

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSIERES

JUAN MAYORGA, EL DESEO DEL TEATRO
DRAMATURGOS CONTEMPORÁNEOS
Coordinan Sergio Colina y Carlota Gaviño

ENTREVISTA

Juan Mayorga

Miguel Durán, diálogo con Vargas Llosa
José Antonio Llera, Alberto García Ferrer
Luis García Montero, Sonia E. Rodríguez García

MESA REVUELTA

CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS

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

Director

JUAN MALPARTIDA

Administración

Magdalena Sánchez

magdalena.sanchez@aecid.es

T. 915823361

Suscripciones

María del Carmen Fernández Poyato

suscripcion.cuadernoshispanoamericanos

@aecid.es

T. 915827945

Imprime

Solana e Hijos, A. G., S. A. U.

San Alfonso, 26

CP 28917-La Fortuna, Leganés, Madrid

Depósito legal

M.3375/1958

ISSN

0011-250 X

Nipo digital

109-19-023-8

Nipo impreso

109-19-022-2

Edita

MAEC, Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación
AECID, Agencia Española de Cooperación Internacional
para el Desarrollo

Ministra de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación

Arancha González Laya

Secretario de Estado de Cooperación Internacional
y para Iberoamérica

Juan Pablo de Laiglesia y González de Peredo

Directora de la Agencia Española de Cooperación Internacional
para el Desarrollo

Ana María Calvo Sastre

Director de Relaciones Culturales y Científicas

Miguel Albero Suárez

Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural

Pablo Platas Casteleiro

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.cuadernoshispanoamericanos.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSIER

JUAN MAYORGA, EL DESEO DEL TEATRO

- 6 *Carlota Gaviño, Iñigo Rodríguez-Claro y Sergio Colina* – Juan Mayorga: «Me siento hijo de Sherezade»
- 21 *Mónica Molanes Rial* – El legado de la memoria en los textos dramáticos de Juan Mayorga
- 32 *Alberto Sucasas* – Escenarios de barbarie: *Himmelweg* y *El cartógrafo*
- 46 *Emilio Peral Vega* – Historicidad (suspendida) y legado (resemantizado) en *El jardín quemado*, de Juan Mayorga



DOSIER

DRAMATURGOS CONTEMPORÁNEOS

- 58 *Carlota Gaviño* – Las palabras y el teatro. Una panorámica de la creación dramática española del siglo XXI
- 72 *Denise Despeyroux* – De la escritura como asunto propio
- 83 *Antonio Rojano* – Una dramaturgia volcánica. Anotaciones sobre ficción y escritura dramática
- 96 *José Padilla* – Garaje Shakespeare
- 109 *Pablo Messiez* – Escribir para teatro



MESA REVUELTA

- 118 *Miguel Durán* – Diálogo con Vargas Llosa. El fuego de un subhombre
- 134 *José Antonio Llera* – La correspondencia entre Juan Eduardo Cirlot y Carlos Edmundo de Ory
- 152 *Alberto García Ferrer* – Manuel Antón: novela perdida en Europa, película encontrada en la Pampa
- 164 *Luis García Montero* – Rafael Alberti, pasando por Cervantes, admira por fin a Benito Pérez Galdós
- 180 *Sonia E. Rodríguez García* – Sentimiento religioso, arte y naturaleza en Ortega y Gasset



BIBLIOTECA

- 202 *Julio Serrano* – Construir en la huida
- 206 *Adolfo Sotelo Vázquez* – Josep Pla y las ciudades del mar
- 211 *José María Herrera* – ¿Somos hijos de otro cambio climático?



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

- 216 *Manuel Alberca* – Lo bueno es breve
220 *Guillermo Carnero* – Doble tesoro: el jardín y el museo
224 *Eduardo Moga* – Llamarse Nadie, pero ser vigoroso
228 *Carlos Barbáchano* – La hija del partido
232 *Cristian Crusat* – Nueva guía de Rodrigo Rey Rosa para el mundo de los muertos
237 *Leandro Giri* – La reinención humana
242 *Juan Carlos Chirinos* – El paraíso de la crème





A black and white portrait of a man with dark, curly hair, wearing a dark polo shirt. He is looking directly at the camera with a neutral expression. The background is a simple, light-colored wall with a vertical shadow line on the left.

Juan Mayorga

Coordina Sergio Colina

JUAN MAYORGA: «Me siento hijo de Sherezade»

¿Cuáles son los libros de cabecera de Juan Mayorga, en esta época de su vida?

