlo sin la menor dificultad, aunque me costaba mucho la pronunciación. En esa época leí en francés *En busca del tiempo perdido* y casi toda *La comedia humana*, incluso leí *Viaje al fin de la noche*, de Louis-Ferdinand Céline, los quioscos del metro y de las estaciones de tren estaban llenos de libros maravillosos a muy bajo costo. En el diario hay muchas referencias a esa época en París. Mientras lo escribía, los recuerdos, recuerdos afectivos de los amigos y circunstancias de esa época, me asal-

taban constantemente. París no fue una fiesta, pero sí un descubrimiento, sobre todo de los museos, de la pintura, que me fascinaba, de los parques, los bosques.

SI PENSAMOS EN LAS PRIMERAS CINCO, SEIS DÉCADAS DEL SIGLO PASADO, POR LA MEDIDA PEQUEÑA, CON DOS GUERRAS MUNDIALES, GENOCIDIOS, CAMPOS DE EXTERMINIO, GULAGS, NO TENÍAMOS CÓMO JUSTIFICAR TANTO OPTIMISMO

Venezuela es el país donde vive, de donde se siente y donde ha pasado momentos muy duros. ¿Qué piensa del momento actual?

Los exilios han existido siempre, el mundo ha sido y es menos estable de lo que uno todavía en esa época creía. Quisiera recordar que en esos años todavía arrastrábamos la convicción, dialéctico-hegeliana, por llamarla así, pero en realidad común a casi todo el pensamiento del siglo XIX y parte del XX, de que el espíritu absoluto, la historia, los descubrimientos científicos, en última instancia, la civilización conseguida, iban de la mano del progreso y el futuro. Sin embargo, si pensamos en las primeras cinco, seis décadas del siglo pasado, por la medida pequeña, con dos guerras mundiales, genocidios, campos de exterminio, gulags, degollinas, purgas, hambrunas, desarraigados, confinamientos, expatriaciones de pueblos enteros, el Gran Salto Adelante, la Revolución Cultural, las armas atómi-

cas, no teníamos cómo justificar tanto optimismo.

ME INCLUYO ENTRE AQUELLOS
QUE AL PRINCIPIO NO CREÁMOS
QUE PUDIÉRAMOS LLEGAR
HASTA ESTE DESCALABRO,
LO VEÍAMOS, LO SENTÍAMOS
AVANZAR, NOS AFECTABA
PROFUNDAMENTE, Y AUN ASÍ
NOS PARECÍA IMPOSIBLE

Me incluyo entre aquellos que al principio no creíamos que pudiéramos llegar hasta este descalabro, lo veíamos, lo sentíamos avanzar, nos afectaba profundamente, y aun así nos parecía imposible, pero no tardamos en ser desmentidos por la realidad. Cuarenta años de democracia, nos decíamos, así, de pronto, liquidados, como si se pudiese eliminar una ficción con un chasquido de dedos..., no podía ser verdad. Los más adultos tenían más conciencia, pienso en los que venían de la dictadura de Gómez, aunque fueran muy jóvenes, o que simplemente la hubieran padecido a través de las persecuciones, exilios, carcelazos, torturas de familiares y conocidos. La historia del país, las viejas y renovadas tristezas que cargaban sobre sus hombros les obligaban a ser menos incautos. Terminada esa historia, de pronto dieron de frente con la dictadura del general Pérez Jiménez. Y a fines de los noventa aparecieron los fundamentalismos y nuestros sospechosos de siempre...

Cuando alguien nos habla sobre la escritura de un diario inmediatamente especulamos sobre los motivos que se

tiene para escribirlos y esperamos encontrar en ellos la actitud del autor ante la vida. En la lectura de sus *Diarios, 1988-1989. La insubordinación de los márgenes*, la autenticidad es lo primero que nos atrapa. ¿Qué diferencia existe entre autenticidad y sinceridad?

Los diarios los escribí, como expliqué en el prólogo, para no perder el hábito y el deseo de escribir; por último, escribir me gustaba, aunque fuera unas pocas horas por día mientras atravesaba unas circunstancias de trabajo extenuantes y, de algún modo, el vaciamiento que me había producido finalizar una novela que me era muy difícil publicar, y ya desesperaba de que alguna vez pudiera conseguirlo. Pero, a medida que iba escribiendo, sentí que la escritura del diario me proponía, por un lado, un estilo, una sintaxis más certera, un timbre más nítido, un aire, la vibración de una tonada, para decirlo musicalmente, más personal, al tiempo que un mayor reto en la comprensión de lo que me circundaba y yo observaba privada y silenciosamente. También el diarismo me fu resultando enriquecedor en referencia a las notas sueltas acá y allá sobre las lecturas intensas, si bien disciplinadas, exigidas por la preparación de las clases de estética y de teorías y estructuras dramáticas. Leí a casi todos los filósofos y pensadores de la Ilustración, Rousseau, Voltaire, Diderot, D'Alembert, los hermanos Grimm, también alemanes, por supuesto, Goethe, Schiller, sobre todo por el tema de la estética. Leí mucho teatro, que de lo contrario tal vez no habría leído con tanta dedicación, Shakespeare, Molière, Ibsen, Strindberg, Chéjov, Ionesco, Beckett, de los

que aprendí mucho oficio, más de lo que hubiera podido imaginar al principio. Pronto comprendí que el diario era una vía de apertura, un despertar de mi interés por lo que ocurría más allá de mi entorno, del país y en otros lugares del mundo. Para mí, viéndolo en retrospectiva, marcó un cambio, en la medida en que me condujo a una más amplia libertad formal y entonación verbal que no había conocido ni disfrutado en la escritura de mis novelas anteriores. En particular, me llevó a *El lugar del escritor*, a *Historias de la marcha a pie*, *Lluvia* y así sucesivamente. Sentí que con la escritura del diario me liberaba de una suerte de camisa de fuerza, me liberaba de muchas restricciones e inseguridades.

En los diarios, tanto como en mis novelas, siempre me incliné más por la autenticidad que por la sinceridad. No creo que mi diario sea confesional, algunos raptos de sinceridad se traslucen aquí y allá, pero no más. Sin embargo, todo lo que escribo procuro que sea genuino, en el sentido de algo vivido. Creo que el exceso de sinceridad está reñido con la empatía y la compasión a la que deberíamos aproximarnos para comprender a nuestros prójimos.

En la escritura de los *Diarios*, aparentemente, el autor no está condicionado por el público lector. ¿Fue así?

Yo nunca he escrito nada en función del lector. Ninguno de mis libros, creo que ni siquiera los ensayos, han sido condicionados por el público lector. Desde que empecé a escribirlo hice, de manera intuitiva, no deliberadamente, en función de mí como escritora y lec-

tora, no en función de mí yo empírico o psicológico, creo que eso es lo que podríamos definir como autenticidad. Pero si no escribí en función del lector, si encontré y asumí esa libertad tan difícil de alcanzar, no fue por virtud, sino por la simple razón de que publicar en esos años de juventud e incluso en los de madurez era casi un prodigio, y, además, aun si publicaba, tenía muy pocos lectores. Sólo unos cuantos amigos que tenían fe en mí, contados con los dedos de las manos. La fe de mis amigos podía mover montañas. Creo que incluso por eso la voluntad, la constancia, las ganas, como se la quiera llamar, rara vez me abandonó. En eso fui afortunada.

TODO LO QUE ESCRIBO
PROCURO QUE SEA GENUINO,
EN EL SENTIDO DE ALGO
VIVIDO. CREO QUE
EL EXCESO DE SINCERIDAD
ESTÁ REÑIDO CON LA EMPATÍA
Y LA COMPASIÓN A LA QUE
DEBERÍAMOS APROXIMARNOS
PARA COMPRENDER
A NUESTROS PRÓJIMOS

Nunca me pasó por la cabeza algo ni lejanamente parecido a la satisfacción mundana del éxito. Podía fantasear con escribir lo que en los viejos tiempos llamaban un gran libro, una gran novela, un fresco, una saga, pero no con eso que Rilke en la extraordinaria, en la incomparable prosa («La prosa es la idea de la poesía», Walter Benjamin) de *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, a la que yo ni en sueños aspiraba a aproximarme,

designaba, melancólicamente, «la fama, esa demolición pública». *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* lo leí tantas veces en la fina y elegante y, en mi criterio, inmejorable traducción de Francisco Ayala que del libro sólo quedaron los añicos. Lo mismo me ocurrió con *El bosque de la noche*, de Djuna Barnes, en la edición de Monte Ávila.

LAS LECTURAS,
LA EDAD, LAS RELACIONES
INTERSUBJETIVAS,
LAS EXPERIENCIAS NOS
VAN IMPONRIENDO CAMBIOS,
A VECES PROFUNDOS, INCLUSO
RADICALES, EN NUESTRA
VISIÓN DEL MUNDO

Otro de los rasgos de los *Diarios* es la admirable energía y determinación con la que lo llevó a cabo, a pesar de las circunstancias adversas en las que se encontraba. ¿Qué buscaba con esta escritura?

Creo que de alguna manera eso ya lo respondí. Los escritores, más que ir a la búsqueda, se lanzan al encuentro *de lo que les salga adelante*. Los escritores, sin duda, componemos, pero no planificamos ni racionalizamos demasiado, por lo menos no en los inicios del proceso de formación. Las lecturas, la edad, las relaciones intersubjetivas, las experiencias nos van imponiendo cambios, a veces profundos, incluso radicales, en nuestra visión del mundo y, como es obvio, nuevos senderos por los que incursionar, siendo como somos seres inevitablemente

históricos, sociales, eminentemente mutables, aunque, en cuanto individuos, si vamos a algo, es a la conquista insoslayable de nuestra propia voz. Y los diarios, en este sentido, son un género privilegiado. Además de privilegiado, tentador, por el margen de autonomía que posee y por la posibilidad de darle cabida, junto a las cosas del presente, a las del pasado, su vertiente intrínsecamente memorística no es una de sus menores virtudes. Escribir ayuda a recordar, escribir ayuda a pensar, pensar ayuda a aclarar. Por último, leer y escribir, que siempre van juntos, son una gran escuela de aprendizaje.

La insubordinación de los márgenes comprende un periodo corto, desde 1988 a 1989, y editado representa noventa y siete páginas. ¿Existen más páginas escritas del libro? Perdóname mi desconocimiento, pero no he encontrado ninguna publicación que lo continuara, y en el caso de que no exista, ¿por qué no continuó su escritura? ¿Tiene algo que ver con que la tradición del diario en América Latina es menor que en Europa?

El diario tiene muchas más páginas, pero sólo cubre esos años. No había pensado en publicarlo, se trataba simplemente de un ejercicio de escritura. Hace unos siete u ocho años fui invitada a formar parte de un ambicioso proyecto editorial, cuatro diarios de autor que no debían pasar de las cien páginas, el proyecto que estaba avanzado no se pudo realizar, la crisis, los costos de imprimir. Este año la editorial El Estilete me propuso publicarlo. Yo no lo había escrito en la computadora y transcribir,



después de las noventa y siete páginas, buena parte de las cincuenta, sesenta o tal vez sesenta cuartillas restantes no estaba en mi ánimo. Al principio tenía mis dudas, me preguntaba si no habría envejecido mucho, consulté a tres amigos, que conocían el diario, e insistieron en que lo publicara.

Sin duda, la tradición del diario es menor en América Latina que en Europa, nuestro gran diarista, auténtico y sincero a corazón abierto, fue Rufino Blanco Fombona, que pasó gran parte de su vida en Europa, sobre todo, en España. También Alejandro Oliveros tiene años escribiendo, pero los suyos son diarios literarios, en el sentido más lato de la palabra. Él es un poeta y un lector de muy vastos intereses, no sólo de la literatura, también de la pintura. En la actualidad, Rafael Castillo Zapata ha escrito tantos que casi

perdo la cuenta, aunque los he leído prácticamente todos, y de vez cuando vuelvo a abrirlos al azar y me entretengo leyéndolos. Se trata de unos diarios particularmente inteligentes, diarios de viajes, tratados, un género que va más allá de la cotidianidad, porque, además, Rafael Castillo es poeta y, en cierto modo, también un pensador, eso se siente en el regusto y el placer del lenguaje, en el regusto y el placer de reflexionar, en el regusto y el placer de enseñar y verbalizar. Son todo un género en sí mismos.

Seguimos con la lectura de los *Diarios* porque existe la confluencia de varios elementos que hacen de este libro algo muy especial. Tiene una cualidad muy personal que alude a la sinceridad, y es la ausencia de pose, no hay excesos en la demostración de los sentimientos. La muerte de

su madre y de sus dos hermanos, el encarcelamiento de su marido, su separación matrimonial y otros muchos acontecimientos son contados, como mucho, con cierta sensación de dolor, de cansancio, etcétera. Ya han pasado muchos años. ¿Cómo lo ve ahora?

El diario alude a la sinceridad, pero elude muchas cosas de la privacidad. Ya han pasado muchos años. ¿Cómo los veo ahora? Con más dolor e igual cansancio. No hay nada que canse tanto como el sufrimiento.

En algún momento del diario nos dice, no es textual, que le hizo bien releer las páginas que había escrito porque pudo ver la línea de sentimientos que iban en la misma dirección, la homogeneidad en el estilo, los temas, etcétera. De esta confesión se desprende su compromiso con la literatura, ¿no es cierto?

QUIEN ENSEÑA TIENE
LA OBLIGACIÓN DE ESTUDIAR,
ME GUSTA ESCRIBIR, PERO
TAMBIÉN ESTUDIAR. YO NO
TENÍA LO QUE SE LLAMA
«UNA CABEZA FILOSÓFICA»,
NO OBSTANTE, SÍ TENÍA
UN TEMPERAMENTO DADO
A LA CAVILACIÓN

Sí, mi compromiso con la literatura viene de muy atrás, pero está ahí desde la primera hasta la última página, día a día. Cuando terminé de leer el diario en las pruebas finales, pensé que lo había leído como si se tratara del diario de otra persona, otra escritora, y eso me complació.

Pude ver la línea de sentimientos que iban en la misma dirección, la homogeneidad en el estilo, los temas. Pude ver en esa escritora, en la que me reconocía, pero sin identificarme, las líneas de mi vida.

Su formación es filosófica y sus libros tienen un tono reflexivo no sólo filosófico, sino también reflexiones subjetivas. ¿Qué le aporta a los personajes esa carga?

Sí, mi formación es filosófica, aunque la literatura ha sido siempre mi vocación. Tan es así que a los filósofos que más leí fueron siempre los maestros de la prosa. En primer lugar, Kierkegaard, Nietzsche, Franz Overbeck, el teólogo amigo de juventud de Nietzsche, Schopenhauer, los grandes ensayistas franceses Paul Valéry, Albert Camus, Deleuze, Barthes, entre los alemanes, Benjamin, Adorno, incluso Kant, que cuando era estudiante me parecía más bien árido y seco. Quien enseña tiene la obligación de estudiar, me gusta escribir, pero también estudiar. Yo no tenía lo que se llama «una cabeza filosófica», no obstante, sí tenía un temperamento dado a la cavilación y al pensamiento, creo que eso estaba ahí y estuvo bien que no lo hiciera a un lado, que lo siguiera cultivando.

Usted es autora de algunos libros de ensayo, pero sobre todo ha escrito novelas y pocos cuentos. ¿Ese tono reflexivo de sus libros es un impedimento?

Para mí no lo es, para algunos lectores puede que lo sea o que lo haya sido en algún momento. Para los lectores más jóvenes pareciera que no. Hace muchas décadas cuentos y novelas estaban acota-

dos como géneros canónicos, con reglas específicas, tramas, acciones, personajes tipo, que no se debían ni podían transgredir. Pero los escritores son transgresores por naturaleza. En la actualidad, después de tantas obras (¿novelas?) que quebrantan la mayor parte de las convenciones en las que se sustenta la narrativa tradicional, como, por ejemplo, *El hombre sin atributos*, de Robert Musil, *Malone muere* o *El innombrable*, de Beckett, las obras de Thomas Bernhard, la prosa de Sebald, los relatos de Kafka, no creo que esa entonación reflexiva pueda considerarse un impedimento.

¿Ese indagar en sí misma y la atención que le presta a lo cotidiano han propiciado que los temas que aborda en sus libros son los que abarca la condición humana?

Más que indagar en mí misma, creo que indago en las relaciones con los otros a partir de mi interioridad. Espero mantener separada la interioridad de la exterioridad, el arte y la vida.

En su novela *Paleografías* el protagonista es un pintor enfrentado a las mismas vicisitudes que cualquier otro ser humano: la soledad, el paso del tiempo, el desamor, el aburrimiento... ¿Qué lo hace diferente?

No tiene nada diferente a cualquier ser humano, eso es lo que me interesaba, pero, más que nada, ubicarlo en un lugar límite, en un balneario, en un hotel aislado, del que por el momento nadie puede salir, por los grandes temporales, las inundaciones y los derrumbes. Me interesaba observarlo en sus relaciones con los huéspedes y el personal del hotelito,

el cocinero, las criadas, los encargados, y a todos ellos entre sí, me interesaba la puesta en escena de las charlas nocturnas, los temas que tocan en las sesiones, que rondan la metafísica: el amor, la felicidad, las creencias religiosas, la vida, la muerte, el alma. No se trataba sólo de un personaje, se trataba de encontrar una forma de narrar e incorporar la movilidad constante del discurso, nuevas formas de decir, además de dramatizar la circunstancia particular del encierro. Hacer avanzar una historia y dentro de ella comunicar, interrelacionar el pasado y el presente a partir de unos cuantos personajes, decía mi amigo el escritor Salvador Garmendia, es un arte más difícil de lo que se cree.

MÁS QUE EN EL AMOR
COMO SALVACIÓN, CREO EN
EL AMOR, EL AMOR EN TODAS
SUS VARIANTES, COMO
UNA NECESIDAD INDIVIDUAL

Por el formato de la entrevista no podemos, con mucho pesar por mi parte, abordar todos los temas, por ello me quedo con el amor. Varias son las formas en que lo presenta en *Paleografías*: el amor erótico, el amor maternal, el amor a los padres y a las madres, la amistad... ¿El amor como salvación?

Más que en el amor como salvación, creo en el amor, el amor en todas sus variantes, como una necesidad individual, del mismo modo que creo en la escritura, más que como salvación, como necesidad, necesidad voluntariosa de conocer el mundo circundante, conocernos a nosotros

mismos a partir de los otros. Conocer a los otros es aprender a conocerse a sí mismo. Tampoco creo en el poder redentor del arte, tal vez más joven, si bien ahora cada vez soy menos propensa a creer en la noción romántica de la redención por el arte. Estaba aún en la naturaleza de Proust creer, y eso no le quita ni un ápice a lo soberbiamente escrito que está *En busca del tiempo perdido*, a su magnificencia como escritor, en el poder redentor del arte, casi como en un ascenso del espíritu en pos del encanto y la belleza ideal del arte, pero no en Beckett, él descreía de esa ilusión de redención. Treinta años de diferencia entre el longevo Beckett y Proust, que murió muy joven, hacen también la diferencia en las nociones e ilusiones sobre el arte.

YO PROVENGO DE UNA FAMILIA
ITALIANA, MI PADRE Y
MI MADRE ERAN PERSONAS
INSTRUIDAS, AMANTES
DE LA MÚSICA, DE LA PINTURA
Y BUENOS LECTORES

Pensar, testimoniar e imaginar, éstos son, en síntesis, los pivotes que sostienen su obra y que, de alguna manera, parecieran trascenderse en su narrativa. ¿Cómo vive la tensión entre los géneros?

Desde muy joven viví la tensión entre los géneros, aunque también pronto comencé a desentenderme no de los géneros pero sí de las tensiones. Ese desentenderme fue un trabajo arduo, no obstante, pocas veces me desvié de la vena «filosofante» de mis novelas. Eso propició que pudiera expresarme de un

modo orgánicamente más libre a nivel formal, me ayudó a explorar otros procedimientos, a introducir historias dentro de otras historias, historias de primera, de segunda y tercera mano, a enhebrarlas, a enmarañarlas, bifurcarlas y, lo más importante, interceptarlas, tal como lo hice, sobre todo, en *Historias de la marcha a pie* y después en *Paleografías*. Ni siquiera en los años setenta y ochenta, cuando la departamentalización de los géneros era muy imperativa, me aparté de mi sendero. Más tarde, leyendo a mis amigos escritores, poetas, ensayistas de una generación algo mayor, me di cuenta de que ellos trazaron su propio camino y por ahí enfilaron su galope sin vacilar, que no le tuvieron miedo a escribir lo que deseaban y necesitaban escribir. De ellos aprendí a no contrariar lo que me pertenecía por naturaleza.

Por último, sus preocupaciones literarias y reflexivas, sin dejar de estar insertadas en parte en Venezuela, participa de una gran curiosidad por la literatura europea, así como la pintura y la música. ¿Cuáles son sus actuales lecturas y qué puede contarnos de lo que está escribiendo?

En este momento estoy escribiendo una novela, el título del documento donde la escribo es *Vamos, venimos*, puede que ése no sea el título final, pero por el momento ese *ir y venir* me sirve de guía. Llevo escritas noventa y dos mil palabras, supuestamente está muy avanzada. Poco, mucho, o casi nada, escribo todos los días, de cualquier modo, no tengo apuro. Para escribir hace falta mucha paciencia.

En cuanto a mi interés por la literatura europea es natural, yo provengo de

una familia italiana, mi padre y mi madre eran personas instruidas, amantes de la música, de la pintura y buenos lectores. También mis estudios de filosofía van en ese sentido. Pero ese deseo de ampliar horizontes está en todos los seres humanos, más si son escritores, músicos, artistas visuales.

En los últimos tiempos leo y releo mucha poesía. Tanto de poetas de mi país, poetas vivo y muertos, que son y han sido amigos cercanos y con quienes he mantenido diálogos a lo largo de los últimos años. Yo no me privo de leer narradores, poetas, ensayistas, vengan de donde vengan, sea cuál sea su tradición, su cultura, su origen, su raza, sus devaneos... Me gusta mucho

la poesía norteamericana, Anne Carson, Marianne Moore, C. K. Williams, la poesía de los grandes rusos de todos conocidos que vinimos, con suerte, a descubrir después de los ochenta, por lo menos nosotros, los de habla hispana. Recientemente leí con orgullo y satisfacción *El amor es más frío que la muerte*, de mi amigo el escritor Ednodio Quintero, y el largo poema *El muro de Mandelshtam*, de mi amigo el poeta Igor Barreto.

Virginia Woolf hablaba de la imposibilidad de que existiese un escritor sin experiencia, e inmediatamente agregaba, sin lecturas, sin tradición con la que confrontarse. Yo he tratado de cumplir con ese requisito.



**LA POÉTICA Y LA POESÍA
DE RICARDO MOLINA:
convergencias y divergencias**

Por Guillermo Carnero

El vínculo que unió a los poetas de Cántico fue siempre una amistad más fuerte que las diferencias existentes entre ellos. El grupo no era literariamente homogéneo: su núcleo estaba formado por Pablo García Baena, Ricardo Molina y Julio Aumente, protagonistas efectivos de la singularidad de Cántico con respecto a la poesía de posguerra.

Ricardo Molina participó de manera destacada en la escritura poética a la que Cántico debe su magisterio, y fue, asimismo, el gestor de su imagen y quien formuló en el terreno teórico una poética reveladora de la intervención consciente y disidente de Cántico en el panorama poético de la primera posguerra española. Tuvo, a diferencia de sus compañeros, la vocación docente, que lo llevó a la enseñanza, y como profesor estaba versado en el análisis de textos y en la inferencia, a partir de ellos, de los principios estéticos en que se fundaban. Además sabía, sin la menor duda, que los escritores, de manera aislada o en grupo, pasan a las historias de la literatura bajo etiquetas y eslóganes que se transmiten y repiten acríticamente y que resulta muy difícil matizar; es posible que quisiera asegurarse de no dejar en manos de extraños la formulación de la poética de Cántico, una poética que corría el riesgo de ser malinterpretada, cuando no ignorada, por ser excéntrica, tanto en sentido estético como geográfico.

En las páginas finales de los sucesivos números de la revista *Cántico* fue Ricardo Molina quien expuso, en forma unas veces de reflexiones y otras de artículos-reseña,¹ una poética cuyos eslabones pueden agruparse en función de los autores y los temas a los que están dedicados.

En el número 1 (octubre de 1947), «Decadencia de la imagen» y «Gerardo Diego y el soneto» realzan la tradición inmediata formada por Juan Ramón y el 27, cuyo magisterio, en opinión de Ricardo, falta en un presente en el que prevalece una retórica de asuntos y estrofas que, aunque no se diga expresamente, ha de ser el garcilasismo, al que reprocha falta de imaginación y asimilación superficial y carente de motivación emocional de la clasicidad del Renacimiento.

En el número 4 (1948), «Vicente Aleixandre o El fuego creador y destructor» elogia la alta temperatura emocional y humana distintiva de *Sombra del paraíso* (1944) y los libros anteriores, *Espadas como labios* (1932), *Pasión de la tierra* y *La destrucción o El amor* (1935 ambos). Ninguno viene mencionado, pero el título de la prosa citada es una clara alusión al último de ellos. Para Ricardo Molina la obra de Aleixandre será siempre prueba de

que se puede alcanzar un elevado contenido de verdad existencial sin renunciar a la calidad literaria.

En la segunda época, el número 9-10 (1955, extraordinario homenaje a Luis Cernuda) trae el artículo «La conciencia trágica del tiempo, clave esencial de la poesía de Luis Cernuda», que ha de ser leído teniendo en cuenta que el grupo Cántico consideraba a Cernuda su «padre y maestro mágico». Ricardo intenta aquí desacreditar el sambenito que atormentó a Cernuda toda su vida, la supuesta dependencia de *Perfil del aire* (1927) con respecto a Guillén, basada no en *Cántico* (1928), sino en los numerosos poemas publicados por Guillén varios años antes de la aparición del libro.² Ricardo considera que, más allá de superficiales semejanzas formales, la poesía de Cernuda y la de Guillén son totalmente distintas:

Los respectivos mundos poéticos son tan personales en cada caso, e inconfundibles, que no veo por dónde ni cómo hayan podido nunca relacionarse, a no ser por algo tan superficial como la métrica, pues efectivamente tanto Guillén como Cernuda irrumpen en el campo de la poesía con décimas y heptasílabos, que por otra parte tienen larga tradición española. No encuentro en Perfil del aire [...] poema cuyo espíritu corra paralelo al de Guillén.

La «íntima clave», la «raíz esencial» de la poesía de Cernuda es la conciencia trágica del tiempo, el desengaño y la vivencia conflictiva de la existencia, frente a la serenidad y el asentimiento a la condición humana de Guillén:

Que las apariencias engañan nunca es tan evidente como en el caso de Perfil del aire [...]. Compárese el universo sólido, en feliz aplomo sobre sí mismo, de Guillén, con el mudable universo de Cernuda, alterado por patética crisis temporal.

Aquí está tocando Ricardo Molina uno de los temas más polémicos en el legado crítico de la generación del 27. En «El crítico, el amigo y el poeta» (*Orígenes*, La Habana, 1954) quiso Cernuda rebatir lo que era lugar común entre la crítica desde las primeras reseñas de *Perfil del aire* en 1927 por Francisco Ayala, Juan Chabás y Esteban Salazar Chapela: la supuesta deuda de su primer libro con el de Guillén. Algo que Cernuda sufrió siempre como una injusticia y un daño irreparable y no perdonó nunca. Basta recordar el poema «A sus paisanos», de *Desolación de la quimera*: «Caísteis sobre un libro / primerizo lo mismo que su autor...».

Cernuda explica las semejanzas aduciendo que Guillén habría recibido la influencia de Mallarmé a través de Valéry, mientras que a él mismo le habría llegado directamente por una parte, e indirectamente también a través de Reverdy, y con el refuerzo de la de Góngora, asunto al que volvió Cernuda en «Historial de un libro» (*Papeles de Son Armadans*, febrero de 1959).

Perfil del aire se publica en 1927, pero al incorporarse en 1936 a *La realidad y el deseo* aparece con el título de *Primeras poesías*, y sometido a una revisión tan amplia que Derek Harris ha podido escribir que se trata de dos libros distintos, y que los cambios introducidos por Cernuda camuflan el interés que mostró en sus comienzos por ese purismo que luego rechazó en la madurez. La inmensa mayoría de los lectores de Cernuda no ha podido percatarse de que el problema de la vinculación de *Perfil del aire* al purismo poético español sólo puede afrontarse de forma adecuada utilizando el texto de la primera edición o una buena edición crítica. Ricardo Molina distingue, en su artículo de 1955, *Perfil del aire* y *Primeras poesías*, y es probable que tuviera a la vista las dos ediciones (1927 y 1936) del primer libro de Cernuda, aunque no afrontó las diferencias que las separan, y asimismo es verosímil que llegara a sus manos, y le sirviera de inspiración, la revista *Orígenes* de 1954. También hemos de tener en cuenta que Ricardo, sin poder soslayar el asunto, tampoco querría chocar en él frontalmente con Guillén. Por otra parte, sin duda ignoraba la conspiración de Guillén y Salinas para impedir la publicación de *Perfil del aire*, revelada por la publicación del epistolario entre ambos.³

Definiendo como «gigantesca y purísima elegía», no impotada ni retórica, sino auténtica en su percepción angustiada de la temporalidad, la obra de Cernuda, Ricardo Molina la consideraba, tanto como la de Alexandre, piedra de toque reveladora de la falsedad retórica del tremendismo existencial de la posguerra.

La anécdota en que está basada la relación de Cántico con José Hierro (la candidatura de Ricardo Molina y Pablo García Baena al Premio Adonáis de 1947) es de sobra conocida. Que el galardón fuera concedido a José Hierro, por *Alegría*, hubo de ser entendido por Pablo y Ricardo no sólo como un fracaso personal. En primer lugar, debieron de comprender que se encontraban en inferioridad de condiciones en un ecosistema literario centrado en Madrid, y de ahí el propósito de darse a conocer mediante una revista propia, cuyo primer número apareció en octubre de aquel mismo año. En segundo lugar, el triunfo de Hierro hubie-

ron de entenderlo los fundadores de *Cántico* dentro de su visión negativa de la cosecha poética de aquella primera década de la posguerra. La reseña de *Alegría* va precedida por el texto comentado más arriba, «Decadencia de la imagen», que apunta como defectos (en concreto, «raquitismo») de la entonces joven poesía española la pobreza léxica y métrica y la retórica temática.

Hierro puso en pie un intimismo retenido y nunca aquejado del existencialismo impostado y el tremendismo que *Cántico* rechazaba, y años después se distanció, asimismo, de la retórica de la poesía social, al preferir lo que llamó «poesía testimonial» en el prólogo a sus *Poesías completas* de 1962. En ello se aproximó al concepto de «poesía mensaje» que propondría a su vez Ricardo Molina. Las reservas de Ricardo Molina tienen poco sentido, más allá del resentimiento ante el competidor afortunado; de hecho, debiera haber reconocido que Hierro estaba exento de los defectos que censuraba.⁴ Quizá debamos entender entre líneas, y poner en la cuenta de lo disimulado y lo no dicho, los recelos de Ricardo Molina ante *Alegría*, ya que parece reprocharle la paradoja de ir «a la alegría por el dolor», es decir, asumiendo las inevitables limitaciones de la condición humana al modo senequista, en vez de asumir «la alegría terrestre y la submersión [sic] proteica en el seno vivo de la naturaleza» de Gide y Whitman, dos nombres tras los cuales hay una opción sexual muy precisa.

La concesión del Premio Nobel a Gide en 1947 dio pie a Ricardo Molina para dedicarle un nuevo artículo en el número 2 de la primera época (1947) de la revista, en el que le reprochaba haber transmitido «el más seductor e inaceptable de los mensajes sobre la vida, el amor, la felicidad» en *Les nourritures terrestres*, libro «inadmisibles como breviario de felicidad», por su significado de «puro hedonismo», «indecisión espiritual», «erótico merodeo» y «voluntaria ceguera a la profundidad trascendente del amor». Tales reservas pudieran ser sinceras –Ricardo Molina fue una persona de gran inquietud, contradicción íntima y vivencia angustiosa de la religión y la moral– o bien debidas a la precaución.

La historiografía literaria española habla de «rehumanización» y «tremendismo» a propósito de la orientación existencialista de la poesía española de los años cuarenta. En «Obsesión de la muerte en la poesía actual», también en el número 2, Ricardo Molina lamenta que esa tendencia se haya convertido en dominante y haya dado lugar a «una aspiración (con demasiada frecuencia detenida en el tópico vago y vulgar) hacia una pretendida

profundidad filosófica», carente de la motivación que procede de la experiencia y del pensamiento guiado por la emoción. En la misma línea argumental y en el mismo número 2, «El Romanticismo, estilo cómico» censura la herencia del Romanticismo utilizando el término *cómico* en sus dos acepciones de «teatral» y «risible» para poner sobre aviso a los poetas sentimentales:

El Romanticismo hace gestos desmedidos; emplea para conseguir sus efectos contrastes violentos de luz y de sombra, con técnica de escenógrafo...