Bueno, yo siempre leo la *Ilíada*. Desde hace tiempo la leo y la releo, porque además leer la *Ilíada* al final de la noche hace que el día haya merecido la pena. Creo que es lo más grande que jamás se haya escrito. En el metro voy leyendo en bucle *El Quijote*. Lo tengo en la aplicación Cervantes Virtual, en el móvil; es una edición que se lee muy bien en el teléfono. Además, así me hago la ilusión de mirar a la gente y pensar: «ése va leyendo *Ana Karenina*, ésa está leyendo *La crítica de la razón pura...*».

Más específicamente, ahora estoy leyendo la edición de Akal del *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg. También tengo sobre la mesa, por una propuesta que me hicieron, *La velada en Benicarló*, de Manuel Azaña. Y, por otro lado, *Viaje a Italia* de Goethe, vinculada al estudio de una de mis obras recientes, *La gran cacería*. Y estoy leyendo, también, la *Electra* de Galdós para un proyecto de la Real Academia de la Lengua Española con motivo de su centenario.

¿Y cuáles son tus autores de referencia?

Cervantes, desde luego. Otra es Teresa de Jesús. Otro es Kafka. Otro es Borges. Otro es Calderón. Otro, cómo no, es el gran Shakespeare, y también los tres grandes trágicos griegos. Otro es Chéjov. Y bueno, cuando formamos *El Astillero* (primera compañía en España formada por autores), lo llamamos así por Onetti. También tendría que mencionar a Pasolini y a Benjamin, inevitablemente. Éstos son los que se me ocurren ahora. Y luego, como dice Germán en mi obra *El chico de la última fila*, todas las pre-

guntas importantes se resumen en una: Tolstói o Dostoievski. Y yo soy de Dostoievski.

Dando un salto, y metiéndonos ya de lleno en el teatro: ¿qué define para ti lo teatral?

Para mí, un texto teatral es aquel que despierta el deseo de teatro. Hay textos que tienen forma teatral que no despiertan ese deseo y, al contrario, hay textos no concebidos para el teatro, o que no tienen una forma teatral, pero que cuando uno los lee, dice inmediatamente: «Esto es». ¿Y qué quiere decir el deseo de teatro? El deseo de reunión. Y para mí ese deseo se realiza, primero, en el encuentro de los actores con los demás miembros del equipo (director, escenógrafo, etcétera), al juntarse en torno a ese texto, y, posteriormente, al abrir su reunión a la ciudad.

El dramaturgo, como el poeta lírico, puede asaltar la lengua y, como el novelista, puede narrar o hacer que sus personajes narren. Pero además tiene ese poder extraordinario de provocar reuniones. Y esto es para mí lo fundamental del hecho teatral. Cuando uno escribe para el teatro, de alguna forma en el texto está implícita la presencia del espectador, está implícito el fantasma del espectador. Cuando escribí textos, a primera vista narrativos, como el primer monólogo de *Himmelweg* o *Intensamente azules* o *La gran cacería*, en ellos fue apareciendo de algún modo esa oralidad, ese deseo de hacerse cuerpo, que distingue lo teatral.

¿En qué andas inmerso en esta época?, ¿estás trabajando en alguna obra?

Ahora estoy escribiendo, o reescribiendo, tres obras: *La gran cacería*, *Homenaje* y *La colección*. *La gran cacería* es una pieza de la que ya se ha publicado una primera versión y respecto de la cual tengo la intuición de que podría permitirme investigar formas y códigos nuevos para mí. Es curioso porque otro de los textos en que estoy trabajando nació en un sueño y éste, *La gran cacería*, nació en un insomnio. Había estado viajando con mi familia por Sicilia y, como somos cinco, a la vuelta, igual que a la ida, me tocó dormir en otro camarote. Los tipos con los que compartía el camarote, como cuento en la obra, dormían o fingían dormir. Yo no podía pegar ojo. Tenía en mi cabeza un barco que había visto esa mañana en Monreale. En su catedral de estilo árabe-normando hay una maravillosa representación de la historia del Arca de Noé, un fresco con cuatro imágenes. Y yo mismo estaba en un

barco en el Mediterráneo, un mar que hoy cruzan embarcaciones muy distintas, y empecé a pensar en ese barco del fresco y a preguntarme: ¿dónde he visto hace poco otro barco parecido? Y de pronto recordé que en Casale, otro lugar de Sicilia, hay una villa romana que, después de la caída del Imperio Romano, fue una casa de campo y luego fue sepultada por un alud de barro. Precisamente eso la preservó. Y cuando en el siglo XIX fue desenterrada, apareció una villa romana enorme, que podía ser una villa de un emperador o de un general o de un cónsul, y en cuyos restos se ve que el dueño tenía interés por los animales. Y de pronto recordé que en esa villa había visto un fascinante mosaico, enorme, en cuyo centro hay un barco en el que entran y salen animales. ¿Y qué barco es éste? Lo que representa el mosaico, conocido como *La gran cacería*, es la captura de animales en Asia y África para exhibirlos en los circos del Imperio. Es impresionante. Me pareció una extraordinaria imagen de la colonización: Roma puede llegar a cualquier lugar y llevarse a sus bestias. Y cuando en el circo salgan el tigre o el rinoceronte, el espectador sentirá el poder de Roma. Ese mosaico es un gran símbolo político.