Frente a la desmesura y la retórica, al «romántico aquelarre» y la «ficción esproncediana», «Realidad y magia», en el número 3 de la primera época (1948), propone el «Realismo mágico», partiendo del recuerdo incompleto de un cuadro de 1897 del aduanero Rousseau, *La gitana dormida*, que Ricardo describe como «un tañedor de arpa adormecido que yace en la atmósfera lunar del desierto a la sombra heroica de un león». En realidad, no es tañedor sino tañedora, y no de arpa sino de laúd o bandurria. Nuevo puyazo, pues, al Romanticismo, como el de «Los poetas ingleses metafísicos» en el número 4 de la primera época (1948), que ensalza (a propósito de la aparición de los volúmenes 44 y 45 de la colección Adonáis) la actualidad del Barroco con preferencia al Romanticismo.

En la segunda época, número 4 (1954), «A good love poem... is prose», comentando una cita de Eliot, unida a la advertencia de Rilke en *Cartas a un joven poeta* acerca del peligro de abandonarse a la facilidad de la verborrea sentimental, nos da a entender que las emociones deben ser elaboradas y filtradas por el pensamiento, para no convertirse en la peor de las mediocridades de la tradición neorromántica. En el número 6 de la segunda época (1955), «Autenticidad y humanidad» reprueba el impudor de los poetas dados a «ostentar su biografía sentimental», desde el apriorismo de que la vida consiste sólo en tragedia y llanto, dándose el caso de que «se ha hecho de la angustia piedra de toque de la autenticidad, creándose así una angustia retórica, una tragedia convencional, un tono de voz tan desafortunado que linda con el grito, o tan apagado y alicaído que suena a responso hipócrita».

En el número 6 de la primera época (1948), «La poesía de Rafael Laffón» comienza por sistematizar las observaciones que han ido configurando la poética de Ricardo Molina hasta ese momento y su censura de los excesos retóricos y la falta de autenti-

cidad del tremendismo. Merece la pena citar con cierta extensión este texto fundamental:

Ahora que la humanización de la poesía infunde calor y vida nuevos al poema, numerosos valores fundamentales quedaron relegados, por contraposición, a un segundo término penumbroso, viviendo en precario, arrinconados por la ofensiva del Romanticismo imperante. A la poesía anterior, preocupada constantemente desde el modernismo por su esplendor formal, ha sucedido una poesía opaca, impermeable a los problemas del arte, rebosante de pretensiones filosóficas, obsesionada por el tema del hombre, atenta a los latidos de la interioridad individual, como si lo único que definiera a la poesía fuera la conciencia torturante de la humana inquietud. Porque la misma esfera de lo humano diríase en ella limitada a un solo aspecto: el trágico. Poesía trágico-humana, opresora, patética, que nos sumerge en golfos de angustia o despliega a nuestra contemplación sombríos horizontes, a veces teatrales, que recuerdan los convencionalismos románticos. Pero la poesía es, y siempre fue, algo más que un testimonio psicológico o un documento de la vida interior o la constatación de las impresiones del mundo externo en el espíritu; es, ante todo, arte, encantamiento, sensible delicia, «splendor».

El criterio imperante mueve al crítico, viciado por el ambiente, a buscar en el poema algo tan imponderable como la autenticidad, la angustia, la humanidad, sin que pesen apenas en el juicio estimativo la belleza, el lenguaje, la música...

Hemos visto hasta la saciedad que Ricardo Molina rechazaba las actitudes «humanizadoras» de la posguerra, por fomentar una retórica basada en el engolamiento existencial y la impostación trágica. Para él, la poesía debía ser siempre y ante todo atención al lenguaje. Como caso ejemplar destacó la musicalidad de la palabra gongorina («Perfección», número 7 de la primera época, 1948) y la capacidad de Juan Ramón para destilar su rica sensibilidad al margen del lenguaje lexicalizado, dejando siempre un nódulo de misterio al que sólo la intuición puede acceder («Juan Ramón Jiménez», número 8 de la primera época, 1949).

El otro gran tema que *Cántico* tenía que afrontar era la poesía llamada social. En el número 3 de la segunda época (1954), «La poesía comprometida» distingue entre *poesía comprometida* propiamente dicha y *poesía-mensaje*. La primera se caracteriza por ser un vehículo de expresión ideológica, corre el riesgo de convertir al poeta en un propagandista y,

sobre todo, carece de poeticidad, pues consiste en mensajes producidos de manera racional, sin la imbricación de pensamiento y emoción que es consustancial a la poesía. La segunda es aquella que, si bien tiene un origen ideológico, lo asume de manera no programática, sin reducir el poema al proselitismo: es la de los grandes y eficaces poetas comprometidos, como Victor Hugo o Pablo Neruda.

El compromiso literario siguió preocupando a Ricardo Molina, y volvió a él en un texto del número 6 de la segunda época (1955), «La poesía social como épica contemporánea». Si el poeta, sin más propósito que expresar sus emociones, libre del autoencargo, supiera conectar instintivamente con la comunidad de que forma parte, escribiría:

Una auténtica poesía social, esto es, una poesía que mantuviera su dignidad y libertad poéticas sobre todo y frente a todo, pero que a la vez fuera fiel portavoz de los problemas, ansias, inquietudes, miserias y grandezas de la colectividad. No una poesía de partido, no una poesía encauzada por programa político alguno.

Y en el número 8 de esta segunda época (1955), en «Sobre la comunión entre escritor y pueblo», afrontó Ricardo Molina el principal de los problemas inherentes al arte comprometido: cómo entrar en contacto con un público amplio, carente de educación, sin caer en la fabricación de un seudodiscurso degradado, sin más objetivo que la inmediatez propagandística.

Este recorrido por las páginas de *Cántico* ha puesto ante nosotros la formulación de Ricardo Molina, a lo largo de los años, de la poética del grupo, en su adquisición de autodefinición e identidad. Más de una vez la he resumido en estos cinco puntos:

1.º Asunción de una poeticidad fundada en la imaginación y en el rechazo de la reducción de la palabra a vehículo para la comunicación conscientemente premeditada.

2.º Voluntad de enlace con la tradición, en especial, con los Siglos de Oro y el Barroco, y con la poesía contemporánea que representan Eliot, Rilke, Juan Ramón y el 27.

3.º Rechazo del Romanticismo, por su discurso confesional y visceral primario y en bruto, declamatorio y exhibicionista; del purismo, por su asepsia frente a lo emocional y existencial; del surrealismo, por su autismo irracional y su consiguiente incapacidad para la comunicación.

4.º Rechazo, en lo estrictamente contemporáneo español, del garcilasismo, del tremendismo, de la poesía social y de toda

autocensura que excluya lo no común, lo no cotidiano y lo no contemporáneo en nombre de la comunicación mayoritaria.

5.º Asentimiento a un humanismo integral, vitalista, espontáneo y auténtico; a los referentes culturales y al realismo mágico; a una poesía de alcance colectivo e ideológico, siempre que proceda del pensamiento y la emoción individual.

No puedo cerrar estas consideraciones sin una mínima referencia al volumen titulado *Función social de la poesía*, publicado de forma póstuma en 1971, y resultado de una beca concedida a Ricardo Molina por la Fundación Juan March. Es una obra de acarreo, que revela curiosidad y un estimable esfuerzo de documentación, e intenta sobrevolar milenios desde el origen del habla entre los homínidos hasta nuestros días. De tan vasto y superficial recorrido nos conciernen sólo sus últimas catorce páginas, tituladas «El poeta actual», de las cuales nueve están dedicadas a Pablo Neruda. La admiración que por él sintió Ricardo Molina no es nueva en esa etapa final de su vida, pues lo consideraba un ejemplo de esa poesía-mensaje que para él encarnaba la única manifestación legítima, poéticamente hablando, del compromiso. Escribió a este respecto como resumen:

Los espléndidos logros nerudianos dan un poderoso mentís a los enemigos de la poesía política, que la juzgan reciente desvirtuación, cuando la verdad es que su antigüedad se remonta a la lírica griega y nunca dejó de ser cultivada. Píndaro, Horacio, Claudiano, Dante, Herrera, Quevedo, Hugo fueron grandes poetas políticos.

*

A lo largo de su formulación de la poética de *Cántico*, Ricardo Molina olvidó deliberadamente que el existencialismo dominante en la poesía de nuestra primera posguerra tuvo una poblada provincia religiosa, a la que en principio cabía la misma censura que le merecía la desmesura del intimismo confesional. La razón de ese indulto pudo ser tanto el respeto que imponía la ideología dominante como el debido a la propia creencia, que en Molina no puede ponerse en duda y que dejó testimonios inequívocos en las páginas de *Cántico*, como los dos párrafos finales del texto sobre Charles Péguy en el número 4 de la primera época (1948) o el extenso ensayo dedicado al pensamiento teológico en *Hombre y Dios* de Dámaso Alonso, en el número 7 (1955) de la segunda.

A este respecto hay que tener presente que el poeta se distingue dentro del grupo Cántico por la abundancia y la crispación de su poesía religiosa. Su vida estuvo marcada por una opción sexual no aceptada y, en consecuencia, por el conflicto moral, el recelo social y la conciencia de culpabilidad y pecado. Sólo en este punto y desde estas servidumbres dejó el autor, en mi opinión, de dar el mejor sentido a las palabras de la tribu.

A la intensidad de su conflicto íntimo debió Ricardo Molina sus peores libros (*Tres poemas y Psalmos*), que desentonan en el concierto de Cántico y contradicen la poética personal y colectiva que Ricardo asumió y expuso. No cabe juzgar la necesidad espiritual que lo llevó a esas incursiones en el tremendismo y el neorromanticismo que siempre había condenado, pero sí sus resultados literarios. El poeta hubo de padecer una punzante autocensura, verosímil en quien conocía la intolerancia moral circundante –la del poder y sus instituciones, y acaso la más insufrible de la sociedad–, muy activa y perceptible en el círculo cerrado de lo que era en la primera posguerra una ciudad de provincias más enjuta que celeste. La coacción moral en la que tuvo que sobrevivir su heterodoxia le hubo de afectar de dos formas: una, condenándolo de manera parcial al silencio y la disimulación; la otra, más sutil, llevándolo a contaminarse del lenguaje del poder y de la moral circundante y a interiorizarlo como culpa. Un primer síntoma inequívoco lo tenemos en la exaltación de Gide y Whitman en la citada reseña de *Alegría* (Cántico, número 1), para inmediatamente recoger velas en el número siguiente. La trayectoria poética de Ricardo Molina desemboca así en el desencanto y la renuncia, y el descenso de la calidad poética.

El río de los ángeles fue publicado en 1945 en la revista *Fantasía*. En este primer libro el amor se perfila como tema central, a veces en contradicción, pero aún no en conflicto abierto, con la creencia religiosa. Se trata de un cántico de asentimiento que llega a utilizar por analogía el concepto religioso de estado de gracia, en el poema «A la vida que es gracia», interpretándolo como adhesión a la vida, sinónimo de amor y alegría («Mi alma acepta los dones de la vida en dorado racimo luminoso», dice el verso séptimo). Dar cuenta de esa exaltación se llama «acción de gracias», «himno dichoso al que hizo bella la existencia»: una gozosa manifestación de deísmo. El amor es ya sexualmente inequívoco en «Rima», pero «Cántico de la resignación», uno de los poemas finales del libro, es la oración de un pecador arrepentido, que antes ha pasado, solitario, angustiado y clandestino, por una Cór-

doba impenetrable e insensible («Elegía segunda»), arrastrando la tristeza de haber sido abandonado («Salmo del ángel cautivo»).

Las *Elegías de Sandua* fueron objeto de dos publicaciones, ambas en 1948. En el mes de enero, trece de ellas compusieron el primer número extraordinario de la revista *Cántico* e iniciaron una serie de breves libros de poesía que, publicados de manera paralela a la revista, alcanzó sólo cuatro números. En octubre la colección Adonáis publicó un volumen que contiene treinta y tres. Las mejores fueron las incluidas en el cuadernito de *Cántico*, poemas de amor en los que se prolonga el pensamiento de *El río de los ángeles*. Si en aquel primer libro se evocaba el descubrimiento del amor, las *Elegías* se recrean ahora en la tristeza del recuerdo y del fracaso. Desde ese fracaso la mirada se vuelve hacia el pasado para llegar a la ambigua elegía undécima, que comienza como una oración al dios cristiano en la que el apego a las gracias del mundo y al amor humano empieza reconociéndose como un pecado para terminar definiéndose como una aspiración inevitable en quien se siente habitante de un tiempo pasado, el de la antigua Grecia permisiva y pagana.

Así pues, en 1948 Ricardo Molina dispone ya de las cuatro piezas de un juego en el que va a resultar siempre perdedor. Primera, el erotismo, insoslayable en términos humanos y definible, en tanto que componente universal de la vida, como obra de Dios. Segunda, la remota utopía de un paraíso pagano en el que el amor fuera aceptado, practicado y socialmente mostrado a imagen de los dioses. Tercera, el fracaso personal debido a la falta de correspondencia, una anécdota que va a convertirse categoría al definirse como, cuarta, el pecado en el sentido de la moral cristiana represiva.

La entropía destructiva del sistema estalla en *Tres poemas* (1948), a mi modo de ver un libro poco logrado en su estilo aluvial y en su estrecha proximidad al existencialismo religioso más dramático, lo cual no quiere decir que se trate de un libro insincero. Comienza con un «Recitativo a tres voces», un oratorio en versículo caudaloso que plantea la servidumbre, el fracaso y la grandeza del amor, «el vacío de una vida devorada por el goce» y amenazada por «el rayo cruel de Dios», que convierte «en blasfemia y sarcasmo la esbelta danza verde». A continuación, un larguísimo «Salmo» desarrolla el motivo del arrepentimiento y de la culpa y concluye en la renuncia al amor que ha sido causa del alejamiento de Dios, rematada, escribe Ricardo Molina, por «el himno insoluble de mi tristeza y de mi fe».

Corimbo, que aparece en 1949, muestra una clara voluntad de reconciliación y superación de las propias contradicciones en «Memoria del amor», evocación del paraíso cristiano o de la Arcadia, ámbito del amor que mueve el mundo, devuelve al ser humano a su inocencia primera y da testimonio de Dios. Con todo, el libro tiene una sección final que vuelve al páramo del conflicto religioso («Dilatarse en la sombra», «Noche», «Soliloquio», «Consumación», «Plegaria»).

Elegía de Medina Azahara (1957) es una meditación sobre asuntos familiares del autor como la fugacidad del amor, de la felicidad y de la belleza, predominantemente en poemas cortos y sintéticos de los que está ausente la angustia y casi siempre el desarrollo discursivo. De algún modo es anticipo del último que publicara en vida, *A la luz de cada día*, testamento de intención ética, catálogo de intuiciones e imágenes anotadas al desgaire y textos de acarreo, con algún buen poema como «Nocturno romántico».

De manera póstuma, en 1975, se publicaron dos brevísimas colecciones, *Regalo de amante* y *Cancionero*; con la referencia a ellas terminaba mi capítulo de 1976 sobre Ricardo Molina. Junto a *Elegías de Sandua*, *Regalo de amante* es para mí la poesía más intensa y auténtica que saliera de la pluma de su autor. Su tema es el amor, ejemplificado en un corto número de estaciones: la fascinación inicial, el deseo, la sexualidad plenamente aceptada.

En la bibliografía de Ricardo Molina que lleva mi libro de 1976 figuran como inéditas dos colecciones, *Psalmos* y *Homenaje*, que, sin embargo, pude manejar en aquel momento. Preferí soslayar *Psalmos*, centón de oraciones gemebundas y manifestaciones de autoenvilecimiento y golpes de pecho, por su tufo de sacristía, catequesis y procesión de flagelantes, emanado de la conciencia de culpa que contrapone al amor de Dios un amor carnal definido como satánico. Véanse, como botón de muestra, el sexto y el octavo.

Mi opinión final acerca de Ricardo Molina no puede ser monocolor. Sin él, posiblemente Cántico hubiera carecido de la imagen colectiva y la presencia que logró adquirir, por mínima que fuera, en la España de mediados del pasado siglo. Pero no puedo evitar asociarlo, por algunos de sus poemas y de sus libros, con las opciones literarias que él mismo desestimó cuando escribía sin la angustia que lo hace tan humanamente auténtico como literariamente ambiguo.

Esa angustia, que la poética de Cántico quiso y supo trascender, estaba a su alrededor, como escribió Luis Cernuda en «Es lástima que fuera mi tierra», de *Desolación de la quimera*, en un lugar y un tiempo «donde ahora todo nace muerto, / vive muerto y muere muerto; / pertinaz pesadilla, procesión ponderosa / con restaurados restos y reliquias / a la que dan escolta hábitos y uniformes / en medio del silencio».

NOTAS

- ¹ Todos esos textos están recopilados en las páginas 419-467 de mi segunda edición de *El grupo Cántico de Córdoba*. Véase Molina en Carnero 2009.
- ² Téngase en cuenta que Cernuda era once años más joven que Guillén.
- ³ Véanse las dos cartas de Salinas a Guillén (1927) y compárense con la de Salinas a Cernuda (8 de abril de 1927) y la de Guillén a Cernuda (26 de mayo de 1927). Todas ellas en la bibliografía.
- ⁴ Hace años dediqué un estudio a ello: véase Carnero 2003 en la bibliografía.

BIBLIOGRAFÍA

- Carnero, Guillermo. «José Hierro, más allá de la poesía de posguerra», *Claves de Razón Práctica*, 134 (julio-agosto de 2003), 46-50.
- Cernuda, Luis. «El crítico, el amigo y el poeta», *Orígenes* (La Habana), IX.35 (1954), 18-30; *Prosa I*, eds. Derek Harris y Luis Maristany, *Obra completa*, vol. II, Madrid, Siruela, 2002, 607-624.
- . «Historial de un libro», *Papeles de Son Armadans*, 35 (febrero de 1959), 121-172; *Prosa I*, eds. Derek Harris y Luis Maristany, en *Obra completa*, cit., 625-661.
- . «Es lástima que fuera mi tierra», «A sus paisanos», en *Desolación de la quimera*, *Poesía completa*, eds. Derek Harris y Luis Maristany, en *Obra completa*, vol. I, Madrid, Siruela, 2002, 501-504 y 546-548.
- . *Perfil del aire. Con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*, ed. Derek Harris, Londres, Támesis, 1971.
- Guillén, Jorge. Carta a Luis Cernuda, 26 de mayo de 1927, en Luis Cernuda, *Epistolario 1924-1963*, ed. James Valender, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2003, 53-55.
- Hierro, José. *Poesías completas*, Madrid, Giner, 1962.
- Molina, Ricardo. *Función social de la poesía*, Madrid, Fundación Juan March/Guadarrama, 1971.
- . *Obra poética (1915-1967)*, edición de José María de la Torre, prólogo de Diego Martínez Torrón, Madrid, Visor, 2007, 2 vols.
- . «Reseñas, críticas, manifiestos», en Carnero, Guillermo, *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*, 2.^a edición actualizada y aumentada, Madrid, Visor/Fundación Vicente Núñez/Fundación Cajasur, 2009, 421-467.
- Salinas, Pedro. Cartas a Jorge Guillén, s. f. (comienzos de 1927) y 10 de mayo de 1927, en Guillén, Jorge y Salinas, Pedro, *Correspondencia (1923-1951)*, ed. Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets, 1992, 69-72.
- . Carta a Luis Cernuda, 8 de abril de 1927, en Luis Cernuda, *Epistolario 1924-1963*, cit., 49.



La respuesta infinita de Vicente Rojo

Por Sònia Hernández

El mes de marzo de este 2017, el artista mexicano de origen español Vicente Rojo cumplió ochenta y cinco años. Se celebra, pues, uno de esos números redondos que él acoge con la discreción que ha convertido en uno de los pilares de su carácter, rehaciéndose de algunos de aquellos golpes vallejanos, tan fuertes –en el verano de 2016 perdió a su hija, la también artista Alba Rojo–, y sin dejar de trabajar. En el mes de noviembre inaugura en la galería mexicana López Quiroga una exposición en la que mostrará algunos de sus últimos trabajos, «Abecedario».

Vicente Rojo afirma que no podría vivir sin pintar. En mayo de 2015 volvió a sorprender y cautivar –en esta ocasión sí es válido decirlo sin temor a caer en la exageración o en el sentimentalismo– a todo el mundo con su majestuosa exposición «Escrito/Pintado», inaugurada y producida por el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la Ciudad de México. La muestra, además de ofrecer un acercamiento a la evolución del trabajo plástico del artista, ahondaba en la relación entre texto e imagen en su producción. De un modo muy efectivo, se sintetizaban y se unían las dos dedicaciones principales con las que Vicente Rojo ha conseguido representar –es decir, dotar de una imagen que la represente ante los ojos– la cultura mexicana de la segunda mitad del siglo xx: el arte y el diseño gráfico.

Ya Federico Álvarez, también exiliado de segunda generación como Rojo, yerno de Max Aub y gran amigo del artista, escribió en 2009 que su actividad podía definirse como «pintar la escritura».¹ Y esa idea fue la que demostró la exposición que comisariaron Cuauhtémoc Medina y Amanda de la Garza, disipando cualquier posibilidad de duda. Vicente Rojo ha sido capaz de dotar de un cuerpo tangible a la literatura y la escritura –como también a la música–, logro que lo convierte en mucho más que un escritor.

Cualquier género literario está presente en la producción artística de Vicente Rojo. Él ha atribuido a su trabajo como diseñador gráfico una capacidad y una función comunicativas encaminadas únicamente a conseguir hacer más claros y más atractivos los mensajes que habían de llegar al receptor. Aunque amplia, vasta, plural, elaborada, exigente, multidisciplinaria e internacional, la cultura que defiende no es la que se entiende como un privilegio o un adorno sofisticado de quienes se creen poseedores de la verdad –como él mismo afirma en su deslumbrante *Diario abierto*– y lo utilizan para alcanzar un estadio más distinguido. Fruto de su convencimiento sobre la trascendente contribución que suponen la cultura y el conocimiento para la emancipación del individuo,

así como de la democratización de los productos culturales, para él es importante que quien mira pueda no ya sólo instruirse, sino también nutrirse. Atendiendo a sus propias palabras, no tenía suficiente con sentirse culturalmente útil, quería serlo, además, también social y políticamente.² Por eso era necesario que los carteles hiciesen atractivo el cine, que los periódicos facilitasen la lectura de las noticias y que resultase agradable a la vista la lectura de los libros. De este modo, no tiene sentido distinguir entre la llamada alta cultura y la cultura popular. Más allá de su práctica artística y de sus renovadoras y fundacionales aportaciones al diseño gráfico, entiende el suyo como un trabajo por la cultura que ha de hacer posible el equilibrio entre los intereses individuales y los colectivos, donde todas las ideas sean válidas para crear utopías que permitan el avance.

Si las letras son signos que enlazan con pensamientos e ideas abstractas, el alfabeto con el que Vicente Rojo escribe se compone de un sistema complejo –que nunca complicado– y variado de señales, símbolos y signos mediante los que se accede a una esfera mucho más amplia de lo que muestran las apariencias.

Después de treinta años de trabajo, Vicente Rojo está considerado no sólo un referente, sino también un renovador y, por tanto, un precursor de la profesión del diseño gráfico en México. Algo o mucho de su inventiva está *escrito* en los carteles, logotipos, imágenes conmemorativas y publicaciones con las que se ha construido la imagen de los agentes culturales y sociales de la segunda mitad del siglo xx en México. Escritores de los que David Huerta, Gonzalo Celorio o José María Espinasa sólo son ejemplos han reconocido que Rojo les enseñó a mirar, a ver y apreciar la cultura. Carlos Monsiváis escribió que el artista de origen catalán organizó el tránsito hacia la nueva percepción.³ Dejó su huella en suplementos culturales (*México en la Cultura*, del diario *Novedades*; y *La Cultura en México*, de la revista *Siempre!*), en revistas (*Artes de México*, *Nuevo Cine*, *Diálogos*, *Revista de Bellas Artes*, *Revista de la Universidad de México*, *Artes Visuales*, *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, *Vuelta*, *Imágenes* o *México en el Arte*) y en diarios (*La Jornada*).

A pesar de la dificultad que se presenta siempre en el momento de ordenar los afectos y las preferencias, su labor en el sector editorial ocupa un lugar especialmente señalado. Entre las muchas iniciativas que ha llevado a cabo, asegura que lo que más le enorgullece es haber tenido la idea de crear una editorial: Era, con José Azorín y los hermanos Neus, Jordi y Quico Espresate.

Los promotores descendían del exilio español, lo que podría haber hecho esperar que el sello se convirtiera en una plataforma para los activos autores transterrados. Sin embargo, mucho más comprometidos con el mundo en el que vivían, más allá de servir como altavoz para los exiliados y el antifranquismo, Era llegó a ser el sello editorial del pensamiento crítico de la izquierda mexicana. De nuevo, con su voluntad de comunicar y de hacer fácil el acceso a la cultura, Vicente Rojo diseñó cerca de setecientos libros y portadas para la editorial. Su intervención resultaba clave en la transfiguración de la obra literaria en un objeto artístico. Por tanto, en el libro convergen los dos lenguajes principales en los que se ha venido dividiendo su trabajo. Allí encuentra un espacio de experimentación artística que, al parecer de Cuauhtémoc Medina,⁴ lo situaría en una corriente de artistas que, a partir de los años sesenta en México, investigan en esas posibilidades expresivas. Reconocerlo en un contexto determinado en el que coinciden los intereses de diferentes artistas no menoscaba la independencia que siempre ha caracterizado a Vicente Rojo. Más allá de la potencia plástica o representativa del objeto, la suya es una indagación en los significados del libro como signo en las múltiples manifestaciones que ha ido descubriendo a lo largo de su vida, desde la fascinación suscitada por los libros en la infancia.

La escultura *Artefacto*, que representa un expositor de libros; los libros-objeto *Discos visuales*, realizados con Octavio Paz, con quien también llevó a cabo *Marcel Duchamp. Libro-maleta*; o el *Jardín de niños* que construyó con José Emilio Pacheco –todas datadas en 1968–: encontramos aquí ejemplos de cómo el artista convierte un proyecto literario en artístico. La representación plástica utiliza todos los mecanismos que tiene a su alcance para ampliar los límites de la idea o el mensaje emitido con palabras en primera instancia. A partir de la observación de prácticas posteriores de creadores de diferentes disciplinas, las propuestas de Vicente Rojo lo colocan si no en un punto destacado y de referencia de una sucesión –por no calificarlo como *tradición*– de creadores que han encontrado un territorio común en la reflexión alrededor de los significados del libro. La utilización de las obras de Marcel Duchamp, Octavio Paz o José Emilio Pacheco a modo de *ready-made* o arte encontrado puede alinearse con el uso que Dominique Gonzalez-Foerster ha hecho, más recientemente, en varias de sus instalaciones de la obra de escritores como Enrique Vila-Matas, Roberto Bolaño o W. G. Sebald. El libro como objeto y el contenido que alberga como signo son las obras ya realizadas que los dos artistas

integran a su mensaje o bien utilizan como punto de partida. En el caso de *Artefacto*, de Vicente Rojo, se está reutilizando el significado del objeto como contenido de conocimiento, de fantasía, imaginación y todas esas experiencias culturales y sensoriales a las que se accede a través de las páginas de un libro. En cuanto a las instalaciones de Gonzalez-Foerster, el hecho de que concite los títulos de tres autores concretos, está re-representando el universo de símbolos, imágenes y significados creado por ellos. La narrativa de los escritores escogidos ya no sólo da forma a los acontecimientos o pensamientos que ellos mismos articularon, sino que los nombres casi se han convertido en marcas con su propio posicionamiento y con la promesa de sensaciones y conocimientos cuyo alcance no se limita a quienes los han leído. Mediante un procedimiento similar es como Vicente Rojo consigue acercarnos *la imagen o el aspecto* que tienen Duchamp y Octavio Paz juntos. Ya no es suficiente con observar la fisonomía de los dos escritores, se trata de sintetizar y concretar en un conjunto de símbolos la apariencia que tienen esos universos creados. Rojo representa o encarna el universo casi infinito que exploran los autores. Y lo hace mediante sus propios signos: los colores y las formas, que serán los encargados de conmover a quien observa para que, mediante la emoción y también la intuición, se acerque a los mensajes emitidos o descubiertos por los autores que fueron el punto de partida. Con sólo este ejemplo se comprende por qué al artista se le reconoce que enseñó a *ver* la cultura por lo menos a dos generaciones de mexicanos.

El modo en que utilizan Gonzalez-Foerster y Vicente Rojo las obras de los escritores no difiere apenas del uso característico de quien hace una cita o una referencia a una autoridad: se escoge una cita porque su brevedad, su contundencia y su capacidad de revelación hace que funcionen como una obra autónoma. Una frase opera como signo de una realidad mucho más amplia, en la que, en la mayoría de ocasiones, al significado de las palabras se une el significado que aporta el nombre o *marca* de la persona a la que se le atribuye. A partir de este mecanismo, aunque mucho más sofisticado y enriquecido, el escritor barcelonés Enrique Vila-Matas ha desarrollado toda una obra literaria imprescindible para entender las posibilidades de la evolución de la narrativa en nuestro tiempo.

Si se dan afinidades personales entre Vila-Matas y Vicente Rojo, o Gonzalez-Foerster, o Chus Martínez, es porque se han encontrado en un territorio de reflexión común. En la última novela de Vila-Matas, *Mac y su contratiempo*, el protagonista quiere reescribir el libro que un día publicara –considerándolo un fracaso– su vecino.

La estrategia de la cita se lleva hasta el extremo de querer reescribir, es decir, volver a representar, lo que ha dicho otro. La repetición también fue el tema de la brillante conferencia «Radicalement pas original (Bastian Schneider)», que pronunció en el Collège de France en el marco de Les Grands Conférences, el 24 de marzo, y en la que también intervino brevemente Dominique Gonzalez-Foerster, que se caracterizó para la ocasión como Franz Kafka primero y después como Marlene Dietrich. El texto constituye un verdadero manifiesto en reivindicación de la repetición, del ejercicio de regresar sobre lo que ya se ha dicho antes para modificarlo, para adaptarlo y proporcionarle un significado nuevo.

Vicente Rojo no sólo trabaja sobre lo que dicen otros para embellecerlo y hacerlo llegar a un público más amplio cuando ejerce como diseñador gráfico. Su práctica artística se ha desarrollado en series signadas por la variación de pinturas, dentro de las cuales todas las obras que formaban parte se reconocían entre sí y dialogaban. Después de sus inicios cercanos a la figuración, a mediados de los sesenta inicia, con *Señales*, sus series basadas en la rotundidad de las formas geométricas elementales, hasta llegar a la serie *Escrituras*, en la que se encuentran su impresionante «Casa de letras», que presentó en 2015, y esta nueva culminación que es el *Abecedario* en el que ha estado trabajado en los últimos años y que presentará en público en el mes de noviembre de este 2017 en la prestigiosa galería de la Ciudad de México López Quiroga.

El artista afirma que ha tardado algunos años en caer en la cuenta de que a través de su investigación en la abstracción geométrica no ha estado sino buscando un alfabeto propio. A partir de los mismos signos, sus repeticiones, sus yuxtaposiciones y sus variaciones se da una gramática que, a su vez, modela la narración que está transmitiendo. En sus series leemos las afirmaciones y constataciones que quieren mostrar alguna verdad esencial que nos remite a un origen, pero que, poco después, se rebaten o se niegan con un leve movimiento o alteración del orden minuciosamente compuesto, sin lugar para las estridencias. Y, por esa misma razón, sus obras se unen con tanta elocuencia a la poesía: consigue crear imágenes poéticas que conmueven al observador y lo encaminan hacia una pregunta o hacia la paradoja de una respuesta infinita, convertida en su rotundidad en un nuevo interrogante.

Mediante la repetición y la constancia, sus formas han ido evolucionando desde la esencia de la geometría, que es reflejo de la naturaleza, a los signos originarios y primitivistas, a partir de los que se construye y se escribe un lenguaje. Renunciando al impera-

tivo de la constante ruptura con lo anterior que generalizaron las vanguardias, se avanza sobre lo realizado para llegar a un punto en el que, paradójicamente, aparece algo nuevo y realmente distinto, que permite transitar por caminos desconocidos que proporcionen nuevos pensamientos y experiencias. Ese camino es el que ha permitido a muchos artistas que han estado encerrados en sus estudios y sus indagaciones sobrevivir en entornos tan agitados como lo son el artístico y el literario en nuestros días. Sobre esa resistencia a la obligación rupturista que asegura la pervivencia de un trabajo más genuino y esencial ha hablado de forma esclarecedora Chus Martínez al comisariar en Barcelona una exposición de Jorge Ferré en septiembre de 2016. En el trabajo de este artista, en series y a partir de la geometría abstracta, pueden establecerse diferentes paralelismos con el de Vicente Rojo.