La segunda obra en que trabajo es una pieza que se llama, provisionalmente, *Homenaje*. Nació de un sueño. No siempre anoto mis sueños, pero esa mañana, al despertar, anoté: «Esta noche he soñado que llegaba tarde al homenaje de –digamos– Miguel Saavedra. Llegaba al lugar por un callejón por el que nunca había ido y un guardia viejo –ahora me doy cuenta de que demasiado viejo para ser un guardia– me decía: «El homenaje ha acabado. Se han ido todos. Ha venido mucha gente. Un hombre decía a su hijo: un día es un día». Esto es lo que anoté e inmediatamente se disparó algo en mí. Pensé: aquí hay algo interesante.

Y la última obra, que es en la que estoy ahora empeñado, se llama *La colección*. Esta obra, al contrario de las anteriores, nace de una intuición que sé perfectamente de dónde viene. Y esa intuición me ha acompañado, de forma más o menos incómoda, durante diez años, porque me llevaba a algo que quería escribir y que no acababa de arrancar. Hace diez años, leí una entrevista a dos viejos coleccionistas alemanes, muy viejos y, por lo visto, poseedores de una extraordinaria colección. Y en esta entrevista decían: «Es lógico que, teniendo la edad que tenemos, y no teniendo hijos, la gente se pregunte por el destino de nuestra colección». Yo pensé: aquí hay una obra. Hay algo muy fuerte en haber reunido algo durante toda tu vida y luego no saber qué hacer con ello, ¿no? La obra comienza con una mujer joven que

llega a un lugar al que ha sido invitada. Aparece una pareja de personas mayores (hombre y mujer). Y entonces entendemos que esta pareja son coleccionistas y que ella, la mujer joven, también es una coleccionista. Pero es una coleccionista pobre. La cuestión es que ella no entiende por qué la han citado. Sabe que poca gente visita esa colección. Y piensa: «¿qué pinto yo aquí?». Y en un momento dado, ellos le cuentan que «es lógico que, teniendo la edad que tenemos y no teniendo hijos, la gente se pregunte por el destino de nuestra colección». Y le cuentan que han recibido ofertas del Estado, de muchos estados, pero que no confían en el Estado, en ningún Estado. Porque quién les dice a ellos que un día un político o un funcionario mequetrefe no va a decir que una determinada pieza es inmoral, o que su autor es inmoral, y la va a meter en un sótano. O que la obra, la colección, vaya a ser dispersada. Para ellos es fundamental la unidad de la colección. Para ellos la colección es de hecho una obra. Lo importante es cómo se vinculan unas piezas a otras. Cómo se resignifican. Qué es lo que cada obra hace con todas las demás. Y ella sigue sin entender: «¿Pero qué pinto yo aquí?». A lo que le contestan: «si usted pasa el examen –sí, no lo ocultemos, esto es un examen–, le daríamos la colección». Ella responde: «No puedo comprar ni la más humilde de sus piezas». Ellos contestan: «No, no estamos hablando de vender, estamos hablando de entregarle la colección. Por supuesto, firmaríamos un contrato, no para protegernos, sino para protegerla a usted, porque la gente podría pensar que, dada nuestra edad, usted se está aprovechando de unos pobres viejos. No buscamos un comprador, buscamos un heredero». La obra va de esto: de la herencia.

Sigo dándole vueltas. ¿Quiénes son esos tres personajes? ¿Cuál es su mundo? Pero creo, al fin, haber encontrado la forma de la obra. Encontrar la forma es, para mí, lo más difícil.

Precisamente esa era otra de las preguntas que queríamos hacerle: ¿cómo das con el tono, con la forma de un texto?

No lo sé. No tengo un método. Sí tengo ciertas rutinas. Tampoco puedo definir qué es eso que llamo la forma, que para mí es lo más importante. La forma no es la composición del relato, en el sentido de una escaleta. En la forma son también importantes el tipo de palabra (más o menos cotidiana, más o menos poetizada), el tratamiento de los espacios, la relación que se establece con el espectador, etcétera.