Sin pertenecer a un mismo grupo generacional, temático o ni siquiera estilístico, sí se puede identificar un nexo común entre diferentes artistas plásticos en cuya práctica se detecta, además de un interés obvio por la literatura, un deseo explícito de llegar a la escritura, como es el caso del genial mexicano. El grabador, pintor, videoartista, poeta y *performer* Benet Rossell solía calificar buena parte de su obra como diferentes maneras de caligrafía: «Caligrafío la luz». De hecho, en más de una entrevista había declarado que la mejor palabra que se le ocurría para describir su trabajo era *arteur*. Sus micrografías, de las que compuso millares, también deben interpretarse como los símbolos de un alfabeto infinito.

Aunque pertenece a una generación diferente, Mar Arza también puede ser incluida en ese conjunto de creadores que, partiendo del libro como *ready-made*, intentan articular una escritura propia. La página en blanco es objeto de reflexión en sus esculturas, a la vez que descompone los papeles, las líneas, las palabras o los interlineados. Las funciones que cada uno de estos elementos desempeñan de ordinario en un libro se alteran para reflexionar sobre su cometido habitual, pero también sobre sus posibilidades fuera de contexto, es decir, cuando crean un nuevo lenguaje a partir del código que proponen al observador. Lo importante es explorar lo que resultaba hasta el momento desconocido para poder obtener un aprendizaje o ampliar el conocimiento.

El deseo de configurar una forma de escritura que devenga un canal de expresión propio, ya sea creando un nuevo alfabeto o bien reescribiendo sobre el trabajo de otros autores, es el rasgo común que une a estos artistas. Por su parte, Vicente Rojo ha sido prolijo en citar a los que han tenido una contribución importante en el de-

sarrollo de su universo estético, como Jasper Johns, Klee, Tàpies o Morandi, entre otros. A algunos los ha citado en sus obras plásticas y sobre otros se ha ocupado en sus escritos. La voluntad de comunicación que él atribuye a su labor como diseñador gráfico también subyace en su pintura y su escultura, como demuestra su serie de cartas y mensajes dirigidos a personajes como Robert Walser, Malcolm Lowry, Alicia Liddell, Mark Rothko o Agnes Martin.

Desde ese territorio que habita entre la literatura y el arte, ha publicado y participado en un gran número de libros. A los libros objeto ya mencionados, realizados en colaboración con Octavio Paz y José Emilio Pacheco, ha seguido una larga serie en la que ha colaborado, especialmente, con poetas. Asegura que siempre que lee un libro de poesía, por desconocido o irregular que sea el autor o la autora, siempre acaba encontrando un verso que le haga pensar que le habría gustado haberlo escrito a él. Sus trabajos han acompañado poemas de, además de Paz y Pacheco, José-Miguel Ullán, David Huerta, Álvaro Mutis, Andrés Sánchez Robayna, Alberto Blanco, Fernando del Paso, Hugo Hiriart o Alfonso Alegre.

Con el médico escritor Arnoldo Kraus, Vicente Rojo ha realizado tres exquisitos libros de artista: *Apología del lápiz*, *Apología del libro* y el más reciente, aparecido en 2016, *Apología de las cosas*. Los tres casos son una muestra evidente de la proximidad entre pintura y literatura y convierten objetos en signos poseedores de un gran significado. Las estrategias comunicativas seguidas con estos objetos se encuentran en la misma línea que otros artistas. El lápiz y el libro actúan de nexo con todo un universo de imágenes, evocaciones y recuerdos. Y, junto a los objetos, las manos que los sostienen, que trabajan y crean con ellos.

Ha escrito Vicente Rojo que sus manos lo representan: «Ellas simbolizan toda mi relación con el mundo».⁵ Al escribir, también selecciona con habilidad un conjunto de imágenes de su biografía cargadas de simbolismo y que ayudan a entender la importancia del lápiz y el libro. Ha narrado cómo a la edad de cuatro años le ataron la mano izquierda para que aprendiera a escribir con la derecha. Entonces, su reacción inmediata fue negarse a usar la derecha y dejar de asistir a la escuela. La escena nos sirve también para acercarnos a la crueldad de los años de infancia que, en Barcelona, coincidieron con la guerra y el primer franquismo. Otro recuerdo resulta igualmente dramático e ilustrativo sobre las dificultades que su familia tuvo que superar en la Barcelona de la posguerra, cuando el padre –ingeniero comunista y afiliado al sindicato de la Compañía Barcelonesa de Electricidad, y hermano del jefe del Estado Mayor del

Ejército republicano— se exilió en México desde 1959: el de un niño viendo cómo sacan por la ventana de su casa, en un quinto piso, el piano donde sus hermanas tomaban sus lecciones de música:

Un niño de apenas siete años, con gran zozobra y el corazón adolorido, ve salir el piano sujeto de correas por el balcón del quinto piso de su casa. Quizás en ese momento ignoraba lo que estaba sucediendo, quizás lo intuiera. Pero, setenta años después, ese niño piensa que a lo largo de toda su vida su afán más profundo, la raíz de sus desvelos, siempre acompañada de papeles y lápices de colores en las manos, ha sido recuperar ese piano.⁶

La reproducción de su obra *Autorretrato* (técnica mixta sobre madera, 140x140 cm, del 2016) ocupa las páginas centrales del ya mencionado *Apología de las cosas*. Los ciento cuarenta centímetros del eje vertical se han dividido en franjas o filas regulares que se leen como líneas trazadas sobre algún tipo de cuadrícula, repletas de signos: en este caso los múltiples objetos que el artista ha recopilado para que lo retraten. Se define a sí mismo mediante su trabajo, y todos los objetos están directamente relacionados con su práctica profesional y artística. Si iniciamos la lectura como acostumbramos a hacerlo, en el ángulo izquierdo superior, los lápices ocupan un lugar privilegiado en el inicio de la narración. Volverán a aparecer a lo largo de las líneas, incluso en un lugar casi central, sobre una pizarra, reproduciendo los colores de la bandera republicana. En muchas de las franjas se alternan signos blancos y negros, con lo que no podemos evitar ver también las teclas de un piano. Así, están los lápices y el piano de las dos imágenes en las que se sintetizan la crueldad y la dureza de unas experiencias claves en la búsqueda llevada a cabo por su protagonista a lo largo de su vida.

Arnoldo Kraus deslumbra cuando escribe como quien nombra las cosas por primera vez con un lenguaje esencial y universal para que todo el mundo lo comprenda y forme parte del universo creado. Tal vez su condición de médico —internista, no cirujano, como he afirmado de él en alguna ocasión— juega a su favor en el momento de encontrar las palabras precisas que describen las formas en las que se nos ofrece y se nos va la vida. En el último libro que ha creado con Vicente Rojo, nos enseña hasta qué punto estamos en nuestros objetos, en nuestras *cosas*, y cómo el *Autorretrato* de Vicente Rojo no podía tener una única figura.

Después de sus orígenes en la figuración, de los que nunca se manifestó especialmente orgulloso, Rojo vuelve a ella, aun-

que llevándola a su expresión más extrema: se retrata a sí mismo con una infinidad de figuras de objetos. Y, a través de la obra del artista y del texto de Kraus, el posible lector se retrata también, porque nuestra vida está en nuestras *cosas*, pero en las pequeñas, las cotidianas, las ínfimas, las que con probabilidad nadie verá porque pertenecen a nuestro espacio más íntimo.

En su constante exploración de la geometría y su rotundidad, con las que pretendía tanto volver a los orígenes como partir de ese punto germinal, las formas de Vicente Rojo han ido evolucionando hasta convertirse en letras, su alfabeto. Como explicaba él mismo en su *Diario abierto*: «He usado la geometría como un lenguaje: el que está en esos orígenes. Lo que he tratado de hacer es una especie de geometría, respetada por un lado y por otro enriquecida, sometida a nuevas pruebas visuales».⁷ El paso siguiente en la serie *Escrituras*, que inició en 2006, ha sido su *Abecedario*, y, justo cuando parecía que por fin se establecía el código definitivo que asignaba un significado a cada señal, sorprende con un *Autorretrato* en el que aparentemente los objetos sustituyen a las letras en su función de signo. Los objetos proyectan palabras, frases enteras y complejas, como también historias en la mente del posible espectador, con lo que de nuevo se vuelve a lo genuino, al origen del lenguaje y su voluntad de señalar los objetos que sintetizan aquello que pretendemos comunicar. En este caso, la representación de la biografía del artista. Cada quien percibirá imágenes y emociones muy distintas –dependerá de su habilidad, su bagaje y de cuánto haya aprendido a ver– ante un autorretrato. Cualquiera puede quedarse con la información estricta que se desprenda: una edad, un sexo, un color de piel, la presencia o no de arrugas, de prótesis o adornos, una manera determinada de mirar o sonreír, etcétera. Pero también podemos indagar e imaginar qué otras personas, vivencias y pensamientos se esconden en esa representación concreta. ¿Nos acercamos –poseemos, de alguna manera– a la persona que fue el retratado en su infancia, en sus ilusiones, sus afanes y sus decepciones? El actor responsable de la representación conserva en su interior todas las escenas que se han ido sucediendo hasta llegar a lo que se es. En el caso de Vicente Rojo, esas escenas están plasmadas en pinturas y esculturas. Él mismo ha contado que considera que la creación de sus obras es similar a como se crea un personaje en una ficción: «Yo me he atrevido a pensar que estas ideas (y lo hago con el gran respeto que tengo por la literatura) podrían corresponder quizás al desarrollo de mis cuadros, cuyas formas, texturas y colores iniciales se van transformando, de manera que con frecuencia

el punto de partida, al igual que los personajes de una ficción, se va modificando y a medida que la obra avanza ella misma sigue su propio camino hasta llegar a un final imprevisible».⁸

En 2010, un impresionante e imprescindible libro-catálogo recopilaba el trabajo realizado por el artista hasta aquel momento: *Puntos suspensivos. Escenas de un autorretrato*. Tanto el título como el subtítulo resultan significativos de la estrecha relación entre texto y expresión plástica en su obra. La historia que nos relata la biografía del artista se interrumpe con puntos suspensivos, mientras que se acompaña de ilustraciones que no son sino imágenes capturadas de esa misma vida que se quiere explicar. Como los lápices, los soldaditos de juguete o los aviones en miniatura, en el deslumbrante *Autorretrato* de Rojo se encuentran otros objetos que asociamos con la infancia, tanto la del artista como la del observador. Ha pasado el tiempo y todo lo cubre una fina pátina de barniz y polvo, y los objetos conservan su lugar en medio de la estructura de la misma manera que permanecen en el recuerdo. Entonces ya nada es infantil, porque el lápiz se convierte en el instrumento de trabajo del artista que consigue renovar el diseño gráfico de su país y que, con otros creadores, pretende que el arte mexicano salga de la apatía casi mimética en la que se hallaba a mediados del siglo xx:

*Me encontré formando parte de un grupo de artistas hoy llamados de la «ruptura», nombre que no me parece afortunado. Creo que más que de ruptura se podría hablar de una apertura, de una búsqueda de nuevos cauces expresivos, de lenguajes visuales heterogéneos. Así lo hicieron Alberto Gironella, Manuel Felguérez, Enrique Echeverría, José Luis Cuevas, Vlady, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, Roger von Gunten o Arnaldo Coen junto con otras figuras destacadas de una generación que se cierra brillantemente con Francisco Toledo. Artistas todos que, con obras sólidamente personales, agitaron el panorama del arte mexicano al desafiar con su propia contrapropuesta la inapelable sentencia de David Alfaro Siqueiros: «No hay más ruta que la nuestra».*⁹

Había llegado a México con diecisiete años, pero desde el primer momento supo que aquél era su país: «Creo que el origen de todo mi trabajo está en mis dos infancias. La primera, en mi natal Barcelona, hecha de experiencias que fueron bastante difíciles para mí, y la segunda, en 1949 cuando llegué a México y la vida se me iluminó. La luz me deslumbró, y ese deslumbramiento sigue acompañándome hasta la fecha. [...] Y, poco a poco, comencé mi formación cultural como un joven mexicano ávido de apren-

der». ¹⁰ Las dos infancias están presentes en su especialísimo *Autorretrato*. Además de los lápices y el libro como símbolos de los años más difíciles en Barcelona, otra imagen cobra fuerza también para remitirnos a aquella época: la del arco de Triunfo del paseo de San Juan en la capital catalana. Desde lo alto de esa avenida, el niño Vicente Rojo solía otear el mar para ver pasar los veleros. Muchos años después, durante una visita a la ciudad, creyó ver cómo cruzaba el horizonte el mismo que lo hacía en su infancia. La imagen antigua del *souvenir* del monumento barcelonés nos trae todos esos recuerdos que ya no sólo forman parte del retrato. La otra infancia, la del deslumbramiento mexicano, es la que conduce desde los lápices, el piano y el arco de Triunfo hasta los utensilios de trabajo del diseñador gráfico y del pintor que se alinean en el cuadro: tijeras, reglas, transportadores de ángulos, tiralíneas, catálogos de Pantone, chapas de libros de Era... A sus ochenta y cinco años, todos estos *souvenirs* hablan de un pasado, de una vida que ha sido trabajo. Las portadas de los libros que se reproducen en las chapas recuerdan su tarea, pero también a sus amigos Carlos Fuentes y José Emilio Pacheco. Los signos de la biografía se mezclan con aquellos que hablan de su trabajo incansable para la cultura mexicana, hasta el punto de que podría afirmarse, sin miedo a exagerar, que en buena parte de su autorretrato se detectan algunos rasgos comunes con la fisonomía de la cultura mexicana de la segunda mitad del siglo xx. Todos los objetos incluidos en la obra han pasado por las manos del artista, como si los volviera a crear, o como si adquirieran una segunda vida –de la misma manera que él mismo al llegar a México– después de su uso habitual. Ya no interesan sólo por la utilidad que han ofrecido, sino por todo lo que cuentan al ser *tocados* por el artista. Mucho más importantes que el rostro resultan todas *las cosas* que testimonian el trabajo realizado, los esfuerzos llevados a cabo para conseguir un mundo en el que todavía sea posible pensar en la utopía. Vicente Rojo siempre ha detestado el culto a la personalidad, y lo demuestra mejor que en ninguna de sus obras en su *Autorretrato*. La subjetividad del artista queda en un segundo plano, puesto que los objetos hablan por sí mismos. Ha llevado al extremo tanto la figuración como su deseo de que la pintura se convierta en materia. Después de muchos años de investigación, las respuestas saltan a sus ojos a través de lo más inmediato, como quien por fin aprende a ver y a decodificar un alfabeto. Entonces, *las cosas* recogidas se convierten en arte encontrado o *ready-made* en una práctica artística similar a la de

tantos artistas plásticos y escritores que utilizan las obras de otros creadores para introducir en su propio discurso los significados del objeto añadido.

La idea de arte encontrado es habitual en la obra de Vicente Rojo, tal vez porque es más acorde con su discreción y su rechazo del culto a la personalidad pensar que el artista puede hallar o dar con respuestas existentes que no *crear* desde cero el mensaje o la palabra buscados. La observación del mundo y las manifestaciones artísticas nutren las imágenes de su pensamiento. En su serie *Escenarios*, que llevó a cabo desde principios de los años noventa hasta 2007, sobre la que afirmó que era un «repaso de mis series anteriores y una suma de las mismas», incluyó un conjunto de códices enterrados y códices encontrados: «A este último grupo lo llamé *Escenarios secretos*. Partí de la idea o de la fantasía de que los antiguos mexicanos, ante la llegada de los conquistadores, ocultaron sus libros y espejos sagrados con el fin de protegerlos». ¹¹ Libros, espejos y primitivismo son conceptos que han estado muy presentes a lo largo de toda la producción y la práctica artística de Vicente Rojo. En sus últimas obras vuelven a estarlo, con una fuerza renovada. Si, como él mismo afirma, todas las piezas de la misma serie mantienen un diálogo en el que la evolución de cada una de ellas determina el desarrollo de las demás, en constante «suma y repaso», no es de extrañar que cada una de las series acabe resultando un nuevo avance en una trayectoria subyugante por, entre otros motivos, la firme coherencia que la dirige. Es decir, con cada nueva serie o conjunto de obras, Vicente Rojo lleva su indagación a un estadio superior, en el que cada paso previo es absolutamente identificable porque no es sino el peldaño que permite la elevación. Hay muchas culminaciones en la trayectoria de este genial artista, su último conjunto de obras presentado vuelve a serlo en un estadio más alto.

En las obras de su *Abecedario* no sólo se identifican las *señales* dejadas por series anteriores, como los códices mencionados, su *México bajo la lluvia*, las *pirámides*, los volcanes o los escenarios plateados: estamos ante una síntesis que nos presenta y nos lleva a la esencia de los descubrimientos del artista. Paradójicamente, con este nuevo avance se retrocede para recuperar lo más elemental. La mirada vuelve a un punto que Vicente Rojo jamás ha perdido de vista: el origen, el primitivismo, «los antiguos mexicanos» de los que habla. En su evolución, parece haber encontrado los códices ocultos: la cuadrícula y las líneas vuelven a estar presentes para evocarnos los mensajes antiguos que hemos

olvidado o que en algún momento alguien olvidó legarnos. Y la pintura sigue convirtiéndose en materia, en tierra, en el suelo que pisamos o la arcilla de la que otras leyendas afirman que estamos hechos. De todo eso nos habla Vicente Rojo. Y, en el centro de la cuadrícula, el símbolo o letra que por fin adquiere su protagonismo. Es cierto que han perdido las dimensiones monumentales que habían ganado en su serie anterior, *Casa de letras*, pero conservan la magnificencia que les otorga el ser continente de mensajes arcanos, a la vez que transmisores de verdades reveladoras. En el centro del código encontrado en la materia, en la tierra, la letra como signo aparece también como cerradura de una puerta que franquea un secreto propio de una leyenda ancestral. Si somos capaces de descifrar el símbolo, la puerta se abrirá para traspasar a esa otra dimensión en el que el pensamiento y la imaginación no son sino una forma más de experiencia.

En algunas de las obras del *Abecedario* se representa la materia como tierra que ha escondido los códigos sagrados, en otras ocasiones, las pinturas contienen mensajes muy similares, pero la presencia del plateado las transforma en superficies que evocan espejos. Nuevamente, otro símbolo muy presente en el imaginario –entendido como recopilación de imágenes– del artista. Ha desaparecido el color, aunque sigue estando la riqueza cromática, así como la fuerza de la pintura y de la materia que transforma la pieza en casi una escultura.

Convertido en emisario de un mensaje que llega desde muy lejos en el tiempo, Vicente Rojo pone ante el observador un espejo en el que ya no se trata de verse uno mismo, sino que hay que aprender a ver los mensajes que ya están inscritos y en los que sólo somos un signo más.

El espejo que no muestra el retrato de quien mira se relaciona directamente con el *Autorretrato* del artista. Son obras que coinciden en el tiempo y en algunos rasgos de su composición. Los renglones en los que se ordena la escritura los convierte en códigos, si bien en el *Autorretrato* toda la función representativa recae en los objetos seleccionados, mientras que en las pinturas del *Abecedario* todo el significado se concentra en la letra como símbolo omnipotente, capaz también de dar significado a la materia sobre la que se alza.

En esa acumulación de significados se recupera el mensaje primitivo y se mantiene vivo el pensamiento, el universo no deja de ampliar sus fronteras y es posible dar con algunas respuestas de las muchas que siempre se están buscando o incluso de aque-

llas a las que ni siquiera habíamos dado forma de interrogación: la revelación. Introducirse en este territorio que Vicente Rojo no deja de ampliar puede resultar una buena estrategia para estar a salvo del pensamiento único o los dogmas que con frecuencia intentan imponer agentes de intereses amenazantemente oscuros, por encontrarse tan lejanos de esos orígenes a los que siempre dirigió la mirada el genial artista mexicano.

NOTAS

¹ Federico Álvarez, «Vicente Rojo: pintar la escritura», en *Vicente Rojo Escrito/Pintado*, México D. F., El Colegio Nacional/Museo Universitario de Arte Contemporáneo/Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado, 2015, pp. 194-202.

² Vicente Rojo, *Diario abierto*, México D. F., Era/El Colegio Nacional/Universidad Autónoma de Nuevo León, 2013, p. 17.

³ Carlos Monsiváis, «De las maestrías de Vicente Rojo», en Vicente Rojo, *Diseño gráfico*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Era, 1996 (2.ª ed.; 1.ª: 1990), p. 10.

⁴ Cuauhtémoc Medina y Aranda de la Garza, «Escrito/Pintado: Vicente Rojo como agente múltiple», en *Vicente Rojo. Escrito/Pintado*, cit., p. 24.

⁵ Vicente Rojo, *Diario abierto*, cit., p. 18.

⁶ *Ibíd.*, p. 17.

⁷ *Ibíd.*, 33.

⁸ *Ibíd.*, p. 73.

⁹ *Ibíd.*, p. 22.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 19.

¹¹ Vicente Rojo, *Puntos suspensivos. Escenas de un autorretrato*, México D. F., Era/Colegio Nacional de México, 2010, p. 199.



RECORDATORIO del polvo

Por Malva Flores

Con una puntualidad parecida al destino, el 19 de septiembre de este año, pocas horas después de que se realizara un simulacro nacional en homenaje a los muertos durante el terremoto del 19 de septiembre de 1985 y apenas una semana después de que otro sismo con magnitud de 8.1 fuera un látigo en algunas regiones del país, un nuevo terremoto cayó sobre nosotros, devastando personas y ciudades, pueblos escondidos y la gran capital: la Ciudad de México. Para quienes sufrimos el de 1985, el recuerdo de aquellos días aciagos se convierte en renovado sacudimiento emocional al sufrir, como una asombrosa y muy tardía réplica, el nuevo sismo. También son inolvidables las muestras de solidaridad que en 1985 lograron no sólo el salvamento de vidas sino, asimismo, la construcción de una sociedad civil organizada por su voluntad.

Cuando esta colaboración esté frente a los lectores, habrá pasado ya la primera emergencia: la de rescatar vidas. No así las tareas forzadas a las que se verá sometido mi país, después de esta nueva tragedia que, en algunos estados, secó incluso varios manantiales: huyó el agua, que tiene más formas de la huida que nosotros, los humanos. Cuando esto escribo, más de diez mil escuelas en el centro y sur de México han sido severamente dañadas y varias centenas deberán ser demolidas. Además de la Ciudad de México, el sismo del 19 de septiembre y el previo, del día 7, afectó a tres de los estados del país que se encuentran entre los más pobres (Guerrero, Oaxaca y Chiapas). El estado de Puebla sufrió graves daños en infraestructura y se han perdido más de trescientas cincuenta vidas en este último movimiento de la Tierra que dejó toneladas de polvo en nuestros ojos.

LA VENGANZA DEL POLVO

En el polvo se nace, en él se muere. El polvo es el alfa y el omega. ¿Y si fuera el verdadero Dios? Acaso el polvo sea el tiempo mismo, sustentáculo de la conciencia. Acaso el corpúsculo material se confunda con el instante.

Lejos de mi ciudad, leo «Palinodia del polvo», de Alfonso Reyes, aquel extraordinario texto, escrito en 1940, donde el polígrafo la-

menta la contaminación de su valle de México, de su Anáhuac. La primera línea de ese escrito –«¿Es ésta la región más transparente del aire?»– recordaba y retractaba las primeras palabras de su *Visión de Anáhuac*, escrita en 1915 y publicada en 1917, hace cien años.

«Viajero: has llegado a la región más transparente del aire», dice Reyes en 1915, recordando las líneas de una famosa conferencia suya, ofrecida cuatro años antes con el título de «El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX». Allí aseguró que los mexicanos, como los griegos que elogiaban a sus ciudades con inscripciones grabadas a las puertas de aquéllas, podríamos también grabar alguna que dijera «Caminante: has llegado a la región más propicia para el vagar libre del espíritu. Caminante: has llegado a la región más transparente del aire».

Leo toda esta información en *Visión de México* (2017), la antología preparada y anotada por uno de nuestros más grandes reyesistas, Adolfo Castañón, quien durante dos décadas dispuso de su tiempo, congojas y alegrías para ofrecernos este libro fundamental, editado en dos volúmenes por la Academia Mexicana de la Lengua, en la colección Clásicos de la Lengua Española. Allí mismo apareció también la edición crítica de *El águila y la serpiente*, de Martín Luis Guzmán, realizada por Susana Quintanilla, donde se recoge el material de las entregas publicadas originalmente en el periódico *El Universal*, amén de otro material al que se une el estudio de Quintanilla, «*El águila y la serpiente* por entregas (1916-1929)».

El de Reyes es un compendio de su obra atendiendo a una idea del polígrafo, según nos cuenta el propio Castañón en el amplio estudio que acompaña la obra («Para un perfil de Alfonso Reyes»), donde rastrea el origen del deseo del poeta regiomontano que, en cartas y otros documentos, señaló uno de sus sueños: «Una serie de ensayos que habían de desarrollarse bajo esta divisa: “En busca del alma nacional”».

Hablar de «alma nacional» puede resultar hoy, a la vista de los disturbios y enconos que el atroz nacionalismo, pasado y presente, han provocado, un dislate. «Alma nacional» no es nacionalismo. No lo fue para Reyes, ni para Castañón, que dividió la antología en varios apartados. Desde «Reyes por sí mismo (memorias y diarios)» hasta «Del saber nacional a la crítica del nacionalismo», vemos el despliegue de un pensamiento y una actitud vital que no puede concebirse ajena a su patria y sí, como la búsqueda «de los genios del lugar y de los duendes del tiempo, de la historia, la literatura y la geografía, en busca de ese espacio hecho de creencias y paisajes llamado México», anuncia Castañón. Quizá, en el fondo,

sí exista un alma nacional, muy lejana, por cierto, a la que políticos, economistas, intelectuales o deportistas observan: aquella que sobrevive en la conciencia de los ciudadanos como un eje de cohesión inalterable; ese eje que hizo rodar los pesados engranajes de la abulia y el encono y dejó salir, el 19 de septiembre, nuestra alma mejor entre varillas, vigas, cuerpos. Una forma de la armonía contra la venganza del polvo y de la corrupción. Una línea del poema «Las ruinas de México», escrito por José Emilio Pacheco hace treinta y dos años, se vuelve *boomerang*: «Sólo el polvo es indestructible», y, a la vista de los acontecimientos, estos apuntes quizá deberían llamarse «la continuidad del polvo».

En la presentación pública de *Visión de México*, Adolfo Castañón insistió, por cierto, en la «profunda armonía de la cultura hispánica» y la «línea de continuidad» que se establecía entre los títulos de esa colección. Pienso, entonces, en la línea que va de la dolorosa idea de Reyes al nombrar la naturaleza del polvo –«nuestro alfa y nuestro omega»– y el verso de Pacheco. Las líneas de continuidad de la literatura son mapas para reconocernos. También son, como las líneas de la mano, augurios, profecías, homenajes. No puedo evitar que llegue a mí un recuerdo, que alude a esa continuidad y a otros títulos que tienen que ver con Reyes. Casi un cuarto de siglo después de aparecida *Visión de Anáhuac*, Carlos Fuentes utilizó la línea inicial para dar nombre a su primera novela, lo que le valió una dolida carta del regiomontano:

5 de enero de 1959

Querido Carlos:

Alguien me asegura que, interrogado sobre el asunto, contestaste:

«Nunca fue mi intento contradecir a Alfonso Reyes al denominar mi novela con el título La región más transparente. Reyes habla del México de su tiempo, y yo doy el contraste con el México de hoy en día».

No, Carlos, no es ése el punto. Cuando yo dije en la Visión de Anáhuac: «Viajero, has llegado a la región más transparente del aire», yo estaba describiendo el valle de México y el paisaje físico que encontraron aquí los conquistadores en el siglo XVI. Tú, en tu novela, te refieres al ambiente humano del México contemporáneo. ¡Claro que no hay la menor contradicción!

Ahora bien: no voy a negarte que, si yo hubiera conocido el carácter de tu novela cuando me pediste permiso de bautizarla con mis palabras, hubiera dudado en concedértelo, pues siempre hay lectores y críticos malévolos que pueden atribuirte el deseo de lanzarme un sarcasmo; y, sobre todo, yo hubiera preferido que no empeñaras mi frase, aplicándola a un objeto tan turbio. «Turbio» no es censura: tú has querido conscientemente hacer un libro turbio y feo, ¿verdad?

Y nada más. Te abraza.

Alfonso Reyes¹

Mientras recuerdo esto, y esta nota frívola en medio del desastre me ruboriza, algo me dice que tal vez la cultura sí sea una forma de salvación, a pesar de los terremotos y las calamidades; que la literatura es una de las formas más altas de la empatía, un sitio para saber del otro, de los otros que también podemos ser nosotros. Tal vez eso mismo pensaron los jóvenes que llevaron alivio a los niños que lo perdieron todo durante el temblor y fueron a los albergues a regalarles libros, a contarles cuentos, a recitarles poemas. A trescientos kilómetros de distancia de mi ciudad, con la angustia e impotencia de quien ve de lejos la destrucción de los sitios que alguna vez amó, yo seguía leyendo a Reyes y nada me disculpaba. ¿Qué hizo mi generación en esos años que pasaron entre el terremoto de 1985 y el de ahora?

En 1940, Reyes lamentó:

¡Oh desecadores de lagos, taladores de bosques! ¡Cercenadores de pulmones, rompedores de espejos mágicos! Y cuando las montañas de andesita se vengan abajo, en el derrumbe paulatino del circo que nos guarece y ampara, veréis cómo, sorbido en el negro embudo giratorio, tromba de basura, nuestro valle mismo desaparece. Cansado el desierto de la injuria de las ciudades; cansado de la planta humana, que urbaniza por donde pasa, apretado el polvo contra el suelo; cansado de esperar por siglos de siglos, he aquí: arroja contra las graciosas flores de piedra, contra las moradas y las calles, contra los jardines y las torres, las nefastas caballerías de Atila, la ligera tropa salvaje de grises y amarillas pezuñas. Venganza y venganza del polvo.

PARÉNTESIS DEL POLVO

Leo en la revista *Este País*, del mes de septiembre, una encuesta a treinta y tres escritores mexicanos sobre cuáles son las cinco obras que nos ayudan a entender el México de hoy. Los resultados me sorprenden, no por las obras o los autores mismos, sino porque los entrevistados, muchos de ellos muy jóvenes, coinciden en un asunto que se ha discutido hasta la saciedad. ¿Son o no son vigentes algunos autores? El resultado arroja las siguientes cifras: el escritor más mencionado es Octavio Paz (veintidós menciones), seguido por Juan Rulfo (catorce). Las obras con mayor número de referencias son *Pedro Páramo* (trece) y *El laberinto de la soledad* (trece también). Vuelvo a pensar en la continuidad de la que hablaba Castañón.

Hace treinta y dos años, en «Escombros y semillas»,² Octavio Paz denunció la acción del centralismo y la burocracia, ambos autoritarios, como los primeros responsables de la tragedia de aquel 19 de septiembre, pues existía «una relación directa entre la concentración del poder en un grupo y el centralismo: el excesivo crecimiento del segundo inmoviliza al primero». Ahora, esa misma concentración ha ocurrido de manera estatal: la corrupción y la impunidad se han vuelto coto de gobernadores y políticos locales. Asimismo, y eso no ha cambiado un ápice, reprobó «el espíritu de lucro de los empresarios e industriales de la construcción, que aprovecharon el auge relativo de este cuarto de siglo para entregarse a una especulación urbana desenfrenada e inescrupulosa, con la complicidad de la burocracia gubernamental». Tampoco cambió la megalomanía de los Gobiernos «empeñados en levantar en un parpadeo sexenal Babilonias de cemento del tamaño de su vanidad. Los cimientos de esas moles estaban podridos como la moral de los que las erigieron».

Aunque no puede hablarse de la misma magnitud de daños (en 1985 murieron, hasta donde se sabe, más de diez mil personas), sí podemos decir que algunos consorcios de la construcción y dueños de edificios, en contubernio con varias autoridades, olvidaron aquel suceso, desoyeron la ley y hoy son causantes de nuevas muertes. El nuevo *boom* inmobiliario ocurrió en varias partes de la ciudad, pero, no tan curiosamente, se centró en una de las zonas devastadas en el 85, donde bajaron de forma dramática los precios de inmuebles y terrenos. Así, después de tres décadas, las colonias Roma y la Condesa se convirtieron en las zonas más *cool*, más *hipsters*, de la ciudad. Para las nuevas generaciones, estos sitios dejaron de ser, como

para muchos de mis contemporáneos, zona tácitamente prohibida desde 1985.

En junio de aquel año, cuatro meses antes del terremoto, en «Escenarios para el fin del PRI»,³ Gabriel Zaid se preguntaba cómo era posible que México no hubiera avanzado en el área política: «¿Cómo es posible que un país que lo tenía todo, hasta petróleo, esté en quiebra? ¿Cómo es posible la corrupción en tal escala?». Para él era evidente el cercano fin del partido en el Gobierno, sin embargo, veía que no estábamos preparados para esa transición, cuya única oportunidad se encontraba en respetar a los votantes de la oposición. Sin embargo, la falta de madurez política nos hacía suponer un panorama aterrador, similar al diluvio, y, entre los múltiples escenarios que desarrolló sobre el fin del Partido Revolucionario Institucional, reflexionó sobre la posibilidad de que el sistema se autodestruyera debido a errores fatales: «El envejecimiento, la pérdida de capacidad autocorrectiva, la pérdida de fe en el sistema, la presión de los cambios del entorno, los accidentes fatales pueden ser irreparables». Había otro escenario posible: «Un terremoto que acabara con la ciudad de México podría acabar con el PRI».

Hoy Zaid podría reclamar el carácter profético de aquellos días aciagos, pero lo cierto es que la coincidencia causa estremecimiento. Sin embargo, no fue el final del PRI, aunque sí emergió de aquel desastre una sociedad civil que, no obstante, se sentó de pronto en sus laureles: unos laureles que nos han llevado al enfrentamiento permanente, a una «democracia» fallida, pues los ciudadanos, particularmente los de mi generación, convertidos en censores de cubículo, no hemos sabido convertir esa oportunidad en una esperanza duradera. Frente a la ruina, Paz sostuvo que la reacción de los habitantes de la Ciudad de México, sin distinción de clases, había mostrado que «en las profundidades de la sociedad hay, enterrados pero vivos, muchos gérmenes democráticos. Estas semillas de solidaridad, fraternidad y asociación no son ideológicas [...], son una extraña mezcla de impulsos libertarios, religiosidad católica tradicional, vínculos prehispánicos y, en fin, esos lazos espontáneos que el hombre inventó al comenzar la historia».

I'M A MEXICAN. WHAT'S YOUR SUPERPOWER?

«¿Todo está mal?», me pregunto, mientras leo a Reyes. En 1941 escribió:

A veces, entre los titubeos de la hora, sentimos que América ha sido llamada algo prematuramente a cumplir los destinos venideros de la cultura. [...] Antes de la prueba, todos somos inmaduros, todos somos niños. Sólo el sentimiento de la responsabilidad transforma al adolescente en adulto. Los que nunca fueron tocados por este fuego siguen siendo hombres a medias aún con las barbas luengas y la piel arrugada. No nos forma tanto el crecimiento biológico cuanto el crecimiento moral. [...] Ha llegado, para nosotros, el día grande, el día terrible, de modelar con nuestros propios recursos la nueva morada de los hombres.

Faltan menos de ocho meses para que en México se lleven a cabo nuevas elecciones presidenciales. En esta circunstancia, el terremoto ha dado un vuelco a las estrategias electorales y nuestros políticos, menos incapaces que en 1985, pero más ávidos de poder, pues las circunstancias permiten ahora una nueva alternancia, cambian sus planes. La ciudadanía, harta, advierte la incongruencia entre el costo de la reconstrucción y el dinero que han robado o gastado tanto políticos como partidos. El clamor llevó a estas instituciones políticas a solicitar una reducción del presupuesto de campaña: una extraña donación de nuestro propio dinero.

Al respecto se han planteado varias propuestas. Una de ellas, de Enrique Krauze, es una sugerencia que se explica con su solo nombre: «Cero *spots*, diez debates»; otra, promovida también por el historiador, propone a los hombres ricos de México que «adopten» un pueblo de los muchos que fueron destruidos por el terremoto en Oaxaca, Morelos, Puebla y Chiapas. Krauze ha llamado al Consejo Coordinador Empresarial, la Confederación Patronal de la República Mexicana (Coparmex), el Consejo Mexicano de Negocios y a empresas medianas para que se sumen a este proyecto, en un esfuerzo descentralizado. «Los recursos pueden provenir de dos fuentes: el sector público y los fondos privados que han ido integrándose en las diversas instancias (bancos, asociaciones civiles, iniciativas personales). Con esos fondos, cada empresa adquiriría los materiales necesarios para la obra, planearía su transporte al pueblo, supervisaría la reconstrucción. La mano de obra la pondrían los propios habitantes».⁴ Hasta el momento en que escribo, 5 de octubre, la iniciativa privada ha visto con buenos ojos este proyecto y ojalá tenga la respuesta que merece y necesita el país.

Algo similar habría que hacer para colaborar en la reconstrucción de nuestro patrimonio arquitectónico, si bien existe ya una iniciativa de arquitectos independientes para la reconstrucción y el Estado, a través de la Secretaría de Cultura, llamó a es-

pecialistas que quisieran sumarse en una empresa similar. Para esta fecha, cerca de mil bienes culturales han registrado daños graves, como el área arquitectónica de Monte Albán, Oaxaca, sitio considerado Patrimonio Cultural de la Humanidad –donde se registraron derrumbes en el Juego de Pelota– o los cientos de edificios e iglesias de los siglos XVI al XIX –como la iglesia de los Remedios, construida en la cima de la pirámide de Cholula, que perdió sus dos cúpulas durante el sismo–.

No sólo hemos visto esos derrumbes dolorosos. En estos días varias imágenes dieron la vuelta al mundo. No eran noticias del narco, ni de las desapariciones, ni de Mara, la muchacha que apenas unos días antes del terremoto había ocupado las planas de los diarios, pues su asesinato convocó inútiles marchas nacionales. No. Las fotos que todos vieron y vimos mostraban otro México. El México que también somos. La perra rescatista, el joven que en silla de ruedas levantaba escombros del derrumbe; la anciana descalza ofreciendo sus pocas pertenencias para apoyar a los damnificados; los ojos llenos de sobria, penetrante autoridad de uno de los Topos, los famosos rescatistas mexicanos; el soldado llorando porque no pudo salvar con vida a una mujer y a su hija; el muchacho que sin una pierna ayudaba a remover piedras y polvo; los rescatistas mexicanos y extranjeros que, siguiendo la técnica de los Topos, llamada «línea de vida» –una cuerda atada a la cintura para que, en caso de un colapso, el rescatista pueda avisar que sigue vivo–, ingresaban al derrumbe frente a nuestros ojos asombrados, pues esta vez todo lo vimos en «tiempo real».

Cientos de hombres y mujeres jalando una cuerda para levantar una losa. Cientos de hombre y mujeres preparando y repartiendo alimentos, dulces, libros, compasión y apoyo. Y jóvenes. Miles de jóvenes, bajo el granizo, entre las piedras, en los remotos lugares de la sierra o en su ciudad. Nuevos chilangos, como así nos llamamos con orgullo quienes nacimos en la Ciudad de México, que nos sorprendieron. También jóvenes de los estados más remotos acudieron al centro del país, para ayudar físicamente o a través de internet. Esos mismos jóvenes a quienes, con desprecio, mi generación y la siguiente a la mía llamamos los *millennials*. Jóvenes, pensábamos, acostumbrados al ocio; incapaces, siquiera, de arreglar su recámara; pegados al celular y a los audífonos: habitantes perpetuos de la red.

Quizá la iniciativa más notable –ante la incapacidad gubernamental de ofrecer información real, oportuna y verificada o la mentira insidiosa de los medios o el Gobierno (nunca se supo la verdad), que mantuvieron al país veinticuatro horas en vilo para atestiguar el rescate de una niña que nunca existió– haya sido la de un grupo de jóvenes que diseñaron una plataforma digital –#Verificado19S– a la que se unieron más de quinientos voluntarios que, durante diez días con sus noches, procesaron más de veinte mil datos, mapas y formularios que sirvieron para que los ciudadanos, sobre todo a través de las redes sociales, reportaran derrumbes y necesidades en los centros de acopio y en los albergues.

Justamente en Twitter apareció una frase que fue a la vez una imagen de lo que también somos y a la vez una respuesta a las permanentes injurias que el presidente Trump nos ha regalado: «I'm Mexican. What's your superpower?».

En medio del polvo y también desde sus celulares, los jóvenes nos recordaron lo que durante treinta y dos años habíamos olvidado. Nos hicieron tragar nuestras palabras. Y qué bueno. Dice Reyes en «La dignificación de la historia mexicana»: «La vida de la inteligencia es un camino de rectificaciones incesantes, en que se revela la fertilidad de nuestra especie ante una problemática siempre en movimiento. Lo que importa es la continuidad del empeño».

Con una puntualidad parecida al destino, el 19 de septiembre de este año, un nuevo terremoto cayó sobre nosotros. Pocas veces en la vida de los pueblos se abre con tan exacto recordatorio una nueva rendija para cambiar la historia. Una rendija atroz, pero una vía al fin. Ojalá que esa puntualidad nos recuerde hoy que somos capaces de organizarnos no sólo para el encono, también para la empatía. Ojalá que esta vez seamos más inteligentes y continuemos con ese empeño: una «línea de vida».

NOTAS

¹ Alfonso Reyes, *Cartas mexicanas (1905-1959)*, selección e introducción de Adolfo Castañón, epílogo de Serge Zaitzeff, México D. F., El Colegio de México, 2009, p. 442.

² Octavio Paz, «Escombros y semillas», *Vuelta*, 108 (noviembre de 1985), pp. 8-10.

³ Gabriel Zaid, «Escenarios sobre el fin del PRI», *Vuelta*, 103 (junio de 1985), pp. 13-21.

⁴ Enrique Krauze, «Adopte un pueblo», *Letras Libres* (28 de septiembre de 2017). Recuperado de <<http://www.letraslibres.com/espana-mexico/politica/adopte-un-pueblo>>.

¿POR QUÉ NOS IMPORTAN LOS POETAS MUERTOS?

Por Noël Valis



Los poetas mueren de muchas formas. Algunos mueren en su cama; muchos, parece ser, mueren jóvenes, aunque no sé si las estadísticas apoyan esta afirmación. Algunos han muerto en combate, otros combatiendo demonios. Unos pocos fueron asesinados, como el español Federico García Lorca. Todos acaban uniéndose a la selecta comunidad que constituye el «Club de los Poetas Muertos». El nombre lo tomo prestado de la película del mismo título de 1989 (*Dead Poets Society*), una historia clásica de rito de iniciación que sospecho también fue virtualmente eso mismo para muchos aficionados al cine. La cámara ilumina un mural de jóvenes estudiantes varones y luego enfoca la ceremonia de apertura, iluminada con velas, de un colegio privado de élite en 1959. Con este plano ritual como punto de partida, la película nos presenta el tema de «la luz del conocimiento», encarnada en la tradición y la disciplina, tal y como destaca el director del colegio. Lo que aprenden los estudiantes, sin embargo, es algo en apariencia muy distinto de su profesor John Keating, que les dice que deben «aprovechar el momento» y seguir el consejo de Herrick: «Coged las rosas mientras podáis». *Carpe diem*, les enseña: «Haced vuestras vidas extraordinarias», mientras el reloj suena vívidamente en el fondo. Para ello, dice, necesitamos la poesía, porque la poesía nos hace vivir.

La poesía engendra también inconformismo, en una era caracterizada como asfixiante y convencional. Aun así, el mensaje de Keating es menos radical de lo que parece. Por un lado, el motivo *carpe diem* es parte de una larga tradición literaria que estaba ya bien establecida en la época de Herrick. Por otro lado, hay algo manido, aunque sea cierto, en fustigar el tópico, por muy atractiva que sea la figura de Robin Williams, del poder de revelación de la poesía. Un punto de vista más cínico podría preguntarse hasta qué punto la poesía puede revelar algo, como se pregunta el personaje a la deriva de la novela de Ben Lerner *Leaving the Atocha Station* (2011). Mientras escucha una lectura de poesía plagada de tópicos, ve la mueca de satisfacción en los rostros del público como si estuvieran «teniendo una profunda experiencia artística»¹ (Lerner, 37). Al sentirse él mismo como un fraude, se pregunta hasta qué punto «el público estaba de veras conmovido», si estaban viendo en el poema algo que no había o, simplemente, sintiendo la presión social de mostrar sensibilidad. «Me dije a mí mismo –observa– que, a pesar de lo que yo hiciera, a pesar de lo que hiciera cualquier poeta,

los poemas seguirían siendo pantallas en las que los lectores pudieran o bien proyectar su propia fe desesperada en la posibilidad de la experiencia poética, lo que quiera que eso sea, o bien encontrar una ocasión de lamentar su imposibilidad» (38). Después, dice: «La poesía no hace que nada ocurra» (143).

El protagonista de Lerner es, en cualquier caso, un narrador no fiable. Aspirante fallido a traductor, siembra el caos en la poesía de Lorca traduciendo sus palabras arbitrariamente, de acuerdo a su sonido o a su propio capricho. Cuando visita la ciudad más asociada con Lorca, Granada, nunca menciona su nombre ni intenta visitar su casa. Finalmente, cuando se le pregunta qué poetas le han influido, miente y dice «Lorca». Todo esto queda muy lejos de la exaltada consideración romántica del poeta como un ser excepcional, cuya obra es transformadora por naturaleza, llena de vida mientras nos recuerda que todo ha de morir. De ahí la ironía del Club de los Poetas Muertos como vehículo para los vivos. Con resonancias de Kierkegaard, Robert Pogue Harrison observa que escribir constituye «un regalo de los muertos al futuro», debido al «carácter intrínsecamente póstumo de la voz literaria» (14 y 15).

Otra forma de ver este conflicto de escritor es considerar a los poetas muertos vivientes, tal como ve la filósofa María Zambrano el ser atormentado y hundido de Kierkegaard, Nietzsche y Baudelaire (*Dos confesiones*, 63). Este dilema existencial no se puede separar de un elemento estético fundamental que T. S. Eliot vislumbró en estos términos: «Ningún poeta, ningún artista, posee la totalidad de su propio significado. Su significado, su apreciación, es la apreciación de su relación con los poetas y artistas muertos. No se le puede valorar por sí solo; se le debe ubicar, con fines de contraste y comparación, entre los muertos» (19). La película de Peter Weir rebosa esta tradición viva que Eliot llamó «el momento presente del pasado». El poeta, escribe, debe ser «consciente no de lo que está muerto, sino de lo que ya está vivo» (29).

Todos los escritores se encuentran, existencial y literariamente, «entre los muertos», aunque, como se puede imaginar, no siempre de manera voluntaria. En una obra titulada muy adecuadamente *The Monument*, Mark Strand observó: «Si fuera a morir ahora, cambiaría mi nombre para que pareciera que el autor de mis obras está todavía vivo. No, no lo haría. Si fuera a morir ahora, sería sólo una broma, una broma cruel a la fortuna.

Si fuera a morir ahora, tu mejor obra permanecería inconclusa para siempre. Mis últimas palabras serían: “No la acabes”» (106). Claramente, la muerte del poeta es parte de la obra en sí misma, porque la obra es un monumento al poeta. Pero, al igual que Scheherezade, que vive para contar otra historia, Strand (que murió en 2014) vive para escribir otro poema, dejando el trabajo sin terminar y posponiendo así la muerte. El poeta también quiere ser recordado.

Los poetas muertos, por lo tanto, tienen mucho que decirnos, aunque sólo sea que ellos prefieren el mundo de los vivos. Así lo escribe Walt Whitman: «Oh, deshacerme de mis propios / cadáveres, darme la vuelta y ver dónde / los he arrojado, y seguir (¡oh, vivir, vivir siempre!), y / dejar los cadáveres atrás», versos que Strand eligió para finalizar *The Monument* (Strand, 107; Whitman, 344). En otros casos, como el de Lorca, la muerte de un poeta eclipsa a veces temporalmente a la poesía misma, convirtiéndose en el símbolo de una causa o una idea que parece contener una era, un movimiento o una identidad colectiva. En otra época los poetas, a menudo de alta cuna, también tomaron las armas y murieron en combate, una tradición literaria, si no de clase, que duró hasta el siglo xx. El gran poeta lírico Garcilaso de la Vega murió por heridas de guerra en 1536, a la edad de treinta y cinco años. Personificó «una época de poesías y combates» que unificó acción y pensamiento (Bécquer, 1053).

El papel de la poesía en el mundo era mucho más público de lo que es hoy, y los poetas eran figuras públicas. El cubano José Martí era también un patriota. Tennyson había exaltado el heroísmo malgastado en «The Charge of the Light Brigade», pero las trincheras y el armamento moderno de la Primera Guerra Mundial desplazaron la percepción al ámbito más personal del sufrimiento y la pérdida (véanse Bowra; Fussell). Apollinaire, que peleó en la Primera Guerra Mundial, parodió la figura del gran poeta en *El poeta asesinado* en 1916, preservando, no obstante, el mito. De pie frente a la multitud en su papel de poeta público, Croniamantal, que proclama haberse «encontrado con Dios cara a cara» es apuñalado hasta la muerte en un linchamiento de poetas. Después, se propone una escultura conmemorativa: «Una estatua profunda hecha de nada, como la poesía y la gloria». Al final, se prepara un hoyo, tal que «el vacío tenía la forma de Croniamantal, [y] el agujero estaba lleno de su fantasma» (66, 68). De modo que la poesía es aquí como la nada, pero su espectro persiste.

La Guerra Civil española (1936-1939) recuperó brevemente la poesía pública bajo la forma de compromiso político. Como en la Gran Guerra, esta guerra tuvo también su saldo de poetas muertos, principalmente John Cornford, Charles Donnelly y Julian Bell, que se unieron a las Brigadas Internacionales en apoyo a la Segunda República y se ganaron así su puesto en el Club de los Poetas Muertos, junto a Rupert Brook, Wilfred Owen, Alan Seeger y Julian Grenfell en el conflicto anterior. Uno de los grandes poetas españoles del siglo xx, Miguel Hernández, murió en una prisión franquista; y el extraordinariamente dotado Antonio Machado lo hizo en el exilio, sólo un poco después de cruzar la frontera con Francia, mientras las tropas del general Franco barrían los últimos desvencijados restos de la resistencia republicana. Sin duda, el más celebrado y recordado de estos poetas-mártires es Federico García Lorca, ejecutado por un pelotón de fusilamiento en 1936 durante los primeros días de la guerra.

Mi interés por estas figuras, y muy en especial por Lorca, reside en su significado como poetas muertos. Mientras la aguda intensidad de su poesía nos llama poderosamente a la vida, sus muertes también tienen significado. Los críticos literarios tienden a rebajar el valor de la biografía e incluso, más todavía, del estatus icónico de poetas muertos como Lorca, como intrascendente o frívolo, pero no sólo es imposible separar la vida de un escritor de su obra o su impacto, literario o popular, sino que hacerlo distorsiona la verdadera naturaleza de una vida de escritor (véanse «Releer» o «La verdad», de Monegal). Los poetas muertos tienen una vida después de la muerte que sobrepasa a la obra en sí misma. Cómo trata una sociedad a sus poetas muertos también nos dice mucho acerca de la vida y la política cultural, la vida de un país. García Lorca no era un poeta-soldado, ni su poesía era política en el sentido ideológico más evidente o público. Sin embargo, las afirmaciones de que era completamente apolítico ya no son tomadas en serio. Lorca fue un firme partidario de la Segunda República y conocido por haber firmado una serie de manifiestos de izquierdas, así como declaraciones políticas, en particular, en los últimos días de su vida (Gibson, 51-54).

Se convirtió en vida en una figura pública, celebrado y admirado en España, América Latina y otros lugares. La poesía de Lorca pertenece al ámbito privado y público. Si por una parte el *Romancero gitano*, que lo hizo célebre en 1928, es una serie

de ejemplos exquisitos de los misterios privados de la poesía de vanguardia, su exploración de un grupo perseguido y marginado como los gitanos lo convierte en una clase única de poeta cívico. *Poeta en Nueva York* presenta las mismas características esquizofrénicas que el poemario anterior, aunque en un registro radicalmente diferente: el universo secreto del lenguaje penetrando en profundidad en la realidad urbana deshumanizada, emocional y socialmente depauperada, evocada por Lorca con tal absoluto desespero; crea un juego complejo de lo privado y lo público que señala no sólo al poeta (privado) en Nueva York (público), sino a la ciudad subterránea del lenguaje y la psique que el poeta *es*. En este sentido, creó una nueva forma de lenguaje y compromiso cívicos que poetas como Allen Ginsburg, Jack Spicer o Jerome Rothenberg, entre otros, explotaron en su propia poesía.

A Lorca rara vez, si alguna, se lo considera un poeta cívico, en parte tal vez porque la idea de la figura pública del poeta se concibe generalmente como un remanente del siglo XIX, en la tradición profética de un Victor Hugo que habla «para una masa de gentes que comparten su perspectiva y sus intereses» (Bowra, 4). Aun así, *Poeta en Nueva York* está lleno de referencias a lo apocalíptico y lo adivinatorio, como en los últimos versos de la «Oda a Walt Whitman»: «Quiero que el aire fuerte de la noche más honda / quite flores y letras del arco donde duermes, / y un niño negro anuncie a los blancos del oro / la llegada del reino de la espiga» (567). O estos versos de «El Rey de Harlem»: «Es la sangre que viene, que vendrá / por los tejados y azoteas, por todas partes» (520). En la época de Lorca, el tono personal predominaba en el tratamiento de los temas públicos (Bowra, 17), pero ¿qué es lo público y qué es lo privado en la obra de un poeta? ¿Acaso no es la densa estructura reticular de lo público y lo privado parte también de un Club de los Poetas Muertos, con sus hilos individuales formando un todo que conecta a poeta con poeta, y al poeta con el mundo?

Es indudable que los logros de Lorca como dramaturgo lo situaron directamente en la plaza pública, una perspectiva que exploró en una de sus obras más complejas, apropiadamente titulada *El público*, pero lo que lo convirtió en realidad en una figura pública fue su muerte. Aun así, se puede discutir si no estaba ya listo para *llegar a ser* Lorca antes de su asesinato. Al matarlo, los nacionales dotaron a los partidarios de la Segunda República de un poderoso símbolo de resistencia, un símbolo

implícito y prefigurado en su vida y obra. Así, en la introducción de *Poems for Spain* (1939), Stephen Spender y John Lehmann escriben que los poetas españoles «defienden sus propias vidas cuyo destino bajo el fascismo es profetizado por el asesinato de García Lorca» (13). La última sección de su antología se llama, de forma escueta, «Lorca». Significativamente, algunos escritores, «que despertaron a la poesía gracias a España, murieron» en «una lucha por las condiciones sin las cuales la escritura y lectura de poesía son casi imposibles en la sociedad moderna» (7). Revisando la fusión de acción y pensamiento, la tradición de las armas y las letras, mantienen que «la acción en sí misma puede parecer una forma de poesía para quienes toman parte en ella» (8). Para Spender y Lehmann «la riqueza de un mañana *con* poesía» está inextricablemente ligada a «la lucha por la libertad misma» (9; énfasis en el original). «Hay –dicen– una identidad de hecho entre las ideas de la política y de la poesía. Ése es el sentido en el que la poesía es política» (10). Que poesía y política puedan ser lo mismo parece al menos discutible, pero, en último caso, ellos defienden la fusión de «la vida de la literatura en la vida de la acción» (13).

Antonio Machado, contemporáneo de Lorca, aunque mayor que él, escribió uno de los primeros (y mejores) de los cientos de poemas a su muerte que aparecerían en múltiples lenguas a lo largo de las décadas siguientes (véanse Castro; Clúa). En línea con las ideas de Spender y Lehmann, Machado consideraba al intelectual en época de guerra como un tipo de miliciano «con un destino cultural» (citado en Whiston, 51). La poesía, en este contexto, era una forma simbólica de acción (Iarocci, 186). Como observa James Whiston, «El crimen fue en Granada» (1936) es «un comentario condensado sobre el papel testimonial del arte» (69). El poema testimonia el crimen cometido contra el arte, en la figura de Lorca, y contra el pueblo, con el que el poeta estuvo estrechamente identificado en vida y también en la muerte (Whiston, 67). Esto es, en esencia, un poema cívico. El testimonio, propondría yo, se da en al menos tres niveles. Primero, la voz lírica recrea imaginativamente una escena que él nunca podría haber visto en la realidad. Segundo, coloca testigos anónimos dentro del poema, los ejecutores de Lorca y la propia muerte bajo la forma de una gitana, entre ellos. Y, por último, Lorca mismo es claramente un poeta-mártir, esto es, él mismo se hace testigo, según el significado original del término «mártir». Al testificar, Machado nos hace «ver» la muerte

de Lorca, como el memorable refrán «se le vio» enfatiza en el primer verso de cada una de las tres partes. El poema empieza: «Se le vio, caminando entre fusiles, / por una calle larga, / salir al campo frío, / aún con estrellas, de la madrugada» (331). Por el contrario, los asesinos cierran los ojos porque no consiguen obligarse a mirar al poeta, lo que, por supuesto, hace más vívido el *ver* del lector. Este *ver* es una forma de conocimiento que Machado expresa con el imperativo plural de *saber*: «sabad», que Trueblood traduce como «think of it» (265), pero el significado es claro. Primero, hay un público al cual el poeta dirige sus versos cuando dice «sabad». Aún más importante para este público (y para los lectores): ser testigo es reconocer un crimen, ante el que nadie puede cerrar los ojos. «Ver» convierte a Lorca en una figura pública (y un tema), incluso cuando el propio Machado encarna la misma figura. El poema es doblemente cívico, por el papel cívico doble que juegan en él los dos poetas.

La tercera y última parte discurre así: «Se le vio caminar... / Labrad, amigos, / de piedra y sueño, en el Alhambra, / un túmulo al poeta, / sobre una fuente donde llora el agua, / y eternamente diga: / el crimen fue en Granada, ¡en su Granada!» (333). Aunque finalmente se colocó una modesta placa conmemorativa de Lorca en los muros de la Alhambra en 1998, no hay ninguna fuente cerca de ella ni, por supuesto, el cuerpo de Lorca ha sido nunca recuperado.² El verdadero memorial es el poema en sí mismo, piedra onírica que recuerda al poeta. La última parte, aunque más íntima que las dos primeras, ya que la voz poética habla a sus amigos, no muestra menos conciencia social, sino incluso tal vez más si consideramos el llamamiento metafórico a la construcción de un monumento público –«de piedra y sueño»– destinado a inspirar duelo e ira por el asesinato de Lorca.

El poema de Machado nos recuerda que muchos monumentos, como los cenotafios, son, de hecho, tumbas vacías, como el hoyo de Apollinaire habitado con el fantasma del poeta muerto. La arquitectura funeraria es sólo una manera de conmemorar a los muertos. Los escritores y artistas han conmemorado a los famosos y no tan famosos durante siglos, con retratos verbales y pictóricos, esculturas, oraciones fúnebres, *éloges* o encomios (véanse Rubio Jiménez, «Un marco»; Carrete Parrondo). En 1853-1854, Wenceslao Ayguales de Izco, por ejemplo, publicó *El panteón universal*, un diccionario histórico de cuatro volúmenes de hombres y mujeres célebres. Duran-

te más de cuatro décadas, el expresionista abstracto americano Robert Motherwell elaboró obsesivamente la parte de su obra que llamó *Elegy to the Spanish Republic*, inspirada en parte en el recuerdo de Lorca y su obra. Como él mismo describe su proyecto, «Hacer una *Elegía* es como construir un templo, un altar, un lugar ritual [...]. A diferencia del resto de mi obra, las *Elegías* son, en su mayor parte, declaraciones públicas» (Flam, 22). Los monolitos negros de Motherwell pueden parecer muy lejos de ser, de hecho, un monumento, y aun así tienen cierto parecido con la piedra y sueño de Machado, en tanto tumbas imaginarias. En todo caso, ambas obras son también declaraciones públicas, como Motherwell observa sobre la suya propia.

No son, sin embargo, *tombeaux*, literalmente tumbas poéticas (o musicales), al menos no como Jean-Luc Nancy caracteriza el género renacentista, que afirma está concebido para celebrar, no para el duelo. «El *tombeau* custodia al muerto –afirma–, lo aleja de su muerte, lo presenta ante los vivos» (110). Se puede defender que las elegías también presentan a la persona muerta a los vivos, pero Machado y Motherwell están hablando de ausencia, no de presencia. Porque Lorca no está allí. Este no saber dónde yace su cuerpo no es exclusivo de Lorca. No sólo han desaparecido personajes famosos –Velázquez, Lope de Vega, Cervantes (ahora al parecer reencontrado)–, sino que sus restos se han trasladado en ocasiones de un lugar a otro.

En 1870, el romántico tardío Gustavo Adolfo Bécquer, por ejemplo, se halló en el espacio misterioso y contemplativo de una iglesia toledana y recordó vagamente que el poeta renacentista Garcilaso de la Vega estaba enterrado en una de las iglesias de la ciudad. «¿Sería ésta?», se preguntó. No había ninguna señal, ninguna inscripción, y sin embargo estaba seguro de que era ésta. Pero luego le asaltaron las dudas. «¿Había visto, en efecto, el sepulcro de Garcilaso? ¿O era todo una historia forjada en mi mente sobre el tema de un sepulcro cualquiera?» (1054). Se planteó consultar una guía, lo pensó un poco mejor y, por último, lo hizo. Su intuición se confirmó: el poeta y su padre habían sido ambos enterrados en una capilla del convento de San Pedro Mártir. Sin embargo, la guía estaba obsoleta, como el mismo Bécquer reconoce al añadir un párrafo más para apuntar que los restos de Garcilaso habían sido trasladados recientemente en solemne procesión a la basílica de San Francisco el Grande en Madrid, la sede que se había designado para el nuevo Panteón Nacional en 1869 (1054-1055).

Pero ésta no es toda la historia. A Garcilaso se lo enterró primero en Niza en 1536 y, dos años más tarde, fue exhumado y enterrado de nuevo en el convento de San Pedro Mártir; sus restos fueron al Panteón Nacional en 1869, pero volvieron a Toledo después de seis años, donde languidecieron en la casa consistorial durante un cuarto de siglo hasta 1900, cuando volvieron una vez más a la misma iglesia que antes (Rodríguez Alcayna). El propio Bécquer, que murió menos de un año después de escribir la pieza, fue enterrado en Madrid. En 1913 –cuarenta años después de su muerte–, él y su hermano Valeriano, un pintor folclórico de cierta nota, fueron devueltos a su ciudad natal de Sevilla, primero, a la capilla de la universidad y, desde 1972, al Panteón de Sevillanos Ilustres (González Domínguez).

En estas extrañas mudanzas funéreas se encuentra otra historia sobre el significado de los poetas muertos, una historia de negligencias y rivalidades, de política y competencia de intereses locales y nacionales que resulta pertinente también para la vida póstuma de Lorca. Ambas historias –la de Bécquer y la del Panteón Nacional (con varias figuras ilustres además de Garcilaso)– fueron tan públicas y políticas como la de Lorca, poniendo al poeta granadino en un contexto mayor y una línea de mayor alcance temporal de la que generalmente se reconoce. La congoja que causa el destino de Lorca, por no mencionar su brutalidad, se hace incluso más patente en el contraste. «Entre los muertos», por usar la frase de Eliot, sitúa a figuras como la suya dentro no sólo del pasado literario, sino también del político, histórico y cultural, en presencia de un pasado vivo.

La fama de Bécquer y su importancia para el desarrollo de la poesía española están hoy fuera de duda, pero éste no ha sido siempre el caso. Su obra fue póstuma en sentido figurativo y literal, en tanto la mayor parte de su poesía permaneció sin publicar hasta 1871. Con la segunda edición de su obra en 1877, el impacto emocional del retrato que pintó su hermano (así como el de Bartolomé Maurás, basado en el de Valeriano) y la publicidad adicional en forma de número especial de *La Ilustración Artística* en 1886, la imagen de Bécquer como un genio incomprendido y un romántico soñador empezó a tomar cuerpo. Que hubiera muerto joven no vino mal, y las mujeres, en particular, adoraban su poesía.³ La atención sería de la crítica estaba todavía por llegar.

Si la edición de sus obras puede ser considerada como el primer monumento cívico con éxito que se le dedica al poeta, como defiende Rubio Jiménez (*La fama*, 53), el siguiente acto conmemorativo –un retrato colgado en la prestigiosa e importante históricamente Biblioteca Capitular y Colombina en 1879– fue un fracaso, en tanto la pintura fue retirada después de poco tiempo. El asombroso motivo: los ultracatólicos consideraban que Bécquer era de fe tibia, en el mejor de los casos, cuando no directamente un heterodoxo. Llegaron a esta conclusión basándose en unos pocos versos sacados de contexto, momentos en los que el poeta parecería haber expresado dudas religiosas.⁴ Esto, a su vez, provocó acaloradas polémicas entre conservadores y liberales en Sevilla, mientras que el verdadero valor de Bécquer como poeta quedaba en segundo plano. Su impulsor más entusiasta, José Gestoso, que también coleccionaba recuerdos de Bécquer, intentó durante años levantar varios proyectos conmemorativos y llevar sus restos de vuelta a Sevilla.

Sin duda las maltrechas finanzas municipales jugaron su papel, pero también lo hizo la indiferencia cultural por parte de la clase política. La falta de apoyo, e incluso la hostilidad hacia el poeta, refleja, asimismo, la polarización endémica de la vida política española, dividida en izquierdas y derechas, que acabó finalmente en guerra civil en los años treinta. Irónicamente, el debate constante en la prensa acerca de la memorialización de Bécquer lo mantuvo en el ojo público, de modo que sus propios enemigos ayudaron a crear el mito, como defiende Marta Palenque (12). No fue hasta 1910 que el proyecto tomó forma, cuando los hermanos Álvarez Quintero, dramaturgos andaluces enormemente populares, y también entusiastas y coleccionistas de Bécquer, empezaron a recaudar fondos para financiar un monumento para el nuevo parque de María Luisa, en Sevilla. Los Quintero cedieron sus derechos de autor sobre la obra basada en Bécquer *La rima eterna* e iniciaron una colecta nacional. El monumento, diseñado por el distinguido escultor Lorenzo Coullaut Valera, ha sido una atracción turística durante más de un siglo. En 1910-1911, la locura por Bécquer se extendió desde Sevilla al resto de España. Dos años más tarde, los restos de los hermanos Bécquer fueron transferidos de Madrid a Sevilla.