© Miguel Lizana

¿Es un objetivo en tus obras que el lector o el público «entienda» lo que la historia plantea?

Para empezar, que uno escriba una obra o que cuente una historia no significa que uno mismo la entienda. Uno siente que hay algo que le ha perturbado y que puede compartir con otros. Y no lo escribe y lo pone en escena porque lo entienda, sino para que otros le ayuden a entenderlo. En la obra de la que acabamos de hablar, *La colección*, siento que hay elementos y asuntos como la colección misma, la herencia, el amor –porque es una obra, finalmente, sobre el amor y sobre el matrimonio– que a mí me interesan y que pueden interesar a otros. Y, por otro lado, siento que en esta obra, como ocurrió con los mapas en *El cartógrafo*, hay elementos que tienen, incluso si uno se resiste a alegorizarlos, un valor alegórico. Igual que todos tenemos nuestros mapas y tenemos ciudades y calles por las que vamos y ciudades y calles por las que nunca iríamos, lo mismo que tenemos clavadas las calles por las que iba nuestra madre, cada uno tiene su colección.

Finalmente, lo importante es qué haga el espectador con todo eso. Eso es más importante que el hecho de que entienda más o menos el relato.

Entonces, una línea temática clara tendría que ver con el legado, con aquello que dejamos a nuestro paso...

Quizá esto tenga que ver también con que me he hecho mayor, con que mis hijos ya van teniendo cierta edad. La tensión entre continuidad e interrupción es para mí más importante ahora que nunca. Pero, si pienso en ello, observo que siempre ha sido im-

portante. El tema de la transmisión es esencial, por ejemplo, en *Reikiavik*. El personaje de Waterloo, hablando sobre la muerte de Fischer, decía: «Qué pena morirse con tantas partidas en la cabeza». Y luego añadía: «Qué pena morirse con tantas vidas en la cabeza». Porque cada uno de nosotros tiene en su cabeza las vidas que ha vivido y otras muchas imaginadas, y quizá algo de unas y de otras no debería perderse con nosotros.

En estas semanas que estoy leyendo al fascinante Aby Warburg, he meditado mucho acerca de la cuestión de la herencia, en el siguiente sentido: el gran asunto de Warburg, su tema de investigación, es cómo fue recibido en el Renacimiento el enorme capital de imágenes de la Antigüedad. De lo que estamos hablando es de cómo unos artistas extraordinarios tuvieron que afirmar su propia voz al tiempo que se encontraban con la mayor avalancha de imágenes que jamás una generación de creadores había recibido. Y esto tiene que ver con nuestro trabajo. Me doy cuenta de que todos estos santos que antes mencioné están en cada texto que escribo. Que alguien te diga «me recuerdas a tal», que tú mismo te digas «me recuerdo a tal», puede, en un momento dado, convertirse en un lastre, y eso tiene que ver con lo que Harold Bloom tematiza como «la angustia de la influencia». *La colección*, por ejemplo, es una obra claramente borgesiana. Dentro de ella está *El Aleph*. Si todo lo que he hecho es una nota a pie de página de Borges, quizás mi esfuerzo no esté justificado. Esa tensión entre continuidad y ruptura es fundamental. Y precisamente creo que ése es finalmente el gran tema de Warburg: cómo se relaciona un creador con las imágenes que hereda.

¿Lees tus escenas en voz alta una vez escritas?

Hoy he estado trabajando en *La colección* y he leído escenas en voz alta. No soy actor, pero intento imaginar cuál puede ser la oralidad de mis textos en un escenario, y muchas veces descubro frases a reescribir precisamente al pronunciarlas.

¿Escribes pensando en actores? ¿Ves actores que conoces al escribir?

En general, intento escribir de forma que mis textos sean tan abiertos como me sea posible. En este orden de cosas, os confieso que cuando se editó la versión inglesa de *Himmelweg*, me molestó una decisión que tomó el editor. En la primera escena, que es un monólogo titulado *El relojero de Nuremberg*, el editor antepuso al parlamento que había de pronunciarse las palabras *RED CROSS MAN*,