Hubo, sin duda, otros factores implicados: la manía monumental que afectó a toda Europa y a las Américas y los movimientos regionalistas en crecimiento que necesitaban símbolos culturales y artefactos para poblar lo que en muchos casos era

un pasado inventado. Los Quintero fueron especialmente astutos al promover a Bécquer no sólo como un soñador etéreo, sino también como poeta popular y andaluz. No fueron los primeros en hacerlo, y no faltan argumentos basados en la propia obra del poeta para defender esta última calificación, su admiración por la canción tradicional y la inspiración que obtuvo de un folclore centenario. Uno de sus versos más exquisitos y aplaudidos –«Podrá no haber poetas, pero siempre habrá poesía» («Rima IV»)– se ha leído como una proclama metapoética. Pero una idea similar se expresa en el lenguaje pseudoarcaico de la adaptación en verso por Agustín Durán de un cuento oral, *Leyenda de las tres toronjas del vergel del amor* (1856): «Et sin haber un poeta / de todos fue su poesía» (3). En una nota, Durán, que se hizo famoso por promover la rica tradición popular del Romancero, explicó que la literatura oral era impersonal, anónima y pertenecía a todos (3-4). A pesar de lo sofisticado que es Bécquer en sus *Rimas*, esta noción de lo popular, aunque mediada por un promotor y erudito, está profundamente enraizada en su poesía. Se puede decir lo mismo de García Lorca, cuya familiaridad con la tradición del romance se debe en parte a Durán.

Algunos años antes de los hermanos Álvarez Quintero, un corresponsal anónimo describió a Bécquer como el «poeta de Sevilla» y la encarnación de Andalucía. «Bécquer es nuestro pueblo –escribió–, artista, y por lo mismo, dichoso y desdichado [...]. Es el poeta. Ninguno concibió como él el tenue claro oscuro del sentimiento, de la frase. Nadie expresó como él esas cosas menudas, *inmensamente* menudas del alma» (citado en Palenque, 75-76; énfasis en el original).⁵ Claramente, el fervor regionalista permea estas líneas. La vida póstuma del poeta se ha fundido con el pueblo, que son aquí los andaluces, no los españoles. Hacia los inicios del siglo xx, el regionalismo era parte también del movimiento regeneracionista. Influidos por las críticas nacionales sobre la decadencia del país, especialmente por parte de escritores como Ángel Ganivet, Miguel de Unamuno, Joaquín Costa y Macías Picavea, los críticos tienden a ver este periodo como de regeneración nacional, pero la renovación y la reforma eran también foco de atención en provincias. Escritores como Gregorio Martínez Sierra ligaron la conmemoración de Bécquer a la patria chica, a la identidad local, no a la patria grande; tenía muy poca fe en la eficacia del Gobierno central en estos asuntos. Hacia 1942, Luis Cernuda, cuya propia poesía

revela una influencia romántica sutil y persistente, recordaba, a través de la proyección de su ser en Albanio, el misterioso efecto que tuvo la lectura de la obra de Bécquer en su niñez y el recuerdo vago de su entierro en la capilla universitaria. Llamó a esta pieza «El poeta». Al visitar la capilla en numerosas ocasiones, el mensaje que le llega es uno de «indiferencia y olvido» (56) universales, diluido el vínculo con lo local entre el sentimiento general de abandono de los vivos y los muertos.

La identificación de poeta y pueblo se hizo también con Lorca, especialmente, por parte de los republicanos durante la guerra y en el exilio. El título del libro de Arturo Barea, *Lorca: el poeta y su pueblo*, publicado en 1944 (en inglés), es representativo. Igualmente, Juan Rejano ve al poeta y al pueblo como una sola voz, en una publicación también de 1944, con un título similar aunque más largo, *El poeta y su pueblo. Un símbolo andaluz. Federico García Lorca*. Como el poeta, el pueblo aquí es tanto español como andaluz. El propio Lorca promovió su identidad andaluza, hablando de la verdad como «andaluza y universal». Pero es importante recordar el precedente de Bécquer, aunque sólo sea para entender el contexto más amplio de la vida póstuma de Lorca en términos locales y nacionales. Las diferencias son igualmente significativas: fue una enfermedad la que mató a Bécquer, y no una bala, y su reputación, que alcanzó un estatus nacional y hasta panhispánico, no fue nunca mundial como lo es la de Lorca. El vínculo inicial entre los dos poetas es entonces el movimiento regionalista andaluz, en el que el joven granadino participó. Los dos poetas fomentaron la cultura local, privilegiando la nota de autenticidad frente a la influencia europea. Así, Bécquer se quejaba a finales de los años sesenta del XIX de que la uniformidad moderna arruinaba el encanto único de Sevilla («La feria de Sevilla», 1231-1233), mientras que Lorca secundó al compositor Manuel de Falla en la promoción de las formas más puristas de flamenco en el Festival de Cante Jondo de 1922. Cada uno en su momento, ambos poetas se convirtieron en símbolos de esa cultura local.⁶

Al igual que Bécquer, Robert Burns en Escocia y Victor Hugo en Francia, Lorca pasó a ser conocido como «el Poeta», un síntoma del crecimiento del nacionalismo y las literaturas nacionales desde finales del siglo XVIII (Nemoianu). Los poetas muertos, una vez nacionalizados, son símbolos de la búsqueda de las raíces de la nación, del pasado nacional, en una época en la que el pasado estaba al mismo tiempo cada vez más

desconectado del presente y su historia cada vez más en cuestión.⁷ Las celebraciones de poetas muertos hacen resurgir con frecuencia conflictos subyacentes e ideas enfrentadas de lo que constituye la identidad nacional, de lo que significa el pasado. Lorca está ligado para siempre a la Guerra Civil, una guerra que se resiste a morir en España. El ruidoso fracaso en la recuperación de sus restos en 2009 se produjo entre ásperas acusaciones de partidismo y explotación indebida. Desenterrar a Lorca era desenterrar la guerra. Que esto fuera bueno dependía de en qué lado estuviera uno.

La falta de consenso político, cultural e histórico en la época de Lorca y aún hoy no es nada nuevo. La beligerante apertura del Panteón Nacional de Hombres Ilustres en Madrid en 1869 es un buen ejemplo. Proyecto cívico donde los hubiese, el panteón fue propuesto por primera vez en 1837, bajo un Gobierno liberal y en medio de una guerra civil, pero no prosperó. Tras la Revolución de septiembre de 1868, el Gobierno retomó la propuesta original, con la basílica de San Francisco el Grande, un edificio neoclásico del siglo XVIII, como sede del proyecto, pero en el curso de unos pocos años quedó virtualmente abandonado. El católico estadounidense Andrew Shipman expresó su decepción en 1910, observando que el lugar era hermoso, pero no exactamente lo que decía ser, en tanto los ilustres personajes allí depositados habían sido desenterrados y devueltos a sus lugares de descanso originales, «por causa de las vigorosas protestas y las amenazas legales de sus descendientes y sus paisanos» (18).⁸

Los escritores enterrados en el panteón improvisado de San Francisco el Grande incluían a Calderón de la Barca, Francisco de Quevedo, Alonso de Ercilla y Garcilaso de la Vega, al igual que otras figuras artísticas e históricas. A muchos no se los pudo encontrar, como Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Gaspar Melchor de Jovellanos, Tirso de Molina y Diego Velázquez. Como señalaba el hijo del escritor costumbrista Mesonero Romanos, el proyecto fracasó en gran medida por la ausencia de «primera materia»: en una palabra, cadáveres (6). Primero se exhumó a Calderón, y luego uno tras otro hasta que al final no quedó ninguno. Esto llevó a Mariano de Cavia a decir con sorna: «No hay en este país profesión más intranquila, incómoda e insegura que la de cadáver ilustre» (31). Incluso antes de la inauguración del panteón se oyeron quejas de que «la revolución hecha para los vivos pone en movimiento a los muertos»

(anónimo, «Parte política» [3 de junio de 1869]). Ecos de esas críticas se prolongaron hasta el siglo xx. El escritor del siglo xv Juan de Mena había sido enterrado también en el panteón, pero después vuelto a Torrelaguna. En 1944, bajo la dictadura de Franco, *ABC* informaba de que la tumba del poeta había sido «abierta por los rojos» durante la Guerra Civil, prolongando así la politización de los muertos (anónimo, «La sepultura», 14).

La idea lleva de vuelta al Panteón romano, pero la verdadera inspiración deriva de la abadía de Westminster, de Santa Croce en Florencia y muy especialmente del Panthéon de París. Como su modelo francés, un producto del fervor revolucionario, éste estaba estrechamente ligado a una agenda política. El lenguaje del decreto gubernamental de creación del panteón es, al mismo tiempo, exaltado y tendencioso, y culpa al viejo régimen absolutista por haber olvidado a las glorias de la nación. Como contraste cita los planes actuales del Gobierno para sacudir a la ciudadanía de su estado de opresión y abyección y educarlos en la «nueva España» con las vidas ejemplares de sus hombres más célebres (Prieto y Prieto, 3-4). «La Revolución francesa –dice el decreto– puso el Panteón en contacto con el corazón de París; la Revolución española pondrá, andando el tiempo, el Panteón en contacto con el palacio de las Cortes, el corazón de la patria, abriendo una calle destinada a que desde el extremo en que ondee sobre el Congreso la bandera nacional se vea brillar al otro extremo la fama de oro que sobre la cúpula del Panteón pregone la gloria de nuestros grandes hombres» (Prieto y Prieto, 4-5).⁹ Este vínculo simbólico nunca se construyó. Sus oponentes vieron claramente que los promotores querían establecer una conexión entre el panteón y la nueva Constitución liberal, que era anatema para muchos católicos y tradicionalistas por su cláusula de libertad religiosa.

El debate fue especialmente intenso en los periódicos. El monárquico *La Época* atacó el Panteón Nacional como proyecto invasivo y centralizador del Gobierno, y defendió los derechos locales y de las familias a disponer de sus muertos (anónimo, «Parte política» [7 de junio de 1869 y 15 de junio de 1869]). De manera nada sorprendente el absolutista y carlista *La Regeneración* declaró su odio hacia lo que percibía como un impulso de secularización tras el proyecto, observando la incongruencia de asociar la nueva Constitución con «la apoteosis de tantos héroes cristianos y buenos católicos». El periódico consideró el panteón una idea pagana (anónimo [3 de junio de 1869]).

Una de las críticas más sugestivas tenía fundamento histórico. *La Época* consideraba al autor del decreto, el progresista Manuel Ruiz Zorrilla, un mal historiador, y señalaba la inconsistencia de atacar la historia, religión y monarquía del Antiguo Régimen mientras al mismo tiempo se intenta exaltar el sentimiento nacional. ¿Quién podría negar tal historia? «El Panteón Nacional –concluía el periódico– es una contradicción monstruosa en lo presente» (anónimo [7 de junio de 1869]). En el bando liberal, *La Iberia* rechazaba los argumentos de *La Época* por dogmáticos y plagados de errores, en suma, no ilustrados (anónimo [10 de junio de 1869 y 12 de junio de 1869]; también anónimo, *La Época* [10 de junio de 1869 y 12 de junio de 1869]). Los dos bandos eran partidistas, y el tono con frecuencia envenenado. En puridad, la disputa era, en realidad, acerca de la interpretación del pasado, tanto como sobre cómo vivir y gobernar el presente. Los dos bandos tenían un pasado distinto –y un presente distinto– en mente.

Los poetas muertos eran parte del patrimonio cultural, la identidad cultural de una nación. Esta idea, que surgió de las cenizas de la Revolución francesa, fue adoptada por la tradición romántica liberal de principios del XIX (Díaz Viana, 75). En 1852, por ejemplo, Gabriele D'Amato publicó una obra en dos volúmenes titulada *Panteon dei martiri della libertà italiana* (Panteón de los mártires de la libertad italiana). El libro en sí fue considerado un monumento a los sacrificios de los patriotas italianos inspirado por el «grito de redención universal» («grido di universale redenzione») iniciado en 1789. Transmitir el heroísmo de sus vidas era un «mensaje sagrado» («un codice sacro»), escribió D'Amato (2, xx). La unificación italiana –el Risorgimento, Resurgimiento o Renacimiento– no se consiguió hasta 1871, pero mientras tanto D'Amato grabó en sus lectores en lenguaje de altos vuelos el alcance nacional de su proyecto, el uso educativo del pasado y la marcha inexorable del progreso humano. D'Amato, que era también director de la Società del Panteon dei Martiri Italiani (Sociedad del Panteón de los Mártires Italianos) usó los beneficios para ayudar a emigrantes y refugiados italianos en el extranjero.

Una retórica similar anima no sólo el decreto gubernamental que establece el Panteón en Madrid, sino también los escritos de Ángel Fernández de los Ríos, un promotor fundamental del proyecto. De hecho, algo del lenguaje del decreto se puede encontrar en *El futuro Madrid*, publicado en 1868, y

lleva a preguntarse cuál fue su papel en la redacción del documento. En cualquier caso, el idealismo de estos escritos deriva de una especie de religiosidad secular que sustituye la religión por pasión cívica. El autor describe las ceremonias inaugurales del panteón como «la apoteosis de la patria en los restos de sus grandes hombres» (333). Su fundación, escribe, será «la tolerancia para las grandes figuras que, aunque débiles en algún concepto, hayan servido la dignidad del hombre y dado ejemplo de lo que más falta hace glorificar en España: el valor cívico» (337). Un artículo sobre las ceremonias de apertura en el periódico liberal *El Imparcial* habla también de un «deber sagrado» hacia estos hombres, enfatizando la naturaleza cívica del evento (anónimo [21 de junio de 1869]).

Fernández de los Ríos declara que el Panteón Nacional es *parte de* la Revolución liberal, pero se apresura a añadir que la revolución española no debería imitar a la francesa (*Futuro*, 334). En cualquier caso, el proyecto era esencialmente europeísta en diseño y propósito, lo que llevó a los críticos a verlo como una adaptación ineficaz de un modelo importado, especialmente, el francés (véase Assier). La espléndida procesión a San Francisco el Grande, aunque fundamentalmente secular y civil, todavía mostraba símbolos tradicionales de la monarquía, y el Carruaje de la Fama fue el mismo que se había usado para la entrada triunfal de la reina María Cristina en Madrid en 1843 (Assier), sugiriendo una identidad nacional todavía por definir. Muy significativamente, el proyecto fracasó en la creación de consenso o un sentimiento de unidad en la nación española, antes bien, sirvió como recordatorio de la perenne tendencia a la división política (Boyd, 38). Este resultado no fue muy diferente al del panteón francés. Aquí también el conflicto político era inherente a la naturaleza partidista del proyecto, que nunca pudo borrar «la mancha de la Revolución francesa», como ha observado Mona Ozouf (345).

Tampoco fue éste el último de los panteones nacionales de España. Para mi sorpresa, he descubierto que, de hecho, hoy en día existe un Panteón de Hombres Ilustres en Madrid. En marzo de 2015, decidí echarle un vistazo, junto al emplazamiento anterior de la basílica de San Francisco el Grande. Había intentado visitar la iglesia numerosas veces a lo largo de los años, desde los setenta, pero siempre estaba cerrada por obras. Más tarde supe que, debido a un dilatadísimo proceso de restauración, había estado cerrada durante el último tercio del siglo xx

(Bonet Salamanca, 903). Esta vez, tuve suerte. La basílica tiene una fachada bastante vulgar, pero su interior corta la respiración, con un domo y una rotonda impresionantes, frescos exquisitos y cuadros de Goya, Zurbarán, Carducho y otros. No vi restos de su vida anterior como panteón, aunque durante la Guerra Civil fue uno de los varios edificios usados por la República para proteger unos cincuenta mil tesoros artísticos, mientras que la cripta, por otro lado, sirvió aparentemente como arsenal, refugio antiaéreo o, quizá, ambos.¹⁰ No había señales de esta historia pasada tampoco, aunque un guía bien informado se encargó de recordarla. En un registro más siniestro, parece que la basílica se usó para encarcelar prisioneros del Servicio de Información Militar (SIM), la temida policía secreta de la República durante la guerra, conocida por sus juicios sumarios, torturas y ejecuciones extrajudiciales (anónimo, «Consejo de Guerra», 8). Esta historia olvidada, o reprimida, es un recordatorio de que la narrativa que estoy siguiendo –el panteón de los hombres ilustres– es historia selectiva. Que la historia religiosa y civil de este edificio, tan íntimamente situado «entre los muertos», podría haber contenido también otros muertos, aguardando un destino desconocido. De forma irónica, San Francisco el Grande fue también la iglesia favorita del régimen de Franco, aunque eso también es historia sumergida. Recibe aproximadamente diez mil visitantes al año.

Al salir de la basílica, tomé un taxi hacia el Panteón Nacional. «¿Hay un Panteón Nacional?», me preguntó el taxista. Nadie, sin excepción, parecía saber que hubiera uno. Aunque me habían dicho que el lugar estaría con probabilidad desierto, había algunas personas vagando pacíficamente entre las tumbas, todos ellos españoles, salvo yo misma. Las cifras de visita anuales varían, desde tres mil hasta unos improbables veintiún mil visitantes (anónimo, «El Panteón» [14 de noviembre de 1981]; Prieto Pérez, 41; anónimo, «Las tumbas»). Este Panteón Nacional se erigió sobre las cenizas del anterior, pero fue concebido en términos muy diferentes. Diseñado para ser parte de una nueva basílica, en estilo neobizantino, sólo se construyeron el campanario de estilo italiano y un claustro en el que se encuentra el panteón. (Está cerca de la basílica de Nuestra Señora de Atocha, construida en 1951 en el mismo lugar que la iglesia y el convento del siglo xvii quemados durante la guerra). Inaugurado en 1902, el panteón contenía solamente políticos y figuras militares, cuatro de ellos asesinados (Juan Prim, Antonio Cánno-

vas, José Canalejas y Eduardo Dato). A pesar de que se afirma que allí no hay cuerpos de verdad, excepto el de Canalejas, sino sólo mausoleos, no parece que ése sea el caso, aunque tres de los generales sí que acabaron por irse a casa: José Palafox, a Zaragoza en 1958; Francisco Castaños, a Bailén en 1963; y Prim, junto a la tumba en sí, a Reus en 1971 (Pastor Mateos; Serra).¹¹ Una vez más, las demandas locales derrotaron a las nacionales, aunque al menos un observador se quejó, en un arranque de orgullo desproporcionado, que nadie pensaría en dirigir la misma queja a la abadía de Westminster (Martínez Olmedilla, 7).

A pesar de la inclusión de políticos conservadores y liberales, este lugar conmemorativo, estrechamente asociado al ejército, la monarquía y la iglesia, fue tan partidista como el anterior panteón, y reafirmó divisiones políticas de largo recorrido (véanse Boyd, 32, 38 y Pastor Mateos). Ambos panteones ofrecen dos narrativas diferentes, políticamente connotadas, de la historia nacional. La presencia o ausencia de cuerpos no es la cuestión; sino la ausencia de consenso nacional. Aun así, paseando por entre las tumbas del Panteón Nacional, me impresionó la irrelevancia del lugar, aunque, eso sí, me admiró la destreza artística de las esculturas, especialmente, el tributo de Benlliure al estadista liberal Práxedes Mateo Sagasta. Como dijo un observador contemporáneo, un monumento fúnebre debería evocar una sensación de permanencia y tranquilidad (Picón). Artísticamente hablando, estos monumentos lo consiguen, pero también sugieren cuán inadecuado es el arte como instrumento pedagógico. El arte como «una forma de educación cívica» está, sin duda, pasado de moda a finales del xx y principios del xxi (Ozouf, 333). Los logros de los hombres allí enterrados no están en duda; la posibilidad de usarlos para crear una identidad nacional es una cuestión totalmente distinta.

La sensibilidad actual considera los sitios conmemorativos como lugares que «fabrican olvido» (Gillis, 16). Pasamos junto a esculturas y placas y no les prestamos atención. Tal vez se hacía lo mismo en el siglo xix también. Tal vez solamente las palomas los valoran. Y tal vez el propósito ritual de los panteones, del recuerdo de la gente ilustre, poetas incluidos, no tiene sitio en nuestras vidas de hoy, pero, si es así, deberíamos reconocer la irrelevancia de la ceremonia y la observancia. No creo que sea el caso: el propio acto de enterrar, central en estos rituales, es un signo de nuestra humanidad, como observó Vico (§12, §337). No son los rituales los que nos obligan a recordar, sino que es

nuestra propia naturaleza la que les da forma; los rituales son maneras de recordar. Puede que algunos rituales específicos, o algunas formas de ritual, pierdan su poder o su importancia, pero no aquello que los provoca en primera instancia: la necesidad de unirnos a nuestra comunidad en el acto de recuerdo mutuo. Esto hace que los actos y sus lugares de celebración sean a la vez públicos y privados, en tanto cada individuo recibe consuelo de su participación en la observancia pública.

Un Club de los Poetas Muertos podría ser, antes de nada, un lugar mental, o también un lugar de comunión para los chicos que celebran la poesía de la camaradería, en la película de Peter Weir. Pero es un lugar, de un tipo u otro. En este sentido, no es tan diferente de un panteón del XIX. Y nos cuenta uno de los motivos por los que los poetas muertos nos importan: porque crean estos lugares mentales. Crean lugares para la comunión. No quedan poetas en San Francisco el Grande, y nunca hubo ninguno en el Panteón Nacional de Atocha, pero el patrimonio humano y cultural de poetas muertos como García Lorca permanece.

Esto es parte de su vida póstuma. En una de las más profundas meditaciones sobre el lugar de los muertos en la existencia humana, Robert Pogue Harrison sugiere que, «al igual que la vida humana, la vida después de la muerte necesita lugares *en* los que ocurrir. Si los humanos residen, los muertos, de alguna manera, residen más adentro» (x, énfasis en el original). Éste es con seguridad el caso de los poetas muertos, pero su lugar en la historia es diferente al de la mayoría de los individuos, que permanecen privados, en tanto los más grandes de entre ellos adquieren un perfil público que los vuelve profundamente sociables, que les proporciona una sociabilidad perenne porque comparten con nosotros los lectores estos lugares mentales. Este espacio, que es, en última instancia, el punto de contacto entre vivos y muertos, es donde los muertos viven dentro de nosotros.

Los decimonónicos panegiristas del Panteón Nacional entendieron algo de esta relación, aunque la exaltada retórica con la que lo expresaron nos parece a los lectores actuales caduca o excesiva. En este periodo, los poetas muertos como Garcilaso de la Vega o Quevedo fueron vistos cada vez más como parte de una selecta categoría histórica y cultural de seres a los que se denomina «grandes hombres», cuya existencia ha obsesionado a los humanos durante siglos. En el siglo XVIII, escribe

Mona Ozouf: «El gran hombre no era un rey, ni un héroe, ni siquiera un hombre ilustre», pero *era* un hombre hecho a sí mismo y, en este sentido, ejemplar (327-328, 330). Con el tiempo la idea se ha ido democratizando, aunque sin perder nunca su aura. Carlyle en 1841 veía heroicos a Shakespeare y a Dante porque el poeta, o por lo menos el poeta de este calibre, era un héroe. Había algo sagrado asociado a la mera presencia de Shakespeare, dijo (150). En 1869, un poema de Ventura Ruiz Aguilera titulado «Apoteosis. El 20 de junio de 1869» apareció en un panfleto que celebraba la inauguración del día del Panteón Nacional. Decía de los homenajeados que «son muertos que viven», observando que «más que reyes; fueron hombres» (*Españoles ilustres*, 57 y 58).

Ésta era la misma apoteosis de la nación simbolizada en los restos de grandes hombres de la que Fernández de los Ríos hablaba el año anterior. Y, si uno lo piensa, el mismo lenguaje elevado se usó para recordar a Lorca durante la Guerra Civil y muchos años después. Así, por no dar más que un ejemplo, Lorca «murió [...] para resucitar con su pueblo a la historia, a la inmortalidad» (Rejano, 27). La naturaleza civil y pública de la apoteosis de Lorca como parte de un patrimonio cultural nacional y universal representó su panteonización, su membresía en el Club de los Poetas Muertos. Una comunidad «entre los muertos». El poema de Machado respira también con la misma idealización democrática de Lorca como el gran hombre, esto es, como hombre y como poeta, a un tiempo extraño y familiar, en el único sitio en el que un poeta mataría por entrar: la poesía de otro hombre.¹²

UNIVERSIDAD DE YALE

Traducción de José Ramón Sabín Lestayo

NOTAS

- ¹ Si no se indica lo contrario, las citas de obras inglesas son traducciones de José Ramón Sabín Lestayo.
- ² A Lorca sí se lo puede *encontrar*, sin embargo, en el sitio web denominado Dead Poets' Society Memorials: <https://www.waymarking.com/waymarks/WMPPGO_Federico_Garcia_Lorca_Alhambra_Granada_Spain/>.
- ³ Para esta parte he seguido a Brown, Rubio Jiménez y Palenque.
- ⁴ Véase Palenque, 21-25. Las rimas VIII y LXXIII fueron señaladas como doctrinalmente sospechosas.
- ⁵ La pieza original, reproducida en Palenque, 75-76, es anónima y se titula «Gustavo Adolfo Bécquer» (*El Liberal* [21 de enero de 1901]). Este énfasis en lo pequeño recuerda el afecto de Lorca por el diminutivo como parte de la estética granadina: «La estética genuinamente granadina es la estética del diminutivo, la estética de las cosas diminutas» («Paraiso cerrado», 80). Es el «diminutivo asustado como un pájaro, que abre secretas cámaras de sentimiento y revela el más definido matiz de la ciudad. El diminutivo no tiene más misión que la de limitar, ceñir, traer a la habitación y poner en nuestra mano los objetos o ideas de gran perspectiva» (ibidem, 79).
- ⁶ Para ahondar en la relación entre Lorca y la cultura local, véase el capítulo 8, «The Culture of Nostalgia, or the Language of Flowers», en Valis, *The Culture of Cursilería*.
- ⁷ Gillis observa que la memoria moderna nace «no sólo de la percepción de una ruptura con el pasado, sino de una intensa conciencia de representaciones conflictivas del pasado» (8).
- ⁸ Véanse Fernández de los Ríos, *Guía de Madrid*; Pastor Mateos; Boyd; y Assier.
- ⁹ Véanse Fernández de los Ríos, *Guía de Madrid; Españoles Ilustres*; Boyd; y los reportajes contemporáneos de *La Época*, *El Imparcial*, *La Regeneración* y *La Iberia*.
- ¹⁰ Véanse Montoliú; Bruquetas Galán, 211-212; las fotografías en Argerich y Ara, 295-297; y *Las cajas españolas*.
- ¹¹ Un comentarista hizo notar en 2012 que los restos de Prim están ahora deteriorándose y abandonados en su pueblo natal (anónimo, «El Panteón de los Políticos Ilustres»).
- ¹² «El gran hombre era a la vez familiar y extraño: familiar porque era un hombre, extraño porque era grande; puestos a elegir entre los dos, el siglo XVIII prefería [...] la familiaridad» (Ozouf, 333).

BIBLIOGRAFÍA

- Amato, Gabriele d'. *Panteon dei martiri della libertà italiana*. 2 vols. 2.ª ed. Turín: Stabilimento Tipografico Fontana, 1852.
- Anónimo. «Consejo de guerra contra el jefe del SIM de Madrid». *ABC* (23 de febrero de 1940): 8.
 - . «El Panteón de Hombres Ilustres, de Atocha, un mausoleo desconocido para la mayoría de los madrileños». *El País* (14 de noviembre de 1981).
 - . «El Panteón de los Hombres Ilustres». *La Regeneración* (Madrid, 3 de junio de 1869): 1.
 - . «El Panteón de los Políticos Ilustres». <[nion_2044202>. \(2 de agosto de 2012\). \(Acceso 17/1/2017\).](https://www.ciaoc.es/Panteon_Hombres_Ilustres_Madrid__Opi-</div><div data-bbox=)

- . «Panteón Nacional». *El Imparcial* (21 de junio de 1869): 1.
- . «Parte política». *La Época* (Madrid, 3 de junio de 1869): 2.
- . «Parte política». *La Época* (Madrid, 7 de junio de 1869): 1.
- . «Parte política». *La Época* (Madrid, 10 de junio de 1869): 2.
- . «Parte política». *La Época* (Madrid, 12 de junio de 1869): 2.
- . «Parte política». *La Época* (Madrid, 15 de junio de 1869): 3.
- . «Política». *La Iberia* (Madrid, 12 de junio de 1869): 1-2.
- . «Política. Justicia». *La Iberia* (Madrid, 10 de junio de 1869): 1.
- . «La sepultura del gran poeta nacional Juan de Mena». *ABC* (18 de noviembre de 1944): 14.
- . «Las tumbas de Cánovas, Canalejas y Sagasta se podrán visitar de noche». *El Confidencial Autonómico* (17 de octubre de 2015).
- Apollinaire, Guillaume. «*The Poet Assassinated*» and *Other Stories*. Trad. Ron Padgett. Manchester: Carcanet, 1985.
- Argerich, Isabel, y Judith, Ara (eds.). *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Instituto de Patrimonio Histórico Español/Museo Nacional del Prado, 2003.
- Assier, Mathilde. «Le Panthéon de San Francisco el Grande (1869-1883). L'échec d'un monument à la gloire de la civilisation espagnole». <<https://www.thes-arts.com/>> (4 de mayo de 2010). (Acceso 1/1/2017).
- Ayguals de Izco, Wenceslao. *El Panteón Universal. Diccionario histórico*. 4 vols. Madrid: Imprenta de Ayguals de Izco Hermanos, 1853-1854.
- Barea, Arturo. *Lorca: The Poet and His People*. Trad. Ilsa Barea. Nueva York: Grove, 1949. (Orig. 1944).
- Bécquer, Gustavo Adolfo. «Enterramientos de Garcilaso de la Vega y su padre». *OC* 1049-1055.
 - . «La feria de Sevilla». *OC* 1231-1233.
 - . *Obras completas*. 11.ª ed. Madrid: Aguilar, 1964.
- Bonet Salamanca, Antonio. «El templo de San Francisco el Grande de Madrid». *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*. Eds. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla. San Lorenzo de El Escorial: Ediciones Escorialenses/Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2008. 902-922.
- Bowra, C. M. *Poetry and Politics 1900-1960*. Cambridge: Cambridge University Press, 1966.
- Boyd, Carolyn. «Un lugar de memoria olvidado: El Panteón de los Hombres Ilustres en Madrid». *Historia y Política* 12 (2004): 15-40.
- Brown, Rica. «The Bécquer Legend». *Bulletin of Spanish Studies* 18.69 (1941): 4-18.
 - . «La fama póstuma de Bécquer: nuevos datos». *Revista de Filología Española* 52 (1969): 525-535.
- Bruquetas Galán, Rocío. «La protección de monumentos y obras de arte en tiempos de guerra: la acción de la Junta del Tesoro Artístico y su repercusión internacional», en Argerich y Ara 201-219.
- *Las cajas españolas*. Dir. Alberto Porlán. 2004.
- Carlyle, Thomas. *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*. Filadelfia: Henry Altemus, 1893. (Orig. 1841).

- Carrete Parrondo, Juan. «Diego Antonio Rejón de Silva y la colección de *Retratos de españoles ilustres*». *Revista de Ideas Estéticas*, 135, 34 (1976): 211-216.
- Castro, Eduardo (ed.). *Versos para Federico*. Granada: Editorial Comares, 1998.
- Cavia, Mariano de. «Huesos y cenizas». *Salpicón*. Madrid: Librería de Fernando Fe, 1892. 31-35. (Orig. marzo de 1888).
- Cernuda, Luis. «El Poeta». *Ocnos*. Ed. Francisco Brines. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2002. 55-56. (Orig. 1942).
- Clúa, Isabel (ed.). *El crimen fue en Granada. Elegías a la muerte de García Lorca*. Barcelona: Lumen, 2006.
- *Dead Poets Society*. Dir. Peter Weir. 1989.
- Díaz Viana, Luis. *Los guardianes de la tradición. Ensayos sobre la «invención» de la cultura popular*. Oiartzun (Gipuzkoa): Sendoa Editorial, 1999.
- Durán, Agustín. *Leyenda de las tres toronjas del vergel de amor*. Madrid: Imprenta, Fundición y Librería de D. E. Aguado, 1856.
- Eliot, T. S. «La tradición y el talento individual». *Ensayos escogidos*. T. S. Eliot. Trad. Pura López Colomé. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000. 17-29.
- *Espanoles ilustres, cuyos restos han de ser trasladados al Panteon Nacional en el solemne día de su inauguración, 20 de junio de 1869*. Madrid: Imprenta de D. Carlos Frontaura, 1869.
- «Federico García Lorca (Alhambra)». *Dead Poets' Society Memorials* (1 de octubre de 2015) <https://www.waymarking.com/waymarks/WMPGGO_Federico_Garcia_Lorca_Alhambra_Granada_Spain/>. (Acceso 1/1/2017).
- Fernández de los Ríos, Ángel. *El futuro Madrid*. Introd. Antonio Bonet Correa. Barcelona: Los Libros de la Frontera, 1989. (Orig. 1868).
–. *Guía de Madrid. Manual del madrileño y del forastero*. Madrid: Monterrey Ediciones, 1982. (Orig. 1876).
- Flam, Jack D. «With Robert Motherwell». En *Robert Motherwell*. Ensayos por Dore Ashton y J. D. Flam. Introd. Robert T. Buck. Nueva York: Abbeville Press, 1983. 9-27.
- Fussell, Paul. *The Great War and Modern Memory*. Introd. Jay Winter. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- García Lorca, Federico. «Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Un poeta gongorino del siglo XVII». *Prosa. Obras completas* 3. Ed. Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1996. 78-87.
–. *Poesía. Obras completas* 1. Ed. Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1996.
- Gibson, Ian. *The Assassination of Federico García Lorca*. Londres: Penguin, 1983.
- Gillis, John R. «Introduction. Memory and Identity: The History of a Relationship». *Commemorations: The Politics of National Identity*. Ed. J. Gillis. Princeton: Princeton University Press, 1994. 3-24.
- González Domínguez, Federico. «Panteón de los sevillanos ilustres». <<https://bellasartes.us.es/panteon/>> (s. f.). (Acceso 1/1/2017).
- Harrison, Robert Pogue. *The Dominion of the Dead*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- Iarocci, Michael. «War and the Work of Poetry: Issues in Teaching Spanish Poetry of the Civil War». *Teaching Representations of the Spanish Civil War*. Ed. Noël Valis. Nueva York: Modern Language Association, 2007. 184-95.
- Lerner, Ben. *Leaving the Atocha Station*. Minneapolis: Coffeehouse Press, 2011.
- Machado, Antonio. «El crimen fue en Granada». *Antología comentada*. I. Ed. Francisco Caudet. Madrid: Ediciones de la Torre, 1999. 331-33.
–. *Selected Poems*. Ed. bilingüe. Trad. Alan S. Trueblood. Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- Martínez Olmedilla, Augusto. «Descentralización». *La Vanguardia Española* (17 de junio de 1958): 7.
- Martínez Sierra, Gregorio. «La estatua de Bécquer». *Nuevo Mundo* (Madrid), 936 (14 de diciembre de 1911): [7].
- Mesonero Romanos, Manuel. *Goya, Moratín, Meléndez Valdés y Donoso Cortés. Reseña histórica de los anteriores enterramientos y traslaciones de sus restos mortales hasta su inhumación en el mausoleo del cementerio de San Justo el día 11 de mayo de 1900*. Madrid: Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1900.
- Monegal, Antonio. «Releer a García Lorca en el fin de siglo». *Federico García Lorca (1898-1936)*. Madrid: TF Editores, [1998]. 77-81.
–. «La "verdad de las sepulturas" y la incertidumbre de la escritura». *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*. Ed. Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez Montes y Juan Varo Zafra. Granada: Diputación de Granada, 2000. 61-76.
- Montoliú, Pedro. «San Francisco el Grande: un museo bajo la mayor cúpula de España». *Madriddiario* (12 de noviembre de 2013).
- Nancy, Jean-Luc. «Afterword. Three Questions about *Tombeau of ibn Arabi*». En *Tombeau of ibn Arabi and White Traverses*. Por Abdelwahab Meddeb. Trad. Charlotte Mandell. Nueva York: Fordham University Press, 2010. 109-15.
- Nemoianu, Virgil. «"National Poets" in the Romantic Age: Emergence and Importance». *Romantic Poetry*. Ed. Angela Esterhammer. Filadelfia: John Benjamins Publishing, 2002. 249-55.
- Ozouf, Mona. «The Pantheon: The École Normale of the Dead». *Realms of Memory: The Construction of the French Past*. Vol. 3. *Symbols*. Ed. Lawrence D. Kritzman. Dir. Pierre Nora. Trad. Arthur Goldhammer. Nueva York: Columbia University Press, 1998. 325-346.
- Palenque, Marta. *La construcción del mito Bécquer. El poeta en su ciudad, Sevilla, 1871-1936*. Sevilla: ICAS, 2011.
- Pastor Mateos, Enrique. *El Panteón de Hombres Ilustres*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1970.
- Picón, Jacinto Octavio. «El sepulcro de Sagasta». *El Imparcial* (27 de junio de 1904): [1].
- Prieto Pérez, Santiago. «El Panteón de Hombres Ilustres de Madrid». *Dendra Médica. Revista de Humanidades* 11.1 (2012): 26-42.
- Prieto y Prieto, M[anuel]. *Panteón Nacional. Descripción de San Francisco, Decreto de las Cortes Constituyentes de 1869 con los apuntes biográficos de los grandes hombres cuyos restos quedan depositados al inaugurarse el Panteón*. Madrid: Imprenta de T. Fortanet, 1869.
- Rejano, Juan. *El poeta y su pueblo. Un símbolo andaluz. Federico García Lorca*. México D. F.: Ediciones del Centro Andaluz, 1944.

- Rodríguez Alcayna, Javier. «En busca de Garcilaso». *Diario-crítico* (10 de diciembre de 2012).
- Rubio Jiménez, Jesús. *La fama póstuma de Gustavo Adolfo Bécquer y Valeriano Bécquer*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.
- . «Un marco para el retrato literario modernista. Ensayo de aproximación». *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931)*. Actas del Congreso Internacional, Lugo, 25-28 de noviembre de 2008. Coord. Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer. Ed. Claudio Rodríguez Fer, Cristina Patiño Eirín, Luis Miguel Fernández y Ana Chouciño Fernández. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2009. 323-355.
- Serra, Francisco. «La “restaurada” nación española y el culto a la muerte». *Cuartopoder* (12 de abril de 2012).
- Shipman, Andrew J. «Recent Impressions of Spain». *A Memorial of Andrew J. Shipman. His Life and Writings*. Ed. Condé B. Pallen. Nueva York: Encyclopedia Press, 1916. 17-31. (Orig. 1910).
- Spender, Stephen, y Lehmann, John (eds.). *Poems for Spain*. Londres: The Hogarth Press, 1939.
- Strand, Mark. *The Story of Our Lives, with The Monument and The Late Hour*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 2002.
- Valis, Noël. *The Culture of Cursilería. Bad Taste, Kitsch and Class in Modern Spain*. Durham: Duke University Press, 2002.
- Vico, Giambattista. *The New Science*. Trad. Thomas Goddard Bergin y Max Harold Fisch. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- Whiston, James. *Antonio Machado's Writings and the Spanish Civil War*. Liverpool: Liverpool University Press, 1996.
- Whitman, Walt. *Leaves of Grass*. Boston: Small, Maynard & Co., 1905.
- Zambrano, María, y Chacel, Rosa. *Two Confessions*. Trad. Noël Valis y Carol Maier. Albany: SUNY Press, 2015.



► The Beinecke Rare Book & Manuscript Library, New Haven, Estados Unidos
Gordon Bunshaft, 1963. © Ezra Stoller



Juan Carlos Chirinos:

Venezuela. Biografía de un suicidio

La Huerta Grande, Madrid, 2017

144 páginas, 11.00 € (ebook 5.49 €)



Provocación e intimidad

Por JUAN CARLOS MÉNDEZ GUÉDEZ

Una de las tareas principales de un escritor es la recuperación de la voz que le da sentido a sus palabras. Durante años recientes, el tema venezolano, con su febrilidad política, su presencia en medios y en redes sociales, generó una cascada de opiniones, análisis, valoraciones y certezas donde la voz opacada fue en muchas oportunidades la de quienes crecieron en ese país y lo conocieron de primera mano. Venezuela se convirtió en un tema leído con agujeros informativos, cegueras ideológicas, trasposiciones espaciales y temporales que, con mejor o peor intención, procuraron interpretar aquella realidad, en las que el dato impreciso sobre la globalidad de Latinoamérica o la concepción política europea se superponía torpemen-

te sobre las complejidades de un país con sus propias singularidades.

Venezuela fue durante el siglo pasado y principios del actual un país extremadamente rico por su producción petrolera; un país con un mestizaje y una movilidad social distintos a los de muchos países de su entorno, y del mismo modo, durante los años 1958 y 1998 fue el escenario de una democracia civil que acogió de forma amplia las migraciones económicas y los exilios políticos que en ese tiempo se desarrollaron en países de Europa y América Latina.

De allí una de las curiosidades iniciales de este magnífico texto. ¿Cómo lee la tragedia actual un narrador venezolano que vivió buena parte de su vida bajo el signo posi-

tivo y negativo de aquellos Gobiernos civiles? Este punto de partida añade un interés particular a este volumen que, como todo texto signado por la inteligencia crítica, no se pretende «el libro», «la explicación», «el hallazgo de la verdad», sino el inventario personal de un paisaje convulso y demoledor.

Venezuela. Biografía de un suicidio viene a formar parte de ese conjunto de reflexiones que la debacle actual ha generado en escritores como Ana Teresa Torres, Gisela Kozak, José Balza o Rafael Arráiz Lucca, por sólo citar algunos autores. Este volumen tiene como característica particular dentro de este conjunto que su autor reside en España desde hace veinte años, por lo que su texto explicita un carácter divulgativo, dirigido a un público que no necesariamente maneja las claves de la realidad de ese país sudamericano (algo que podría compartir con el excelente libro periodístico *Largo viaje inmóvil*, de Doménico Chiappe). Reside allí uno de los valores más sólidos de este título de Chirinos; su alcance de la profundidad sin renunciar a la sencillez requerida por los lectores inmediatos a los que van dirigidos sus capítulos. Cumple así su objetivo central: señalar, dibujar, sintetizar la complejidad de un país que ha sido reducido en los últimos años por la sudorosa prisa de los titulares de prensa y la elocuencia de los tertulianos.

Por otro lado, dentro del imaginario que la bibliografía española de tiempos anteriores pudo construir, este ensayo agrega una imagen actual, más descarnada, más vigente, que da cuenta del viaje de Venezuela hacia un profundo abismo que quizá fue imposible de predecir durante varias décadas del siglo pasado. De esos tiempos anteriores no se puede soslayar obras ficcio-

nales como *Una balandra encalla en tierra firme*, de José Manuel Castañón; *Venezuela imán*, de José Antonio Rial; *Cuentos de inmigrantes*, de Martín de Ugalde; *La despedida*, de Juan Pedro Castañeda; *Tachero*, de Fernando G. Delgado; *Cazadores de tigres*, de Aingeru Epaltza; *Los hombres se van*, de Carlos Pinto Grote; *La noche que Bolívar traicionó a Miranda*, de Armas Marcelo, o *El velero Libertad*, de Luis León Barreto. También muestras de poesía popular, como las ofrecidas por los decimeros Manuel Rolo o Pepe Urbano; libros de memorias como *La foto de los suecos*, de Juan Cruz; narraciones exacerbadas de paisaje e incompreensión humana como *Os Aldán foron a América*, de Pura Vázquez. Títulos que con matices, grados y enfoques muy variados tenían a Venezuela como eje de su imaginario central, un imaginario que en muchos casos dibujaba al país sudamericano como un paraíso posible, el lugar para la huida, el espacio feliz donde se escenificaban los deseos de libertad y riqueza de quienes vivían atrapados en una España asfixiada por la represión y la miseria del franquismo.

Chirinos agrega a este imaginario una nueva fotografía verbal; la foto desolada y desoladora del presente, cuando dieciocho años de Gobierno militar han convertido en ruinas lo que un día fue el destino soñado por miles y miles de españoles que legal e ilegalmente viajaron hacia Venezuela y formaron parte fundamental de ese país. Una fotografía que nace de una reflexión íntima, personal y volcánica cuyo modelo de escritura parece claro: los *Recuerdos, sueños, pensamientos*, de Carl Gustav Jung. Memoria guiada por la febrilidad y por las conexiones intelectuales más que por las secuencias vitales que signan la existencia de las personas.

Hasta ahora, Juan Carlos Chirinos había centrado su escritura en la ficción narrativa, donde es autor de valiosos títulos de cuentos, como *Leerse los gatos*, *Homero haciendo zapping*, *Los sordos trilingües* o *La manzana de Nietzsche*, volúmenes en los que entremezcla lenguajes televisivos con la evocación de la literatura clásica o se interconecta la semblanza de personajes históricos con el videojuego. A la vez, ha publicado novelas como *El niño malo cuenta hasta cien y se retira*, viaje de iniciación hacia las apasionadas tierras de la nieve, donde aguarda la poesía del gran creador Eugenio Montejó; *Nochebosque*, narración neogótica en la que se altera el orden de las historias de miedo y las figuras protectoras tradicionales se convierten en las figuras del peligro; y, finalmente, *Gemelas*, divertido policial ubicado en Madrid que también es en el fondo una suerte de fábula en la que oblicuamente se reflexiona sobre la migración y la consistencia de las identidades personales y colectivas.

Destaca en esta producción narrativa la libertad con la que Chirinos ha construido sus ficciones, muy lejos del ambiente opresivo del militarismo venezolano reiniciado en 1998. Una elección estética que ha sido apuesta por esos aspectos literarios del relato en el que los modelos, más que la realidad inmediata de su lugar de nacimiento, son los marcos paisajísticos y anecdóticos surgidos de su universo de lecturas.

De ahí que este volumen ensayístico sea un ajuste de cuentas y cuentos con esa parte de su vida personal y literaria que no se percibe en sus ficciones narrativas: la memoria del país en el que nació y la reflexión sobre las causas de la infelicidad profunda y de la opresión que se padece en sus calles.

Como decíamos, el modelo del que emanan sus páginas son las memorias de Jung, por lo que las secuencias no son necesariamente cronológicas, sino que más bien parecieran nacer de la persecución de ciertas imágenes, de ciertos nudos o conflictos que configuran Venezuela desde su no muy lejano nacimiento. Por eso mismo queda claro que no es éste el libro de un historiador, ni de un sociólogo o de un analista político; es la eruptiva descripción que un novelista y cuentista elabora sobre los elementos nacionales que, en su opinión, explican las desgracias actuales como parte de un proceso de inmadurez institucional y enfermedad épica, dentro de las que el militarismo chavista sería otro síntoma.

Simón Rodríguez, la *Rayuela* de Cortázar, las asonadas militares contra Carlos Andrés Pérez, la aparición televisiva del teniente coronel Chávez, el caudillismo, la fabulación en torno a Simón Bolívar, los falsificaciones autoriales en Twitter, Francisco de Miranda, Michel Foucault, la construcción de los mitos históricos, algunas historias de la madre del autor de este libro, las novelas de Carlos Noguera y Ricardo Azuaje, películas sobre guerrilleros, las reflexiones de Jorge Luis Borges, los ensayos de Carlos Rangel, anotaciones geográficas para describir la pluralidad del paisaje venezolano, anécdotas personales sucedidas en 1989; aquí, todo cabe, todo se va encadenando de manera lúdica, iluminadora, impredecible y chispeante en estas páginas que pueden leerse una detrás de otra, pero también dando saltos por sus diversos bloques, como en la deliciosa novela de Max Aub, *Juego de cartas*, o en la citada *Rayuela*, de Cortázar.

La prosa de Chirinos, lumínica, serpenteante, con una flexibilidad que la hace os-

cular de manera deliciosa entre el apunte reflexivo propio del ensayo y la irreverencia sostenida en la oralidad venezolana, funciona como una esponja en la que muchas capas de la realidad son absorbidas y concentradas en un solo punto.

«Seamos originarios, criollos, mestizos o inmigrantes, debemos ser conscientes de que la sensación que damos de nuestra idiosincrasia no puede seguir pareciéndose a la impresión que Tommy –un joven estadounidense que en la primera mitad de los años noventa daba clases de inglés en el gringo Centro Venezolano Americano de Caracas– tenía de los venezolanos. Aparte de que estaba verdaderamente perturbado de la deportividad con que se ejercía la infidelidad y se mentía sin pestañear con tal de no ser descubiertos [...], a Tommy le llamó la atención la manera cómo vivíamos y usábamos la ciudad. Una vez, caminando por una de estas calles multicolores llenas de buhoneros y fritangas, me dijo.

»–Ustedes parece que están de paso por este país. Es como si fuera un campamento en el que deben hacerse ricos rápidamente para regresar. ¿Pero regresar a dónde?».

Juan Carlos Chirinos realiza con su libro un viaje verbal; un desplazamiento en el que no se trata de escapar de un campamento, mucho menos de anotar ese país

como lugar de paso, sino, por el contrario, de regresar a él desde las palabras y desde las ideas para asentar las bases del presente y el recuerdo como una amorosa raíz, como una idéntica materia temporal e intelectual. El país es en Chirinos una obsesión, un dolor, una ternura, una posibilidad de crecimiento y también una mutilación. Un espacio determinado por esa tensión maravillosamente expresada por el mexicano José Emilio Pacheco cuando afirma en su más emblemático y divulgado poema: «No amo mi patria. / Su fulgor abstracto / es inasible. / Pero (aunque suene mal) / daría la vida / por diez lugares suyos, / cierta gente, / puertos, bosques, desiertos, fortalezas, / una ciudad deshecha, gris, monstruosa, / varias figuras de su historia, / montañas / –y tres o cuatro ríos–».

Este título ofrece claves fundamentales para entender una Venezuela que no sólo por su producción petrolera, sino por su composición multinacional (ahora mismo, por citar un ejemplo, doscientos mil españoles continúan viviendo en el territorio de esa nación) es parte esencial de la agenda internacional de los próximos años. Años en los que veremos si el futuro se dirige hacia la consolidación de las democracias o hacia el retorno de autocracias militaristas como la que signa en la actualidad al empobrecido país caribeño.

Sholem Aleijem:

El sastre embrujado

Edición de José Andrés Alonso de la Fuente

Ardicia, Madrid, 2017

104 páginas, 14.50 €



Sholem Aleijem: la risa es la mejor medicina

Por JULIO SERRANO

El seudónimo escogido por Sholem Yakov Rabinowitz no podía ser más indicativo de su personalidad. El escritor, nacido en Ucrania en 1859, ingresó en la historia de la literatura como Scholem Aleijem, el clásico saludo judaico cuya significación literal es «paz con vosotros», pero que se usa de forma coloquial con una mayor ligereza que vendría a equivaler al «¿Qué tal?, ¿cómo le va?». Es, por tanto, un nombre que propicia la amable conversación de lo cotidiano, que saluda a los suyos, y también una bienaventuranza. Y es que de lo común y de lo divino va a tratar el mundo literario de este escritor interesado por la vida cotidiana de la clase baja judía bajo el yugo zarista, en especial, en los *shtétl* («poblado»), un mundo que desapareció parcialmente

con la Revolución de Octubre del 17 y definitivamente con la Shoá.

Si de algo podemos hacer responsable a Scholem Aleijem (1859-1916), además de hacernos pasar un buen rato con su sentido del humor típicamente judío, es de convertir lo que de manera despectiva se consideraba la jerga judía de Europa central y oriental, el yidis, en una lengua literaria. Aunque escribió sus primeras obras en ruso y en hebreo –la lengua elegida por las élites ilustradas–, a partir de 1883 optó por el yidis, rico idioma con más de mil años de existencia, pero despreciado por los intelectuales de la época por ser la lengua del pueblo. Hasta que en 1978 se concediera el Premio Nobel a Isaac Bashevis Singer no puede decirse que la literatura en yidis

haya despertado gran interés fuera de sus fronteras lingüísticas. Oralmente, era el idioma de la gente llana y su literatura, o al menos gran parte de ella, tenía un propósito didáctico: el de acercar a aquellos que no frecuentaban la literatura en hebreo, como los proletarios o las mujeres de zonas rurales –incultas en su mayoría–, a un cierto grado de conocimiento que se consideraba necesario para un buen judío. Recordemos que si de algo se avergüenza el judío es de la ignorancia. Por tanto, no era el idioma que respetase la *intelligentsia*.

Pero Alheijem quería hablar con el pueblo y para el pueblo. A partir de 1883, produjo más de cuarenta volúmenes de novelas, cuentos y obras de teatro en yidis, y fue considerado, con Méndele Moijer Sforim e Itsjok Léibush Péretz, uno de los tres grandes clásicos de la moderna literatura judía en esta lengua, aunque, a diferencia de ellos, su tono es menos psicológico o mordaz que humorístico. Además de esta abundante producción, que incluye célebres títulos como *Menajem Mendel* (1892) o *Tevie, el lechero* (1894) –adaptado al cine en 1971 como *El violinista en el tejado*–, también utilizó su fortuna personal para apoyar a escritores en esta lengua. Esta apuesta con la que contribuyó a perfeccionar y enriquecer el yidis lo llevó, por cierto, a la ruina, aunque en su descalabro económico no menos relevante fue una especulación de la bolsa de valores en 1980.

Una constante de su obra: el humor. Ante la ruina, los sinsabores, la enfermedad o la tristeza, optó siempre por el chiste como la mejor medicina. «Sholem Aleijem enseñó al pueblo judío a reírse, lo embrujaba con su lengua –decía el crítico Baal Majshoves, y añadía–: Un pueblo totalmente sumergido en un mar de

contradicciones, al leerlo, podía ponerse por un momento fuera de sí mismo y reírse de sus propias desgracias como si fuesen ajenas...». Como contrapeso a las dificultades de la vida que describió –la vida de los judíos en la Europa oriental de mediados del siglo XIX, que no tenía nada de fácil–, usó un estilo o una actitud que ha sido calificada de «sonrisa a través de las lágrimas». Baste como ejemplo este convincente aperitivo: «Disfruta y alégrate, porque aun así la vas a palmar». A través de los fundamentales, aunque ridículos, problemas del hombre en su vida cotidiana asistimos al retrato tragicómico de una época. En su testamento indicó cómo quería ser recordado: «Que mi nombre sea mencionado con una sonrisa, o que no sea recordado».

En castellano contamos para sonreír con las *Obras completas* de Sholem Aleijem publicadas por la editorial Acervo Cultural, de Buenos Aires. No obstante, su figura merece una nueva atención. La editorial Ardicia, que apuesta por la cuidada traducción de obras fundamentales en sus literaturas de origen, ha reeditado *El sastre embrujado*, uno de los cuentos que mejor condensan los ingredientes de la cocina creativa del autor. Traducido directamente del yidis por José Andrés Alonso de la Fuente, aporta, frente a otras traducciones, una mayor captación de la complejidad lingüística del libro, ya que consigue trasladar al lector en español la tensión (humorística) entre el hebreo rabínico, al que Sholem Aleijem recurre en algunas frases, y el yidis, provocando un contraste y una ironía que difícilmente ha podido ser percibida con anterioridad, así como la traducción de los chascarrillos en clave eslava. Un juego más del libro que pareciera hasta ahora es-

tar reservado para los lectores en su lengua original.

Pese al acentuado sabor local de *El sastre embrujado*, su lectura es muy próxima. Las quijotescas aventuras del charlatán Shimen-Eli, un sastre de remiendos del pueblo de Villaladrón, pequeña comunidad rural de la Rusia zarista, nos son cercanas. Versado, a su manera, en el Talmud, va profiriendo citas sin orden ni concierto, tergiversadas de un modo cómico y cargadas de ironía. Es la historia de un buen hombre que vive una vida mísera, pero que, acorde con su filosofía, cuanto más pobre uno es, con más optimismo hay que responder. Sus sinsabores cotidianos, relatados desde la distancia del que no se identifica del todo consigo mismo (como si la vida fuese un préstamo al que no hay que aferrarse excesivamente), reflejan la aceptación de la dureza de la vida. Nos dice: «Muy a tu pesar, vivir te va a tocar», por tanto, no hay espacio para la complacencia, sólo para la acción encaminada a la supervivencia. Este rasgo, nos afirma José Andrés Alonso de la Fuente, es propio del humor judío, el cual «se caracteriza, en primer lugar, por adoptar siempre la postura del que observa los hechos desde fuera, como si éstos le resultasen ajenos, y, en segundo lugar, por aprovechar ese vínculo irónico y paradójico que muy a menudo existe entre la lógica y el lenguaje».

La sabiduría popular, con su lógica aplastante, parodia los conceptos más elevados que pueblan de forma caótica la mente del parcialmente instruido Shimen-Eli, que tienen un contraste muy divertido en los diálogos con su mujer, Chipe-Baile-Raise, quien representa la realidad más apegada a la tierra. Podríamos ver en ella una suerte de Sancho Panza –es, además,

una mujer fuerte, de armas tomar– a la que los versículos del marido no le merman un ápice ni la necesidad cotidiana ni el hambre. («Míralo, ya estamos otra vez a vueltas con el versículo –rugió la mujer–. Estamos hablando de la cabra y tú me sales con el versículo»). A este dúo de personajes hay que sumarle las peripecias con una cabra que hace del relato un cómico enredo que trasciende lo local y circunstancial para ofrecernos unos personajes con una rica dimensión humana.

Es el retrato del hombre sencillo y trabajador, que no abandona el optimismo ni la esperanza, pese a sus desabridas circunstancias, y que sueña con planes de bienestar y mejora. Personaje próximo al de *Tevie, el lechero* o incluso al de *Menajem Mendel*, quien, a través de la correspondencia con su esposa, nos relata sus aventuras. Las cartas entre los esposos Mendel son un buen documento del sentido del humor yidis: incisivo a la par de cándido y espiritual. Finalmente, el libro, envuelto en un ropaje de sencillez y bondadosa ingenuidad, acaba por hablarnos de la tradición, de religión, de la rebelión contra la injusticia o de la desigualdad. «¿Le costaría mucho a Dios –pensaba Shimen-Elie– hacer que todos los trabajadores pudieran salir al campo, aunque fuera una sola vez por semana, a tomar un poco de aire y sol en este su hermoso mundo?».

El llamado «maestro de la risa judía» conoció los golpes de la vida, como se intuye con claridad en su obra y describe en sus inconclusas memorias tituladas *Funem Yorid* (Regreso de la feria). Especialmente traumático fue el pogromo antijudío a raíz de la primera Revolución rusa de 1905 en Kiev, donde vivía con su familia, que lo obligó a un peregrinaje por ciudades europeas.

Fue en ese momento cuando decidió escribir su epitafio. Tras muchos periplos, emigró de forma definitiva a Estados Unidos en 1914 y falleció en Nueva York en 1916, a los cincuenta y siete años, donde había recibido una cálida acogida. Tanto es así que su testamento fue publicado en el *New York Times* y leído en el pleno del Congreso de Estados Unidos. Las crónicas de la época

señalan que al conocerse la noticia de su fallecimiento obreros y operarios judíos dejaron de trabajar ese día con el fin de acompañar los restos del escritor al cementerio de Brooklyn, en el que se contaron cientos de miles de asistentes. Una despedida así conmueve por el agradecimiento de tantos hacia un autor que propicia la sonrisa en la adversidad.

Émile Zola:

Cuentos completos

Traducción de Mauro Armíño

Páginas de Espuma, Madrid, 2017

1032 páginas, 39.00 €



El historiador de la vida social

Por TONI MONTESINOS

Hubo una época clave, en la Europa del siglo XIX, para la transformación de la narrativa tal como la entendemos hoy. Lo que se entendía como novela realista obedecía, allá por el año 1830, a la recreación de un telón de fondo conocido con personajes de ficción en primer plano. Pero la sociedad estaba cambiando y avanzaba en pos de una revolución industrial que haría distinta la vida y el acceso a la cultura para la gente común y corriente. De este modo, el escritor poco a poco se irá confundiendo con el reportero, abandonando la parte imaginativa propia del realismo, hasta configurar una nueva tendencia, el naturalismo, que consistirá en una escritura documentada de lo que se pretenda llevar a las letras, organizando el material de forma lógica. Al me-

nos así lo explicaba su máximo representante, Émile Zola (París, 1840-1902; muere mientras duerme, según alguna fuente, a causa de las emanaciones de una estufa, pero otros han visto detrás de ello un crimen), cuyo talento estuvo por encima de esa radical manera de plantear el acto literario.

Sin embargo, muchos han sido los lectores que han puesto en duda, aunque para elogiarlo, los planteamientos naturalistas del autor francés: Josep Pla se atrevía a suponer, en *El cuaderno gris*, que «Zola generalmente improvisaba, inventaba», y Thomas Mann, en un texto del volumen *Ensayos sobre música, teatro y literatura* (Alba, 2002), proyecta en él una comparación con Wagner y Tolstói, a quienes unía

«el gusto artístico por lo grandioso y multitudinario», que cristaliza en «un naturalismo que alcanza lo simbólico y está estrechamente ligado a lo mítico». Pese a todo, estas miradas profundas sobre la técnica de Zola contrastan con el impacto, e incluso el escándalo, que suscitó en la época semejante manera descarnada y minuciosa de exponer la existencia, desde que publicó su primera gran obra, *Thérèse Raquin* (1867), una ruptura total con los cánones literarios al uso.

La formación anterior del escritor había sido irregular y costosa: huérfano de padre a los tres años en Aix-en-Provence, donde iniciaría una gran amistad con el pintor Cézanne y el astrónomo Baille, se trasladaría a París en 1859 gracias a una beca, aunque por problemas económicos no conseguiría acabar los estudios secundarios. Entonces entraría a trabajar en el Departamento de Publicidad de la Librería Hachette, en la que hallaría la plataforma para conocer el mundo editorial y el periodismo. Así, en 1866 se dedica por entero a escribir críticas literarias para el periódico *L'Événement*, donde se muestra partidario de una literatura «científica», olvidando sus ideas románticas juveniles, y a concebir su primer gran ciclo novelesco de veinte volúmenes, en el que desea reflejar todas las clases sociales, con el título *Los Rougon-Macquart, historia natural y social de una familia bajo el Segundo Imperio*, algo parecido a lo que había hecho Balzac con *La comedia humana*.

Zola desarrollaría otros conjuntos novelescos, como la trilogía *Las tres ciudades* (1894-1897) y *Los cuatro Evangelios* (1899-1902), pero debemos encontrar sus hitos dentro de este inaugural ciclo sobre la familia Rougon: *La Taberna* (1877), que

recrea el alcoholismo; *Nana* (1880), espejo de la burguesía; *El Paraíso de las Damas* (1883), una mirada al comercio; y la sobrecogedora *Germinal* (1885), sobre «la miserable vida de las familias mineras, forzadas por la “ley de bronce” formulada por el economista Ricardo –el salario reducido a lo estrictamente necesario para permitir al obrero subsistir y reproducirse–», como apuntó en su día el traductor Mauro Armiño. Y pese a todo lo dicho, Zola es un «maestro de la narración breve», como reza el título del postfacio preparado por Gonzalo Gómez Montoro y Rubén Pujante Corbalán para *Por una noche de amor (y otras historias)*, publicado por Funambulista en 2016, que recogía cuatro relatos del autor parisino con un tema común, el amor, que habían sido escritos para la revista rusa *El Mensajero de Europa*, en la cual colaboró de 1875 a 1880, gracias a su amigo Iván Turguénev, con más de sesenta textos. Entre ellos, se encontrarán los cuentos que Zola reunirá en dos libros distintos, *Le Capitaine Burle* y *Naïs Micoulin*, en el primer lustro de los años ochenta.

Un año después de esta estupenda antología, que venía a señalar, en efecto, cómo las series narrativas «han eclipsado injustamente la vocación cuentística que presidió los inicios literarios de Zola», aparecen unos *Cuentos completos* de la mano de un Armiño que ya en el año 2002 había publicado un volumen de «obras selectas» en la editorial Espasa-Calpe, que reunía las citadas obras *Thérèse Raquin* y *Germinal*, más *La novela experimental*, esta última un ensayo sobre su método de trabajo. Un método que buscaba defender el impresionismo pictórico, aunque con ello se ganara el rechazo de la prensa aun cuando necesitaba publicar artículos para sobrevivir, que iba en paralelo

a su compromiso con la justicia; es de sobra conocido el episodio que protagonizó, y que le reportó tanta fama, al denunciar la conspiración militar de la que era víctima el espía alemán Alfred Dreyfus, acerca del cual escribió su famosa carta abierta «Yo acuso», aparecida en *L'Aurore* en 1898 (su tirada de trescientos mil ejemplares se agotó en pocas horas). Este escrito le valdría un año de cárcel y tres mil francos de multa, pero entonces huiría a Inglaterra, de donde volvería un año después, con el juicio anulado y descubiertos sus verdaderos culpables.

En su magnífica introducción, Armíño apunta estos elementos que hemos destacado: el punto de inflexión que supone *Thérèse Raquin* en una época en que la influencia romántica de sus primeros cuentos va dando paso a una observación cada vez más precisa y objetiva de la realidad, o los ataques que la crítica literaria le endosaba por llevar a sus narraciones personajes y lugares sórdidos. Y, por supuesto, toca el asunto, siempre tan interesante cuando leemos a Zola, sobre su teoría naturalista y su aplicación en su propia narrativa. Según Armíño, la incorporación de su modo de ver la literatura sí que fue tajante en sus novelas y cuentos, y sus artículos al respecto «no tardarán en traspasar las fronteras, dando lugar a la extensión del naturalismo a otras literaturas». En este sentido, cabe recordar que, desde 1866, Zola se mostraba partidario de una literatura «científica», como se extrae de sus críticas literarias para el periódico *L'Événement*—Flaubert, catorce años antes, había profetizado: «El arte será cada día más científico, del mismo modo que la ciencia se volverá cada día más artística»—, abandonado una primera influencia romántica, ya próximo a concebir su primer gran ciclo novelesco.

Ciclos de novelas y cuentos que se asoman de forma periódica en «una potente prensa que, a finales de la centuria, se había vuelto omnipresente en la vida francesa», como dice el traductor también de Maupassant, Schwob o Flaubert. Así, como tantos otros, Zola ve en esa publicación continua en periódicos y revistas una fuente económica duradera, lo que le posibilita difundir los textos que reunirá en los libros *Cuentos a Ninon* (1864) y *Nuevos cuentos a Ninon* (1874). A estos dos últimos, más el par antes mencionado, se añaden en esta edición aquellos «dispersos», más de veinte, que no se incluyeron en libro alguno o incluso quedaron provisionalmente inéditos. Es el caso de «La señora Sourdis», sobre el que no dio permiso Zola para que viera la luz hasta que hubiera muerto su amigo Alphonse Daudet (el trasfondo del cuento consistía en cómo la esposa del protagonista le ayudaba en sus tareas, pese a presentar un pintor y no un escritor como personaje).

En suma, se trata de una ocasión espléndida para conocer la labor literaria de Zola más desatendida tradicionalmente y que también invita a pensar en los límites literarios que pueden surgir partiendo de conceptos tan difusos como realismo y naturalismo, analizando de manera cronológica la trayectoria cuentística aquí presentada. Para Clarín, su «exageración sistemática»—así lo expresa en el prólogo a *La cuestión palpitante*, de Emilia Pardo Bazán, y en alusión a *La novela experimental*—sólo consistió en una serie de patrones teóricos que Zola no pudo llevar a la práctica.

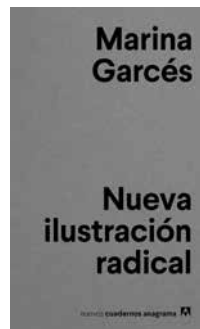
Por este motivo, apuntó Robert Musil, «en el recuerdo de mis primeras impresiones de la literatura moderna, esa palabra [naturalismo] sigue apareciéndose-

me como una promesa jamás cumplida». Principalmente, por culpa de la profusión de detalles, cuando la narrativa tiene que ser selectiva, como explicó Flannery O'Connor en su conferencia «Naturaleza y finalidad de la narrativa»: «Ésta es la razón por la que el naturalismo estricto es un callejón sin salida para la narrativa». Flaubert, tan habituado a emitir sentencias llenas de rabia, de repulsa a la cultura de su país, de rechazo a las modas, a las estructuras y formas narrativas superficiales, decía que no sólo se trata de ver, sino de ordenar y refundir lo que se ha visto. «La realidad, a mi juicio, no debe ser más que un trampolín», decía, al tiempo que reconocía irritarse «al leer los folletos de ese valiente que es Zola. Después de los realistas hemos conocido a los naturalistas y a los impresionistas: ¡qué progreso! ¡Pandilla de farsantes, que pretenden creer y hacernos creer que han descubierto el Mediterráneo!».

Zola había descubierto al comienzo de su andadura una corriente romántica en la que el yo y su mirada descriptiva, angustiosa, melancólica, bastante sensiblera, lo ocupaba todo, como se aprecia en los cuentos evocadores de Ninon. Luego va a inclinarse por la instantánea social a partir de

diversos arquetipos de personajes, pero de algún modo no iba a abandonar ese estilo poético que en sus novelas se hace dura mirada realista. En estos cuentos está el Zola de un París enigmático («Las desapariciones misteriosas») y el fabulador que emplea animales como protagonistas («Una jaula de fieras»), aunque, como no podía ser de otra manera, también el sarcástico ante las clases más poderosas («Las nostalgias de la marquesa») o el denunciador de la explotación obrera («En qué piensan las chicas pobres»). Tal vez, como ocurre en este caso, y en historias como la citada «La señora Sourdis» —donde pone a la mujer como protagonista en el mundo artístico, en el cual, como en tantos otros, solía ser rechazada, cuando no vituperada—, será en los textos sobre la situación social femenina la que mejor ejemplifique la mirada de un autor siempre atento a destapar desigualdades en un siglo XIX francés que, a lo largo de setenta años, vio dos imperios, tres monarquías, dos repúblicas y tres revoluciones; toda una etapa, pues, de turbulencias e inestabilidad política en que las libertades de las mujeres sufrirían un retroceso en aquel ambiente hipócrita que tantos autores de la época reflejaron mediante la literatura.

Marina Garcés:
Nueva ilustración radical
Anagrama, Barcelona, 2017
80 páginas, 7.90 €



Emancipación ilustrada

Por DANIEL B. BRO

Nada más difícil que definir nuestro tiempo, valorarlo, indicar sus direcciones, lo que le es específico. Si ese pasado no deja de estar quieto, no digamos del presente, que es por definición movimiento, vale decir: cambio. Y cambio que significa no sólo orientación, sino valoración. ¿Cómo es el mundo después de la Segunda Guerra Mundial? Por lo pronto, a partir de entonces, cada vez más y más hablamos de él de manera global: políticas y economías de signo intercontinental, influencias culturales y religiosas que se extienden pulsadas por las modas o por corrientes subterráneas. Y, desde hace unos treinta años, con la revolución de los medios de comunicación, se ha internacionalizado la economía, la política y buena parte

de la tecnología (muy sujeta a la economía de los países), además de que también se ha transformado nuestra noción del tiempo: todo sucede ahora, y ahora es un tiempo que se ha acelerado aún más. Si a comienzos del siglo pasado se hablaba de una aceleración del tiempo histórico, hoy es el tiempo, en sí, el de cada uno y el de todos, el que ha tomado una velocidad que en ocasiones produce la sensación de estar parado. Y, en otro orden, ¿cómo podríamos definir nuestro modo de pensar y actuar? Todo marbete es sospechoso de inexactitud, que no pocas veces se torna en injusticia. Incluso cuando hablamos del Renacimiento, del Barroco, de la Ilustración o el Romanticismo, estamos hablando de una realidad diversa, por mu-

cho que, ciertamente, algunas de las características que definen estas palabras puedan encontrarse en esos periodos. Pero no sólo esas características. Hay muchos elementos irracionales en la Ilustración (francesa), o mucha fe disfrazada, por ejemplo, bajo la exaltación de la razón. Y qué decir de nuestro tiempo: modernidad, fin de la modernidad, posmodernidad, auge de la tecnología, tiempo de la digitalización, de la posverdad.

La filósofa Marina Garcés (Barcelona, 1973) es autora de *Filosofía inacabada* (2015), además de otras publicaciones, y ahora nos entrega un pequeño librito, embrión, como ella misma nos aclara, de una reflexión en marcha: *Nueva ilustración radical*. Su *Filosofía inacabada* contiene muchas sugerencias y, sin duda, debe varias perspectivas a Foucault, y a su vez a Nietzsche: una arqueología del saber y una identidad (en términos de valores) histórica, luego en formación y cambio. Por otro lado, Garcés sospecha de que el pensamiento haya sido, casi en su totalidad, masculino y blanco. No parece esto muy discutible, aunque sospecho que los griegos clásicos, por mediterráneos y dados al ágora, eran bastante morenos, y los chinos eran «amarillos». ¿De qué color era Buda? De lo que no me cabe duda es de que la incorporación, cada vez más y más, de la mujer a la reflexión filosófica (en el pensamiento científico es aún más evidente, aunque ahí es más difícil observar las diferencias masculino/femenino) está aportando una riqueza nueva al diálogo común del saber. La razón es universal y no conoce sexos, pero, salvo las ciencias, todos los saberes se ven influidos en sus propuestas por los aspectos sociales, individuales, históricos y sexuales. Vayamos al libro de Garcés.

Afirma nuestra autora que «el mundo contemporáneo es radicalmente antiilustrado». Pero ¿qué es un mundo ilustrado? Garcés nos remite a Kant, quien en 1784 afirmaba que las sociedades europeas de entonces vivían en un tiempo de ilustración. Sin duda se refería a «Alemania», Francia e Inglaterra. Garcés no nos aclara mucho qué es ser ilustrado hoy, salvo que Kant utilizaba el término en un sentido dinámico. Así es. En Kant significa hacerse mayor gracias a la autonomía y el valor de atreverse a pensar. Frente a ese atrevimiento a saber, que no es un estado sino una tarea, nuestro tiempo es antiilustrado, y tampoco es un estado de nuestra conciencia, sino una «guerra». Y esa guerra tiene los signos de un nuevo autoritarismo, según Garcés. Nuestra autora entiende la ilustración «como el combate contra la credulidad y sus correspondientes efectos de dominación». La credulidad supone una dejación del acto de pensar, una vuelta a la inmadurez, al periodo de apolitización, en definitiva, algo que ha estudiado Javier Gomá. La credulidad no es sinónimo de creencia, nos aclara. Las creencias no nos impiden pensar, la credulidad sí.

Lo que triunfa hoy, nos dice Garcés, es una fascinación por lo anterior a lo moderno. Así pues, la guerra contra la Ilustración (en el sentido de emancipación, de hacernos cargo del acto de pensar por nosotros mismos, etcétera) es en realidad una claudicación, una rendición. La idea de Garcés acerca de qué sea la modernidad es parcial: «Entiendo la modernización como proyecto histórico concreto de las clases dominantes europeas, vinculado al desarrollo del capitalismo industrial a través de la colonización». Bueno, algo de esto forma parte de la modernidad, aunque ¿por qué arriesgar una

definición tan personal, que sin duda tiene algunos adeptos, pero que nos parece extremadamente restrictiva? De ahí a hablar de «la modernización de corte occidental» sólo hay un párrafo. ¿Hay otra? ¿No nace también la modernidad del seno de la crítica, es decir, de Kant? ¿No está unida la crítica y la modernidad al surgimiento de la democracia moderna? De hecho, lo que hace Garcés es defender ese principio, el de la crítica, que nace con la modernidad y la inventa y que ahora, según juicio que compartimos, está en franca desaparición.

Por otro lado, el futuro, como idea de progreso, de espacio de perfección alcanzable, se ha disipado. No hay futuro y vivimos «precipitándonos en el tiempo de la inminencia». No hay futuro, entre otras razones, porque la crisis del capitalismo actual radica en su base: las serias dudas sobre las condiciones de crecimiento. A esto se suma una serie de males cuyo denominador común, según Garcés, es «la imposibilidad de intervenir en las propias condiciones de vida».

La vida se ha hecho invisible, actuamos en ella, pero no la decidimos, ya que todo parece ya hecho, pensado, por un lado, y, por el otro, las fuentes de decisión están fuera del individuo. Desde esta visión, que yo resumo, y que, dado el tipo de texto, apenas si se apoya en datos y debemos aceptarlo por juicio moral, Garcés apela al acto de pensar, de hacernos cargo de nuestra vida desde un saber activo, dado que ese acto nos puede hacer mejores y permitir un «nuevo tiempo de lo *visible*». Hacer visible la vida sería, si lo entiendo bien, mostrar los hilos de los poderes que mueve realmente la existencia, y, al hacerlos visibles, poder conocerlos y actuar en relación a ellos. Porque «el hecho decisivo de nuestro tiem-

po es que, en conjunto, sabemos mucho y, que, a la vez, podemos muy poco. Somos ilustrados y analfabetos al mismo tiempo». Es cierto que en conjunto sabemos mucho (los avances científicos, tecnológicos y en humanidades lo avalan), pero tal vez no sabemos bien qué significa nuestro saber, aunque a lo que apunta Garcés, heredera, como decía al principio, de Foucault, es que sabemos mucho, si bien podemos poco.

También apunta Garcés a nuestra relación con la naturaleza, y creo que con pertinencia. La hemos desvirtuado y nos hemos situado como una plaga depredadora, antropocéntrica, como si la naturaleza sólo existiera para estar a nuestro servicio, entendido éste desde la perspectiva capitalista: beneficio hoy, cueste lo que cueste. Su llamada a las humanidades como toma de conciencia es la manera de reivindicar una nueva ilustración, pero lo que nos dice Garcés es que no nos basta el conocimiento, sino la capacidad para actuar y emanciparnos de los nuevos poderes, articulados a través de las ciencias y de la educación actual, por no hablar del mundo financiero. Pero Garcés se hace otra pregunta vinculada también con el poder: «¿Cómo y por qué a tanta gente culta hoy se le puede hacer cualquier cosa?». Sospecho que también habría que preguntarse por nuestra facilidad para actuar inconscientemente, movilizados por pulsiones que son redirigidas a fines ajenos a esa realidad de fondo. Hay también en Garcés una crítica de cierta radicalidad a lo que denomina «humanismo», que se basa «en la concepción que tiene de sí mismo el hombre masculino, blanco, burgués y europeo y se impone como hegemónica sobre cualquier concepción de lo humano, dentro y fuera de

Europa». Por lo tanto, «el humanismo es un imperialismo». Propuesta: los «universales recíprocos». ¿No late aquí un nuevo relativismo? Por otro lado, ¿olvida la autora lo que ha significado en el siglo xx la antropología como dinamitadora y dinamizadora del centro de gravedad de los discursos hegemónicos eurocentristas? Esperemos que Marina Garcés desarrolle estas ideas y ponga ejemplos para que podamos entender mejor, más allá de algunas generalidades, sus postulados. Aunque me temo que algo de los *cultural studies* le impide reflexionar con sutileza sobre un tema que es real: las contradicciones del capitalismo y de la modernidad, un tema que ha ocupado a muchos pensadores a lo largo del siglo xx.

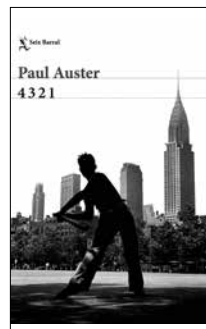
Paul Auster:

4321

Traducción de Benito Gómez Ibáñez

Seix Barral, Barcelona, 2017

960 páginas, 23.90 € (ebook 12.99 €)



Las más que probables vidas de Archibald Isaac Ferguson

Por JUAN ÁNGEL JURISTO

En *Fantasmas*, novela correspondiente a la temprana *Trilogía de Nueva York* (formada por *Ciudad de cristal*, *Fantasmas* y *La habitación cerrada*), Azul tiene que realizar un informe sobre Negro, al que sigue: «Enfrentado a los hechos del caso Negro, sin embargo, Azul se hace consciente de su situación. Ahí está el cuaderno de notas, por supuesto, pero al revisarlo para ver lo que ha escrito, queda desilusionado al constatar semejante pobreza de detalles. Es como si sus palabras, en vez de poner en relieve los hechos y asentarlos palpablemente en la realidad, les hubiera inducido a desaparecer». En *La invención de la soledad*, libro posterior y retrato conmovedor de la búsqueda de una identidad, algo que obsesiona a Paul Auster desde su primera novela, *Jugada de presión*,

escrita bajo el seudónimo de Paul Benjamin, y que es un homenaje a Dashiell Hammett y Raymond Chandler, como en cierta manera, pero con ribetes más posmodernos, a lo Robert Coover, lo era *Fantasmas*, se dice: «Un día hay vida. Por ejemplo, un hombre de excelente salud, ni siquiera viejo, sin ninguna enfermedad previa. Tal es como era, como será siempre. Pasa un día y otro, ocupándose sólo de sus asuntos y soñando con la vida que le queda por delante y, entonces, de repente, aparece la muerte. El hombre deja escapar un pequeño suspiro, se desploma en un sillón y muere [...]. No nos queda otra cosa, la irreductible certeza de nuestra mortalidad».

Me he permitido comenzar esta reseña del último libro de Paul Auster (*Newark*,

Nueva Jersey, 1947), *4321*, su más reciente novela desde hace siete años, porque refleja como nada dos de las más resonadas obsesiones del autor (tiene otras muchas): la indagación en la imprevisibilidad, vale decir, la demora en el detalle que siempre busca ir más allá en el esclarecimiento de algo, y la certeza de los límites, que ha hecho que en su narrativa los personajes se rebelen ante esta realidad; y son precisamente estas dos obsesiones las que predominan en *4321*, una narración de alrededor de mil páginas que describen las cuatro vidas que acontecen a Archibald Isaac Ferguson, un chico de Newark, Nueva Jersey, descendiente de emigrantes ruso-judíos, población dominante que fue desplazada por una enorme ola de emigración negra proveniente de Nueva York en busca de residencias más baratas. Cuatro vidas que poseen el mismo comienzo, hasta que aparece en la narración la tienda donde trabaja su padre y que es quemada, lo que deja a la familia en la indigencia, aunque hay que decir que en una de estas vidas la tienda no es quemada, sólo robada, y la familia logra sobrevivir en la dura realidad de la emigración que tuvo en Newark, a la que los emigrantes gallegos de la ciudad llaman Nuarca, localidad donde nació Paul Auster y que ha reflejado de una u otra manera en sus novelas y que, en *4321*, adquiere carta de verdadera naturaleza hasta hacer de ella un paisaje primordial, legendario.

Auster pasó en su juventud largas temporadas en Europa y es autor americano imbuido de una sólida querencia por la cultura del Viejo Continente, en especial, Francia. Convendría recordar que ha traducido a Mallarmé, Sartre, Simenon y realizó una celebrada entrevista a Edmond Jabès, en abierto contraste con muchos compo-

nentes de su generación, que muestran un cierto desapego por la inclinación de generaciones anteriores, en concreto, la de los años treinta, a hacer de Europa el ombligo de la cultura occidental, y piensan que el mundo moderno está regido más por ellos que por sus homólogos británicos, franceses, alemanes o italianos, sin reparar siquiera en otras tradiciones como la griega, polaca o española, habiendo ganado la batalla la literatura latinoamericana. Auster estuvo en París prácticamente como exiliado porque se negó a ir a la guerra de Vietnam. Esos años transcurridos en Europa, a donde regresó a principios de los setenta, le sirvieron para que su obra, cuyo núcleo central se desarrolla, a partir de mediados de los ochenta, con libros como *El Palacio de la Luna* o *Leviatán*, hasta llegar a 1994 con *Mr. Vertigo*, se enriqueciera con influencias que se extienden desde Kafka a Samuel Beckett, por quien sintió una veneración rayana en la obsesión, y, desde luego, los poetas franceses, ya citamos a Mallarmé y Jabès, sin olvidar la admiración por Paul Celan, a quien considera el mayor poeta surgido en la posguerra en cualquier idioma, y la influencia habida por el objetivista George Oppen, aunque de los clásicos siempre echó mano de los grandes: Leopardi, Hölderlin, Montaigne, Cervantes... Todas estas figuras han producido en él una tendencia al juego, al artificio literario, que ha terminado por valorar la obra de autores como nuestro Enrique Vila-Matas, autor con el que siente hermanado. Ello lo vemos en el uso que ha hecho siempre de los nombres: en *Trilogía de Nueva York*, uno de los personajes se llama Paul Auster; en *Leviatán*, Peter Aaron lleva las iniciales en su nombre del de su autor y conoce a una mujer de nombre Iris, que es

anagrama de su mujer, Siri; por último, en *La noche del oráculo*, un personaje se llama Trause, anagrama de Auster.

Ni que decir tiene que todas esas influencias están presentes en *4321*, pero conviene centrarse para entender por completo la intencionalidad de esta novela en otra tradición de clara procedencia europea, la de la *Bildungsroman* o novela iniciática, que inaugura Goethe en forma plenamente canónica en *Las cuitas del joven Werther* y que ha producido joyas en la literatura en lengua alemana como *Las tribulaciones del estudiante Törless*, de Robert Musil, o *El tirachinas*, de Ernst Jünger. Pues bien, una de las cumbres de la literatura alemana del XIX, *Michael Kohlhaas*, de Heinrich von Kleist, pasa por ser una de las *Bildungsroman* que más han influido en la literatura posterior. Paul Auster tuvo noticias de esta obra cuando frecuentó el trato con J. M. Coetzee, cosa que se constata en la correspondencia habida entre ambos. En el escritor sudafricano, esa influencia es obvia hasta en el título de una de sus obras, *Vida y tiempo de Michael K.*, pero, en el caso de Auster, aunque más soterrada, resulta más que evidente. Así, en *4321*, esa influencia de la *Bildungsroman* se establece de nuevo gracias a la tradición europea, dejando de lado la norteamericana que, inaugurada con obras como *Las aventuras de Tom Sawyer* o *Huckleberry Finn*, de Mark Twain, llega a nuestros días con *El guardián entre el centeno*, de J. D. Salinger, o el ciclo dedicado a la familia Glass, como *Franny y Zooey* o *Levantad, carpinteros, la viga del tejado*. Una vez más, Paul Auster queda fascinado por una obra de elevado deje romántico, obra que fascinó a Franz Kafka, que decía que *Michael Kohlhaas* movía a «lágrimas y entusiasmo», o a Doctorow, en

cuya obra, *Ragtime*, la trama resulta similar a la de la novela de Kleist, o, en otro orden de cosas más comerciales, al Patrick Süskind de *El perfume*, que comienza con la misma frase que *Michael Kohlhaas*.

La obra de Kleist es una historia de injusticia en la Sajonia de Martín Lutero, donde éste llega a intervenir a favor del perdón de Kohlhaas, y esa injusticia se cierne en todas las caídas y ascensos que sufre Kohlhaas hasta su autosacrificio final cuando, aun sabiendo de los secretos de la Casa de Sajonia y su consiguiente denostación si son revelados, opta por la horca, comiéndose el comprometedor documento. Si mezclamos todas estas resurrecciones y le añadimos cierto espíritu a lo *David Copperfield*, a quien se recuerda hacia la mitad del libro, nos explicamos muchas de las claves de *4321*. Archibald Isaac Ferguson, nacido en 1947, como Auster, hijo de Stanley y Rose Ferguson, se cuatricula en la novela, aunque también lo hacen sus progenitores, su madre aparece en cierto momento como fotógrafa, e incluso su novia, Amy, y lo hacen por un simple problema matemático. Seres que van por caminos diversos en sus cuatro destinos en los que les ha sumido el autor y que hacen de *4321* una novela de intrincada complejidad estructural, pero finalmente nos lleva a preguntarnos si esa obsesión por el azar, por la imprevisibilidad, no habrá llegado demasiado lejos y que la metáfora en ciertos momentos puede llegar a hacer aguas.

El Ferguson número 4 reflexiona sobre esa condición: «El tormento de estar vivo en un solo cuerpo es que en un momento determinado estás encarrilado en un camino solo, aunque bien podías haber estado en otro, viajando hacia un lugar completamente diferente». Aquí se halla la explica-

ción, son tres líneas de las más de novecientas páginas escritas con multitud de detalles, otra de las obsesiones de Auster, detalles que, en realidad, orbitan sobre la vida misma del autor. La compensación narrativa se encuentra en la multitud de descripciones que acercan al lector la reciente historia norteamericana: la Guerra Fría, la ejecución de los Rosenberg, cómo no, John Fitzgerald Kennedy, Martin Luther King, la guerra del Vietnam, la masacre de My Lai, que por momentos emparenta a Auster a otros autores, como Philip Roth, Richard Ford o Jonathan Franzen. Por lo demás, *4321* posee la suficiente fuerza narrativa para involucrar al lector en los avatares de los distintos Ferguson: que perdió dos dedos en un accidente de coche, que se rompió un brazo contra un árbol, que hizo un periódico estando aún en la escuela, que perdió la virginidad el mismo día que Kennedy fue asesinado, que practicó con una prostituta llamada Julia, se dejó seducir por Andy, un estudiante gay, que se quedó atrapado en un ascensor en un corte de electricidad...; una novela donde aparece mucho el béisbol, el baloncesto, París, el mundo del cine, la carrera por ser escritor, las protestas de estudiantes en Columbia, demasiado prolijas para mi gusto, hasta finalizar en París con un Ferguson que decide inventarse tres versiones de sí mismo y le da por escribir una novela de 1133 páginas.

Ya digo, fuerza narrativa que sumerge al lector en un mundo que empieza y acaba con la novela misma. Cabría preguntarse qué quedará en el lector dentro de un tiempo de tantas resurrecciones de Ferguson, las de Michael Kohl han sido modelo durante centurias. Porque tanta prolijidad lleva al detalle, pero nos pierde en un marasmo de intrascendencias, como saber de las distintas clases de cuscús que uno se encuentra en Nueva York, y eso que esta información puede tener algún interés sobre otras más livianas, si caben.

El interés que puede despertar es otro, y pertenece a otro ámbito: es novela que celebra los valores liberales de la generación a que pertenece, ya sea la incidencia en la preocupación por la justicia o el valor que se le otorga al arte. *4321* tiene todas las trazas de querer ser parte de esa gran novela americana con la que sueña cada generación de escritores de ese país. No lo es, aunque ello no resta un ápice su valor literario, a pesar de...

Paul Auster ha escrito la que por ahora es su mejor novela, la que compendia su especial mundo narrativo. No es poco logro después de habernos dado *Mr. Vértigo*, *Leviatán* e incluso su *Trilogía de Nueva York* que, leída años más tarde, sigue manteniendo cierta fresca narrativa que poseía la ventaja de hacernos soñar con otros posibles Auster, como los cuatro Ferguson. No es broma.

Ida Vitale:*Poesía reunida*

Edición de Aurelio Major

Barcelona, Tusquets, 2017

496 páginas, 21.00 € (ebook 10.99 €)



Vital Vitale

Por JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ

La recepción en nuestro país de la poesía de Ida Vitale ha sido, hasta cierto punto, irregular, a pesar de haber publicado en editoriales españolas de prestigio como Pre-Textos. De hecho, tampoco se trata de una autora que haya encontrado fácil acomodo en su país natal, Uruguay, aunque su nombre rara vez falte cuando se cita lo que se ha llamado generación del 45, junto con voces como Idea Vilariño, Amanda Berenguer, Washington Benavides o Enrique Fierro. Su inclusión en *Las ínsulas extrañas* (la polémica antología preparada por Blanca Varela, Eduardo Milán, José Ángel Valente y Andrés Sánchez Robayna) podría haber servido para otorgarle una mayor visibilidad entre nosotros, si no hubiese sido por el debate, tan absurdo co-

mo interesado, que suscitó dicha recopilación y que dejó en segundo plano lo más interesante de aquel trabajo, la necesidad de una mirada atlántica sobre la poesía en español. La paradoja fue precisamente que no pocas de las críticas que recibió la antología se centraron, en España, en señalar la falta de determinados poetas peninsulares, cuando, si algo podía achacársele, era el excesivo peso que los autores españoles tenían en un libro que se proponía un horizonte panhispánico.

Pero quizá no es el momento de resucitar viejas polémicas –no demasiado fecundas, por otra parte– y sí de constatar que la concesión del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, así como publicaciones recientes (la conferencia-recital publicada

por la Residencia de Estudiantes, la antología *Todo de pronto es nada*, a cargo de María José Bruña Bragado, y esta *Poesía reunida* que ahora nos ocupa) abren la posibilidad de que la voz de Vitale siga encontrando lectores entre nosotros. Una voz que, por cierto, siempre ha tenido una vocación cosmopolita, como se aprecia en las múltiples lecturas que, explícitas o implícitas, aparecen en su obra (en la tradición del *poeta doctus*), pero también en la importante labor de traductora que la uruguayana ha llevado a cabo.

Lo primero que llama la atención al lector de esta *Poesía reunida* (cuya edición ha corrido a cargo de Aurelio Major, buen conocedor de la obra de Vitale) es que no nos encontramos exactamente ante una poesía completa, como se indica en la nota explicativa final. No están aquí todos los poemas que la autora ha publicado a lo largo de su vida y ello refleja, en buena medida, la concepción de la escritura que aquí asoma, marcada por una evidente autoexigencia, pero también –como habrá ocasión de recalcar– por una peculiar relación entre vida y poesía. Si bien la trayectoria poética de Vitale no es ajena a las vicisitudes de su propia existencia, ni al estupor de quien contempla el tiempo presente, su obra es una decantación, un filtrado de experiencias y reflexiones, nunca una ingenua transposición de ese relato –tantas veces ficticio– de lo que llamamos nuestra biografía. Vitale demuestra ser una fiel, e inteligente, seguidora de la vieja *labor limae* de Horacio. Quizá haya un eco de ello en el título de uno de sus libros, *Mella y criba*, aunque esa labor de limado no corresponde sólo al trabajo consciente del escritor, sino también a la propia vida, que, a veces a golpes de martillo, otras con la paciencia de la corriente

del agua sobre las piedras, va dando forma tanto a la obra como a quien escribe.

El segundo aspecto que llama la atención es el hecho de que los libros se presenten en un orden inverso al de su publicación, una estructura que, aunque no es del todo original, no suele ser, desde luego, la más frecuente. Creo que ahí se muestra no tanto un afán de perfección (que, sin duda, existe) como la concepción de la obra como un continuo hacerse, la resistencia también a dar por cerrada una búsqueda que no ha terminado. De ahí que, con la inteligencia que caracteriza a la escritura, se mire con distancia irónica la posibilidad de publicar unas obras completas al uso. Toda escritura viva no puede ser sino, parafraseando a Valente, fragmentos de un libro futuro. Y ni siquiera al escritor le cabe la posibilidad de poner punto final a la obra, que tiene su propia autonomía.

La ordenación de los textos (ya utilizada por la autora en anteriores recopilaciones de su obra) produce, por otra parte, en el lector una peculiar sensación de desvelamiento progresivo. Poco a poco, en ese retorno a los orígenes, se va haciendo más evidente el peso que en la poesía primera de la autora adquieren cuestiones como la muerte y la temporalidad. «Hay días que parecen prestados por la muerte» (p. 420), leemos en las «Elegías en otoño» del primer libro publicado por Vitale, *La luz de esta memoria*. Y en *Cada uno en su noche*, otro de sus primeros libros, se afirma: «Pero después del fuego / es la ceniza, / la durable ceniza / la que gana» (p. 433). Esas presencias sombrías no desaparecen del todo en la poesía posterior, si bien se presentan mucho más tamizadas, se revelan más como un telón de fondo que como dolorosa presencia en primer plano. ¿Qué

ha ocurrido entonces? ¿Se trata de un olvido voluntario o, más bien, de una superación, de una aceptación de la fragilidad, de la vulnerabilidad de toda existencia? Me inclino más bien por la segunda opción, aunque creo, por otra parte, que la levedad, que constituye uno de los signos más apreciables (y apreciados) en la poesía de la uruguayana, se comprende mejor si no se olvida el peso que puede precipitar la caída.

En efecto, la ligereza, que es también elegancia, con que la autora traza sus versos, se descubre, en esta poesía reunida, en gran medida como una conquista, como un empeño por no sucumbir a todo lo que quiebra la vida y la palabra. Lo aéreo, lo luminoso, lo ligero alcanza su valor en contraste con la oscuridad, con la noche de nuestra condición mortal. Para Vitale la existencia no es un vivir muriendo al modo de un Quevedo, sino presencia que, mientras perdura, no puede negarse: «Todavía eres presa de la vida» (*Mella y criba*, p. 97). Y en ese «todavía» se cifra la actitud, estética, moral, de una escritura que presta su homenaje a todo lo que existe, «A todo lo que ocurre / sin ser más que eso: algo» (p. 89).

La citada levedad se convierte así, al mismo tiempo, en *ars poetica* y *ars vivendi*. Ese empeño por quitarse todo lastre inútil se refleja muy bien en uno de sus últimos títulos, *Mínimas de aguanieve* (2015). La atención a lo mínimo forma parte esencial de una mirada que desdeña tanto la retórica de las grandes palabras como aprecia las magias efímeras, casi imperceptibles, del vivir cotidiano. La palabra «aguanieve» no me parece menos significativa en la poética de Vitale, pues la realidad que aquí asoma es un mundo en continuo movimiento, en perpetua transformación (por más que esos

cambios, como el delicado tránsito del agua a la nieve, y viceversa, puedan pasar inadvertidos para una mirada distraída). Celan, en su célebre discurso «El meridiano», cita una frase de Malebranche, que él toma a su vez de Benjamin: «La atención es la oración natural del alma». No es otra la actitud de la poeta ante el mundo, aun sabiendo que la escritura parece, en ese caso, superflua (superflua para una realidad desbordante, pero no para aquel que la mira, que necesita vivirla, hacerla palabra): «Todo se sabe a salvo de su propio color / y espera que por los aires suba / el papalote de la primavera. / A nada de esto inquieta si la poesía dura. ¿Se nutre ella del silencio del mundo?» (p. 110). Hay en estos versos (y otros) una lección de modestia que, de manera paradójica, afirma el valor de la palabra poética en su aparente inanidad. Porque precisamente no sobra esa actitud de escucha en un mundo cada vez más desatento. Conviene no distraerse demasiado, porque lo real es, por naturaleza, esquivo, flujo constante, río impaciente de Heráclito.

Realidad en tránsito, pero también lenguaje nómada, que se resiste a solidificarse en conceptos petrificados, en tópicos y frases hechas. De ahí el gusto por las aliteraciones y paronomasias que nos presentan una lengua en plena ebullición, un idioma en que las palabras no ocupan lugares fijos, sino que parecen perseguirse, confundirse entre sí, intercambiar sonidos y significado: «Sol y sal solos, la gaviota» (p. 187), «marzo marítimo mana fulgores» (p. 197), «la pupila, el pabilo del alma» (p. 202), «en enero morimos, / febriles de febrero» (p. 206), «al silbo de las sílabas subía» (p. 232)...

Si la poesía implica una actitud vital, no sorprenden tampoco las alusiones cul-

tas ni las referencias metapoéticas. La cultura aparece, en la escritora, no como un mero añadido o un adorno, sino como parte integral de una forma de vivir, lo que parece insinuar un cierto clasicismo de fondo (perfectamente compatible con las audacias vanguardistas, casi neobarrocas, de textos como «La voz cantante», de *Procura de lo imposible*). Esa actitud clásica –me corrijo: clásica, no clasicista– se adivina en el esfuerzo por afrontar con serenidad incluso las realidades más oscuras (la muerte, el egoísmo humano, las violencias de la historia...), así como en la comprensión del vivir como un continuo hacerse, como un empeño por volver la existencia más digna. Se trata de un empeño al que no es ajeno el diálogo con los otros, con los que están y con los que fueron, con los libros que no han perdido su elocuencia y que invitan a un cierto estar en el mundo. La escritura no puede vencer al tiempo, porque lo que tenemos no es un seguro de vida, sino, como reza el título de un poema de *Oidor andan-*

te, en todo caso, un no buscado «Seguro de muerte». Y, sin embargo, como sugieren los versos finales de dicho texto, la escritura ofrece, si no un consuelo firme, una cierta resistencia ante la fragilidad de todo: «No nacerá la luz que no miremos. Y, sin embargo, algo / desde el perpetuo barro / ordena la constancia, / juega proposiciones contra el tiempo, / fía en la salvación por la palabra» (p. 387).

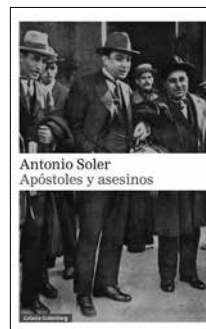
La lucidez de la escritora hace que esa salvación no pueda escribirse con mayúsculas. A lo sumo, como ocurre en un poema posterior, «El lenguaje de Hänsel», la poesía ayuda a no perder el camino, a orientarse en esa *selva selvaggia* que es la vida, pero también el propio lenguaje, tan lleno de trampas y de atajos engañosos: «Perdida en la espesura / del lenguaje, / dejaste caer guijarros mínimos, / signos de salvación, / para que los recogiese el advertido. / No era efímero pan. / Pero, incomibles, / se los traga la tierra: / Y sigues penetrando / en la floresta silenciosa, / aunque la veas cerrarse / tras tus pasos».

Antonio Soler:

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

Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2016

440 páginas, 21.90 € (ebook 13.99 €)



Patrones y obreros, frente a frente

Por SANTOS SANZ VILLANUEVA

Eduardo Mendoza le hacía pocas fechas atrás a Sergi Doria una certera observación sobre los criterios extraartísticos que marcan el reconocimiento literario en nuestros días. En una jugosa entrevista en *ABC* (22 de diciembre de 2016) le dice al periodista: «La novela de la que se habla ha de ser la de este año. Cuando se escogen los diez mejores libros del año siempre son los que han salido en los dos últimos meses. Del que salió en febrero nadie se acuerda». Castigo de esta clase ha sufrido *Apóstoles y asesinos*, que no salió en febrero, pero sí en marzo, ha pasado los meses sin despertar ninguna particular atención y, al llegar los balances anuales, en alguno no merece ni un solitario recuerdo. En *Babelia*, el suplemento de *El País*, no figura entre los

diez mejores libros de 2016 y ni siquiera entra en la lista ampliada a otras tantas obras más. Tampoco la menciona ninguno de los diez autores consultados acerca de sus lecturas de la temporada. Por suerte, no ha tenido del todo razón Mendoza porque, en cambio, en el balance del *El Cultural*, el suplemento de *El Mundo*, ha subido hasta el segundo lugar de la decena de mejores libros de ficción, por detrás sólo de *Patria*, el éxito, más mediático que literario, a finales de año de Fernando Aramburu.

Antonio Soler ha conseguido con *Apóstoles y asesinos* uno de los libros de verdad sobresalientes de este convencional plazo de tiempo a la vez que una obra muy destacada, si no la mejor, de toda una trayectoria ejemplar de escritor siempre interesante, regular y exigen-

te que viene cumpliendo desde hace varios lustros. El autor malagueño alcanza con este título el resultado redondo que sólo se logra tras una dedicación rigurosa a la escritura; un proceso que, tras un par de manifestaciones previas, arranca justo hace veinte años, en 1996, con *Las bailarinas muertas*. Desde esta novela de primera madurez, han seguido ocho más de muy variada temática, pero con un hilo vertebral o un motivo recurrente, la auscultación de la memoria por medio de un denso entrelazado de lo particular (los recuerdos y vivencias del propio Soler) y lo colectivo (la historia reciente de nuestro país). *Apóstoles y asesinos* parece a simple vista que refuerza el gusto del autor por dicha diversidad temática y, sin embargo, al observar el libro con un poco de cuidado, se ve que es una nueva vuelta de tuerca de esa inquietud medular.

El argumento de *Apóstoles y asesinos* se desplaza a los dos primeros decenios del pasado siglo, según lo señala el subtítulo del libro, «Vida, fulgor y muerte del Noi del Sucre», el anarcosindicalista catalán asesinado en 1923. Al hilo del activismo del famoso Salvador Seguí se reconstruye aquella época marcada, sobre todo en Barcelona, por una violencia extrema, la de la Semana Trágica de 1909 y de varios lustros más siguientes. Una etapa muy concreta, pues, de nuestra historia sirve en esta ocasión para hacer memoria de un tiempo exacto, además de para proyectarla en el presente. Ésa es la explicación de que Antonio Soler escriba un relato dentro del subgénero de la novela histórica, pero ajeno a todas las exigencias dañinas de la moda, porque en él no encontraremos ni llamativos exotismos, ni costumbrismo de cartón piedra, ni trucos efectistas, ni superhéroes, ni sentimentalinas; hallamos

en estado puro la violencia generada por la desigualdad social.

Intuimos el rumbo distintivo de la narración desde la primera línea del texto: «Sabemos que aquella mañana de marzo amaneció cargada de bruma y fue fría». El «sabemos» apunta al propio autor y pronto comprobamos que, además, implica una detallada reconstrucción histórica, mezcla de datos ciertos y conjeturas. El narrador (voz desdoblada de Antonio Soler) utiliza fuentes documentales no sólo como el sostén informativo habitual de las novelas históricas, sino que las incorpora explícitamente a la narración (la biografía, por ejemplo, que el olvidado escritor de posguerra Ángel María de Lera dedicó al sindicalista Ángel Pestaña). Lo mismo hace con otras averiguaciones y pesquisas. Y todo ello lo proyecta hacia el lector, a quien compromete también en el relato. Tenemos, por tanto, una averiguación histórica cuyo desarrollo se cumple ante nuestros propios ojos sin la frialdad del tratado académico y la aproxima a la crónica o el reportaje. El efecto positivo de este planteamiento añade a la reconstrucción novelesca convencional una intensa vivacidad, además de un atractivo aire de actualidad formal. El libro, libre de las rigideces de género, se inscribe en la narrativa de no ficción documental y guarda algún parentesco con la tendencia en auge de los llamados «relatos reales» que cultivan Javier Cercas o Ignacio Martínez de Pisón.

El mencionado subtítulo de *Apóstoles y asesinos* haría pensar que Antonio Soler dedica en exclusiva su relato real a Salvador Seguí, pero la novela desborda con mucho ese presunto objetivo, y lo convierte en una línea, principal, pero sólo una, de un entramado de mayor amplitud; a veces el Noi

del Sucre queda casi en penumbra. El retrato colectivo abarca la pluralidad de actores de la máxima tensión entre la burguesía industrial y el proletariado catalanes. Algunas menciones indican la voluntad de puntillismo noticioso que revela el recuerdo del entonces «anarquista rabioso» Eugeni D'Ors. La mayor parte rescata las primeras andanzas de personajes de largo recorrido y gran importancia en nuestra historia, y las de otros que los ventarrones del momento arrasaron: Francesc Layret, Lluís Companys, Ángel Pestaña... Y alguna se vuelca con minucia demoledora en la denuncia: la del «carnicero» Martínez Anido, el sanguinario gobernador militar y civil, sucesivamente, de Barcelona.

Apóstoles y asesinos presenta una amplia galería humana de retratos individuales muy logrados, tanto de los actores principales como de otros secundarios, que gira en torno a una doble confrontación sin cuartel. Por una parte, el obrerismo organizado (fuerza emergente y amenazante incluso para los sectores progresistas desde finales del siglo XIX) que busca la redención de los desheredados o la venganza de ultrajes seculares y a cuyo frente se colocan sujetos idealistas y visionarios. Por la otra, los empresarios, organizados en una patronal facinerosa, con la complicidad del poder, de los políticos y de las fuerzas represivas del Estado. Ni más ni menos que lo que dice con rigurosa concisión el título, apóstoles y asesinos.

La tensión entre ambas fuerzas es el motor de la novela, lo que da altura literaria y cualidad de recreación artística a la crónica documentada. La mentalidad reaccionaria opuesta a todo progreso en los derechos de los obreros aparece no ya como un instinto primario de defensa de unos privi-

legios abusivos, sino como una auténtica confabulación organizada de forma mafiosa. La prueba de esa conspiración la ofrece el autor detallando la frenética actividad y los procedimientos gansteriles del llamado «Sindicato Libre», la organización sostenida por la patronal. Y la revalida con el retrato —una de las mejores secuencias discontinuas del libro— de ese Martínez Anido brutal, patrocinador inhumano de la ley de fugas, sin mucho tardar ministro de la Gobernación con la dictadura de Primo de Rivera y de Orden Público con la franquista, y a quien tres cuartos de siglo más tarde de su muerte una acción oportunista del juez Baltasar Garzón imputó por crímenes contra la humanidad. Una narración sobria, sin ganga retórica, de aparente impasibilidad, muestra la perversión moral, el fanatismo y la crueldad del personaje con un inevitable efecto proyectivo de repulsa del general y de la gente de su calaña. Esta línea discontinua del relato tiene la vibración de la literatura de denuncia.

En la otra fuerza enfrentada, el proletariado, Soler sigue la misma técnica —apuntes escuetos, objetivismo sin mediaciones—, al servicio, en cambio, de una especie de solidaridad con el sufrimiento y la injusticia. La literalidad del texto no permite decir que la obra presente un alegato favorable al anarquismo, y de ninguna manera al movimiento libertario violento, pero tampoco se oculta un gesto de simpatía, de comprensión. Más allá, sin embargo, de un pronunciamiento explícito, impropio de una obra literaria, el escritor malagueño muestra un fresco del sufrimiento de los oprimidos y de las acciones, casi obligadas por la fuerza de las cosas, para su liberación. Porque, como dice el narrador, «el precio del hombre» había bajado «en este triste mercado que

siempre ha sido la historia del ser humano». Tal realidad se inscribe en un notable acierto del libro, la creación de una atmósfera social donde ideologías justicieras insinuaban sueños redentores. En este contexto cobra su pleno sentido la figura central de la obra, el Noi del Sucre, defensor de la formación técnica, la instrucción cultural y la educación de los obreros. Salvador Seguí creía que sólo de ese modo podrían competir con sus sojuzgadores y era contrario a la violencia porque veía en ella «más un peligro para la clase obrera que un método de presión». La novela subraya estos planteamientos al igual que destaca la intransigencia de los sindicalistas exaltados que denunciaban las ideas de Salvador Seguí como un signo de aburguesamiento. De algún modo, las consecuencias de esa confrontación es un mimbres fundamental de la visión histórica de Antonio Soler.

Aquella etapa convulsa de Cataluña, y por extensión de España, aunque *Apóstoles y asesinos* se cifa a la conflictividad barcelonesa, ya ha tenido otras recreaciones literarias. Sin ir más lejos, la de la *opera prima* de Eduardo Mendoza, *La verdad sobre el caso Savolta*. Antonio Soler aporta un análisis que va al fondo de una visión del mundo, la confrontación entre el idealismo emancipatorio de unos «apóstoles» y la mezquindad de los «asesinos», dispuestos a mantener viejos privilegios a cualquier precio. El sentido global del libro es pesi-

mista. Siempre vencen las fuerzas de la represión. Y mueren los bienintencionados. Tras el asesinato de Salvador Seguí, las autoridades disponen, por miedo a las movilizaciones populares, que se saque su cadáver del hospital a escondidas y que el entierro se celebre clandestinamente. No se hizo justicia por el crimen. La policía inició una tímida investigación que no condujo a ningún resultado. Se rumoreó desde medios oficiales y patronales que habría sido asesinado por elementos radicales de la propia CNT. Las palabras finales del libro no pueden ser más desesperanzadoras: «Nadie hace nada. Poco después la huelga cesa. La gente vuelve al trabajo». El sacrificio del Noi ha sido inútil.

Este magnetizante relato de no ficción convierte el retablo histórico de hace un siglo en una metáfora del ordenamiento social surgido con la Revolución Industrial. Pero no pretende un friso arqueológico porque Antonio Soler no le pone fecha de caducidad al testimonio. Aunque se deba ser muy precavido con las asociaciones vagas que suscita un texto, no deben desdeñarse las analogías que sugiera. Han cambiado con el tiempo las formas externas y los comportamientos, pero víctimas y asesinos siguen cumpliendo su papel en el gran teatro del mundo. La crisis propagada por el capitalismo financiero y la globalización genera hoy no menores sufrimientos que antaño.

Andreas Stucki:

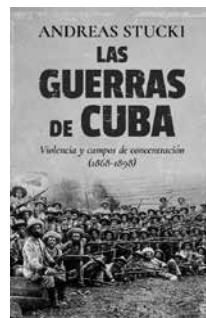
Las guerras de Cuba. Violencia y campos de concentración (1868-1898)

Traducción de Laureano Xoaquín

Araujo Cardalda

La Esfera de los Libros, Madrid, 2017

413 páginas, 23.90 € (ebook 9.99 €)



Los campos de reconcentración cubanos

Por ISABEL DE ARMAS

En el vocabulario militar clásico, los conceptos *concentrar* y *reconcentrar* se utilizaban como sinónimos para describir la reunión de tropas destinadas a aumentar la fuerza de combate en una batalla. Con este mismo sentido, el concepto *reconcentrar* fue utilizado en Cuba por los militares, tanto españoles como cubanos. A finales de la década de 1860, el *Diccionario de la Real Academia Española* definía por primera vez la palabra *reconcentrar* haciendo referencia explícita a las personas: «Reunir en un punto, como centro, a las personas o cosas que estaban esparcidas».

«Ordeno y mando: todos los habitantes en los campos o fuera de la línea de fortificación de los poblados se concentrarán en el término de ocho días en los pueblos

ocupados por las tropas. Será considerado rebelde, y juzgado como tal, todo individuo que transcurrido ese plazo se encuentre en despoblado». Éste era el contenido del artículo primero del bando de reconcentración del 21 de octubre de 1896 para la provincia de Pinar del Río, en la parte occidental de la isla de Cuba. Con esta medida se pretendía impedir lo que de hecho sucedió durante la guerra de la Independencia entre 1895 y 1898: que los simpatizantes y la población civil le facilitaran al Ejército de Liberación Cubano (ELC) armamentos, víveres, medicamentos, ropa e información de relevancia militar. El objetivo era mantener físicamente separados a los guerrilleros cubanos de la población civil; los combatientes por una

Cuba libre debían ser privados de todo recurso. Esta política estratégica de reubicación fue sobre todo un instrumento militar contra un enemigo ágil y difícil de atrapar, que, además, gozaba de un gran respaldo por parte de la población a nivel regional. En los más de ochenta puntos de reconcentración de la isla fueron internadas por lo menos cuatrocientas mil personas. Para el autor de este libro, todavía hoy, la reconcentración de la población durante las guerras de España en Cuba sigue causando un gran debate. Comprueba que unos ven en ella el origen de los campos de concentración de la Alemania nazi y otros el precedente de la antiguerrilla moderna. También se manifiesta convencido de que, en estas contiendas ideológicas, con frecuencia se descuidan las circunstancias históricas. Andreas Stucki, docente e investigador en el Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Berna (Suiza), es especialista en estudios del Caribe y en historia imperial de los países ibéricos (siglos XIX-XX).

Para tratar el origen, evolución y consecuencias del complejo fenómeno de la reconcentración, este libro recoge la historia de Cuba desde 1868 hasta 1898, contemplando también sus antecedentes, entre 1825 y 1865, periodo en el que Cuba se había convertido en una de las colonias más rentables. «Sin embargo –afirma Stucki–, la metrópoli, comparativamente retrasada en el plano económico e incapaz de adaptarse a las condiciones cambiantes, reaccionó con impotencia y despotismo en vez de permitir la lógica representación de Cuba en las Cortes, así como un mayor nivel de autonomía». En consecuencia, tras varios intentos de reforma fracasados y un aumento de la carga fiscal, tuvo lugar, en oc-

tubre de 1868, un levantamiento al este de la isla cuya etiología se remontaba al movimiento reformista radical de los criollos.

El autor pasa entonces a analizar cómo las experiencias de la guerra de los Diez Años (1868-1878) fueron, en muchos aspectos, decisivas para la posterior concepción de los poblados fortificados y el control de la población. También intenta demostrar que esta guerra, una «guerra pequeña» y también una «guerra olvidada», representa una importante vía de acceso a la comprensión de la reconcentración de 1896. Tampoco olvida hacer especial hincapié en que las tropas españolas, mal formadas e insuficientemente abastecidas, se encontraron con dificultades considerables durante esta guerra, y no sólo en su lucha contra la infantería montada cubana. «En muchos lugares –afirma– fueron el clima y el desconocimiento del terreno los que les causaron quebraderos de cabeza». Los grandes problemas parece que provenían del mencionado desconocimiento del terreno, pero también de la falta de guías locales, muy difíciles de reclutar, así como de las deficiencias del material cartográfico.

Andreas Stucki también se pregunta si se podría dar por buena la tesis, sostenida por historiadores cubanos, de una «guerra de los Treinta Años» que habría durado desde 1868 hasta 1898. Durante la primera mitad del siglo XX, los historiadores revisionistas cubanos tendieron a adoptar en sus interpretaciones un enfoque que postulaba un movimiento revolucionario de larga duración. Más tarde vieron en Fidel Castro la culminación de la revolución incompleta de 1898. Stucki se manifiesta convencido de que la tesis de la «guerra de los Treinta Años» resulta extraordinariamente fecunda, ya que no aborda las guerras de manera

aislada, sino bajo un prisma común las guerras de 1868, 1879 y 1895.

Este estudio destaca que, desde los primeros momentos de la reconcentración, el trato dispensado a la población rural de una zona fue un claro precedente de lo que habría de suceder también en las otras provincias, pues lo que ambos bandos pretendían –aunque por distintas razones– era controlar de forma exhaustiva la población rural. «Los planteamientos de unos y otros –escribe Stucki– se pueden subsumir, respectivamente, en los conceptos de *desconcentración* y *reconcentración*». En los pueblos apenas fortificados, los revolucionarios reclutaban a la mayor cantidad posible de simpatizantes. Después, poblados y fincas eran pasto de la devastación de las llamas. La destrucción servía, por una parte, para dificultarles a las unidades españolas la fortificación de los pueblos y la construcción de bases; y, por otra, para forzar a los pacíficos del norte de la provincia a huir a los montes del sur, en la línea costera, para allí dedicarse a la agricultura al servicio de la Cuba libre. A su vez, a partir de octubre de 1896, los bandos de reconcentración del general Weyler obligaron a las gentes de las zonas rurales a acudir a los puntos bajo control español, sin proveer para ellas ni techos, ni alimentos ni trabajo. Las consecuencias desastrosas de la reconcentración –concluye este autor– no se debieron únicamente a la invasión revolucionaria del occidente de la isla, sino también a la falta de previsión de las autoridades coloniales en materia de alimentación, alojamiento y cuidados médicos.

En cuanto a las bajas, el estudio que comentamos destaca que las tropas se vieron gravemente debilitadas por la malaria, transmitida por los mosquitos anófeles, y tam-

bién, aunque en menor medida, por las enfermedades infecciosas, como la viruela, y los innumerables microbios y piojos. No fue hasta mediados de 1897 cuando se procedió a separar de forma estricta a los pacientes de malaria y fiebre amarilla de los demás enfermos, con lo que se consiguieron los primeros éxitos en la contención de la epidemia entre los miembros del ejército. Un simple mosquitero podría haber salvado la vida de miles de soldados españoles. Pero, como apuntó el médico y posterior premio Nobel español Santiago Ramón y Cajal, reflexionando sobre su época de servicio en la guerra de los Diez Años, ¿quién habría podido pensarlo entonces?

La reconcentración tenía unas condiciones básicas consistentes en que en todos los puntos debían asignarse a los habitantes y a las familias pobres zonas de cultivo situadas dentro del alcance de las fortificaciones. Una comisión, integrada por el gobernador civil, el jefe militar, el alcalde, el juez, el cura y «seis vecinos», debía velar porque hubiera suficiente tierra disponible. «A veces sucedía –escribe Stucki– que la comisión responsable de las parcelas, de la que también formaba parte la élite local, asignaba tierras de baja calidad a los reconcentrados, que no gozaban precisamente de grandes simpatías; y eso cuando no les asignaba nada en absoluto».

La guerra económica, la hambruna, las migraciones y la desaparición de los límites entre combatientes y civiles son las características básicas de la estrategia militar que ya los contemporáneos y más tarde los historiadores asociaron a Weyler. «Pero todas ellas –afirma el autor– eran perfectamente identificables ya antes de que el militar desembarcara en La Habana», aunque es cierto que fue bajo su mandato cuando

alcanzaron un alto grado de intensidad y calidad. A finales del año 1897, el general no cesaba de exigir: «La reconcentración se llevará a término, sin excepción alguna». Había que disolver los asentamientos improvisados que se situaban junto a algunos fuertes y recluir a los reconcentrados en los pueblos. Además, Weyler expuso con detalle el modo en que las localidades debían ser parapetadas con fuertes, dos o tres entradas vigiladas, fosos y alambre de espino. Las directrices abordaban también la protección de las zonas de cultivo, así como la vigilancia de los reconcentrados en su búsqueda de alimentos en los alrededores de los poblados fortificados.

Los patriotas cubanos, por su parte, lograron situar en el centro de la atención internacional la emergencia sanitaria y la hambruna que padecía Cuba, cuya causa se atribuyó a los bandos de reconcentración de Weyler, es decir, a la «inhumana» estrategia militar española. «Apenas se mencionaron –recuerda Stucki– la destrucción de las bases económicas de la isla, los ataques contra las zonas de cultivo o los bloqueos de las ciudades por parte de los insurgentes». Para llevar a cabo esta «táctica del hambre», los revolucionarios contaron con la activa colaboración de los funcionarios estadounidenses en la isla, que se encargaron de transmitir a sus «influyentes amigos» en Inglaterra, Canadá y Francia el «horror e inhumanidad» de los españoles incivilizados y el fusilamiento de los prisioneros de guerra.

El autor de este estudio repasa con especial interés la visión de la historiografía cubana y, sobre todo, la de los publicistas cubanos que descubren en la reconcentración un anticipo de los sufrimientos y la muerte en los campos de concentración del siglo

xx. «Por lo tanto –escribe–, si el nombre del mal personificado es Adolf Hitler en el siglo xx, el del siglo xix es Valeriano Weyler». Para ilustrar estos paralelismos se insiste en traer a colación las mismas fotografías de reconcentrados esqueléticos, que al parecer «anuncian los *lagers* del siglo xx». Andreas Stucki afirma que la mayor parte de las imágenes fueron tomadas por encargo de los cónsules de los Estados Unidos y con fines propagandísticos. «Además –añade–, en parte fueron manipuladas, lo cual no suele mencionarse en la literatura».

La última parte de este libro hace especial mención a la llegada del *Maine* a la Habana. ¿Era oportuna esa llegada? Parece que hubiera sido preferible esperar, ya que, teniendo en cuenta los conflictos internos españoles, se temía que la presencia de un acorazado de los Estados Unidos en la bahía de la capital pudiera unir a las fuerzas coloniales como consecuencia de un acto reflejo nacionalista. Y por causas que hasta hoy no se han podido determinar, el *Maine* explotó la noche del 15 de febrero de 1898. Tras la explosión, la prensa norteamericana, en su constante búsqueda de motivos para la guerra, no dejaba de referirse a la problemática de los reconcentrados. Incluso se discutía si, en caso de invasión, los internados lucharían al lado de las tropas estadounidenses.

El bando del 30 de marzo de 1898, por el que oficialmente se puso fin a la reconcentración en toda la isla, para el autor sólo puede entenderse como una consecuencia de la presión política internacional. Pero este «final» de la reconcentración no haría desaparecer sin más las penas de las calles de las ciudades. Seguía habiendo miles de huérfanos y viudas sin medios, y la falta de semillas, aperos y ganado com-

plicaba el retorno al campo y el abastecimiento. La guerra de la Independencia de 1895-1898 condujo al borde del colapso social y económico tanto a España como a Cuba. Generaciones enteras se vieron marcadas por el hambre, las privaciones y la mortandad. Y sobre el tema de la reconcen-

tración cayó, hasta muchos años después de la guerra, un pesado manto de silencio. Andreas Stucki, como especialista en estudios del Caribe, con considerable imparcialidad y rigor, nos cuenta la que fue una historia de violencia y horror en los últimos coletazos del Imperio español.

RDL

Segunda época

Núm.
193

REVISTA DE

libros

Noviembre - diciembre 2017

Azorín ahora
¿Es la justicia independiente?
La barbarie nazi
Las elecciones generales de 1936
Reinvenciones de Shakespeare
Transexuales y transraciales
La reliquia inventada
Sender en la Unión Soviética
El retorno del gen egoísta
Musulmanes sin dios
Homo Deus
Paradojas de la memoria histórica
Cómo se hundió la Unión Soviética
Perfil de Onésimo Redondo
¿Ha fracasado el proyecto moderno?
Contra el enemigo fascista
Economía: el ángulo psicológico

**Edición en papel de la más
prestigiosa revista española de libros**

Suscripciones: rdl@deliberar.es

www.deliberar.es | www.revistadelibros.com

Leer, pensar, saber

Diciembre 2017

N.º 439 / 8 euros

Revista de Occidente



CERVANTES Y EL *PERSILES*

FINAL DE OBRA Y PRINCIPIO DE GLORIA

ANTONIO GARCÍA BERRIO • ISABEL LOZANO-RENIEBLAS

JORGE GARCÍA LÓPEZ • JOSÉ MONTERO REGUERA

MERCEDES ALCALÁ GALÁN • MICHAEL ARMSTRONG-ROCHE

CARLOS ROMERO MUÑOZ • ANA L. BAQUERO ESCUDERO

LUIS MARÍA ANSON • MARIUS CHRISTIAN BOMHOLT



Viñeta: ABRAHAM LACALLE

Suscripciones: suscripciones@quiz.es
www.ortegaygasset.edu

INTERNET

EN LA JUNGLA VIRTUAL

CON LA COLABORACIÓN DE

MOISÉS BARRIO ANDRÉS * RICARDO GÓMEZ CABALEIRO * EDUARDO CASAS HERRER * RUBÉN AMÓN * FERNANDO DELGADO GARCÍA * ROBERTO L. BLANCO VALDÉS * JAVIER TAJADURA TEJADA * BELÉN LARA * CARLO AUGUSTO VIANO * CARLOS MOYA * DANUBIO TORRES FIERRO * HELENA BÉJAR * JESÚS FERRERO * JUAN MARQUÉS



Dirigida por Fernando Savater.

Suscripciones: 902 101 146

Disponible en:



XVIII PREMIO CASA DE AMÉRICA DE POESÍA AMERICANA



La Casa de América convoca el XVIII Premio Casa de América de Poesía Americana con el fin de estimular la nueva escritura poética en el ámbito de las Américas, con especial atención a poemas que abran o exploren perspectivas inéditas y temáticas renovadoras. A este premio podrán optar las obras que se ajusten a las siguientes bases:

- 1 Podrán concursar autores nacionales de cualquiera de los países de América, con obras escritas en español, rigurosamente inéditas, que no estén pendientes de fallo en otro premio y cuyos derechos no hayan sido cedidos a ningún editor en el mundo.
- 2 Los trabajos presentados a concurso deberán tener un mínimo de 300 versos y su tema será libre.
- 3 Los trabajos deberán presentarse por duplicado y en la portada de los manuscritos se hará constar el título de la obra. Se adjuntará un sobre cerrado, que contendrá en su interior el nombre, la fotocopia del documento de identidad o acreditativo de la nacionalidad, la dirección y el teléfono del autor, así como un breve currículum. En el anverso del sobre se consignará el título de la obra.
- 4 Los trabajos deberán remitirse por duplicado a: XVIII Premio Casa de América de Poesía Americana, Casa de América, Plaza de Cibeles, s/n, 28014 Madrid, España. No se aceptarán originales mal presentados o ilegibles.
- 5 Los trabajos también podrán remitirse por correo electrónico, en formato pdf, en cuyo caso se emplearán dos direcciones distintas: la primera, premiodepoesia@casamerica.es, para el trabajo concursante con el título y el pseudónimo correspondiente; y la segunda, premiodepoesia.plica@casamerica.es con el título del trabajo concursante, nombre, fotocopia del documento de identidad o acreditativo de la nacionalidad, la dirección y el teléfono del autor, así como un breve currículum.
- 6 Cada participante sólo podrá concursar con un solo trabajo.
- 7 El plazo de admisión de originales finalizará el 27 de abril de 2018. Se aceptarán los envíos que, con fecha postal dentro del término de la convocatoria, lleguen más tarde.
- 8 El premio, dotado con cinco mil euros (5.000 €) como anticipo de derechos de autor, incluye la publicación del libro ganador por la Editorial Visor Libros. La cuantía se entregará al ganador durante el acto de concesión del premio, junto con veinte ejemplares de la obra editada.
- 9 El jurado estará presidido por el director general de la Casa de América y contará con representantes de instituciones vinculadas a Iberoamérica, incluidas la Dirección de Relaciones Culturales y Científicas de la AECID, así como el ganador de la edición anterior, uno o más poetas de reconocido prestigio y un representante de la Editorial Visor Libros. Los nombres de los miembros del jurado se harán públicos durante el anuncio del fallo del premio.
- 10 El fallo del premio y su proclamación tendrán lugar durante el mes de septiembre de 2018. La fecha del acto público de entrega se anunciará con la debida antelación.
- 11 El premio será indivisible. El jurado podrá declarar desierto el premio si, a su juicio, ninguna obra tuviera calidad para obtenerlo.
- 12 Los organizadores no mantendrán correspondencia acerca de los originales enviados, y no se devolverán los trabajos presentados.
- 13 En cumplimiento de lo establecido en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de Protección de Datos de Carácter Personal, Casa de América informa de que el envío voluntario de los datos personales para participar en el presente concurso supone el consentimiento del participante para la posible inclusión de los mismos en un fichero –declarado bajo titularidad de Casa de América–, que se abrirá con la finalidad de gestionar su participación en el XVIII Premio “Casa de América” de Poesía Americana. El participante que resulte premiado consiente y presta su autorización para la utilización, publicación y divulgación, con fines informativos, de su imagen, nombre y apellidos en el Portal Web www.casamerica.es, en las redes sociales asociadas a Casa de América, o en cualquier otro medio de naturaleza similar, sin reembolso de ningún tipo para el participante y sin necesidad de pagar ningún derecho. De la misma manera, el participante que resulte premiado consiente la cesión de sus datos a la Editorial Visor Libros, a los efectos de gestionar la publicación del libro ganador. Para el ejercicio de sus derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición, deberá remitir un escrito dirigido a: XVIII Premio Casa de América de Poesía, Casa de América, Plaza de Cibeles, s/n, 28014 Madrid, España.
- 14 La participación en este premio implica la total aceptación de las presentes bases. Su interpretación o cualquier aspecto no previsto corresponde al jurado.

Para cualquier información adicional relacionada con el premio y los galardonados en ediciones anteriores puede consultar: www.casamerica.es / www.visor-libros.com

Madrid, diciembre de 2017

● Consorcio Casa de América

Especial apoyo de

● Alto Patronato



Telefónica

BBVA

CAF

FUNDACIÓN Banco Santander

FUNDACIÓN REPULLA

gasNatural Fenosa

alfa

Netas agn

GRUPO EULEN

IBERROLA

IBERIA

RED DE ESPAÑA

Telefónica

Entidades colaboradoras



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/ _____
_____ nº _____
Ciudad _____ CP _____
DNI _____ Pasaporte _____ Email _____

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 o transferencia a nombre de:
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

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: suscripcion.cuadernoshispanoamericanos@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€

 <p>MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES Y DE COOPERACIÓN</p>	 <p>aecid</p>	 <p>Cooperación Española</p>
--	--	---