cuando en mi texto yo no había puesto HOMBRE DE LA CRUZ ROJA. Lo que me enfadó es que, de alguna manera, se estaba induciendo a que en las puestas en escena de la obra apareciese un actor vestido con un brazalete de la Cruz Roja. Mi deseo es no imponer tal imagen, sino que ese parlamento pueda ser interpretado por cualquiera vestido de cualquier modo, que pueda ser distribuido entre varios actores, que pueda sonar en *off*, etcétera. Yo intento que en el texto esté sólo lo innegociable, de manera que, si sustraes algo, haya una pérdida. Dicho esto, en la práctica no siempre tengo claro qué fijar en el texto y qué no. De nuevo, voy a referirme a *Himmelweg*, de la que he visto muy buenos y muy distintos montajes. Creo que es la obra en la que me he acercado más al teatro que desearía hacer. Mi libro *Elipses*, por cierto, puede leerse como una descripción del teatro que desearía hacer y al que no llego. Pero si con alguna obra me he acercado a ese teatro deseado, ha sido con *Himmelweg*. Pues ocurre que en algunas puestas en escena de esta obra he encontrado decisiones tan buenas que he sentido la tentación de incorporarlas al texto. Pero, si lo hiciese, podría estar cerrando posibilidades de otras futuras puestas en escena. Ahí hay una negociación que no siempre es clara.

Vivo muy cerca del escenario, pero creo que también es bueno para un autor tener cierta distancia respecto de aquel. Yo jamás hubiera hecho una obra como *Himmelweg* si sólo hubiera escrito a medida de los actores que tenía cerca en aquel momento. Es bueno escribir para actores que no existen. Un día llegarán; la puesta en escena llegará algún día. El autor ha de escribir sin dejar que los límites del sistema teatral limiten su imaginación. A veces he dicho que la diferencia entre la escritura y la dirección –ambos son trabajos de escritura– es que el escritor es omnipotente –porque el folio lo aguanta todo– y el director ha de trabajar con límites y de convertir esos límites en ocasiones poéticas. Ojalá yo hubiera empezado antes a dirigir. Pero bueno, tendrá que ser en otra vida.

En tu discurso de ingreso en la RAE, dijiste: «Vivo pendiente de lo que la gente hace con las palabras y de lo que las palabras hacen con la gente». ¿Cómo es el criterio de elección, de edición o de borrado en tus textos?, ¿cómo abordas el trabajo de síntesis en el teatro y en tus textos?, ¿es un proceso gozoso o más bien doloroso?

Yo creo que hablas de algo que está en la base de nuestro trabajo como creadores teatrales. El teatro es un lenguaje de síntesis. Yo

digo a veces que el suyo ha de ser un «lenguaje desengrasado». ¿Cuántas frases atribuye Shakespeare a Hamlet? Y, sin embargo, qué extraordinario personaje. ¿Cuántas palabras dice Segismundo? Pero con esas pocas palabras, Calderón construye un mundo, un universo.

Para mí, la escritura es un proceso tenso en el que a menudo siento zozobra. Decía Billy Wilder que, finalmente, uno vale lo que vale su mejor trabajo. Es cierto, y de Cervantes nos acordamos del *Quijote* y no del *Persiles*. Pero un escritor siente que vale tanto como lo que está escribiendo en este momento. Por eso, uno puede sentir que no vale porque no encuentra el modo de avanzar con lo que está haciendo ahora, lo que ocurre a menudo. Pero, al mismo tiempo, si no fuese tan difícil no tendría tanta gracia.

Muchas veces trabajo sin tener claro hacia dónde va la obra. Por otro lado, intento contener la escritura tanto como puedo. Y creo que es bueno tener en la cabeza varias obras al tiempo, y estar abierto a encontrar claves para avanzar en un texto precisamente gracias al trabajo en otros. Después vendrá un momento de desangrado y otro de desengrasado. Cuando hablo de reescribir hablo fundamentalmente de tachar.

En este sentido, y siguiendo con el concepto de síntesis, parece una constante en tus acotaciones que no haya un exceso de información...

Puede que en algunas haya más que en otras, pero sí que es verdad que, como decía antes, busco que el texto sea lo más abierto posible. Un ejemplo es *Cartas de amor a Stalin*. La acotación inicial dice: «En casa de los Bulgákov, allí donde él escribe». A partir de eso, hay directores que han construido un despacho historicista y otros que han presentado a Bulgákov escribiendo en el suelo o incluso escribiendo sobre su propia piel. Por otro lado, para mí las acotaciones son tan importantes como el texto dialogado. En algunas obras (por ejemplo, en *Hamelin*) se pronuncian. La del teatro es palabra en situación, y en las acotaciones pueden estar las condiciones de enunciación de una frase. A veces he escrito acotaciones que el tiempo ha revelado innecesarias o incluso mutiladoras. Por ejemplo, en lo que se refiere a la edad o al género de un personaje. En la primera edición de *El chico de la última fila* atribuía dieciséis años a Claudio, el estudiante, y a Germán la edad de un profesor cerca de la jubilación. Más tarde me di cuenta de lo interesante que era

que Germán pudiese ser un profesor joven. Después de trabajar el texto en Francia en un taller dirigido por Jorge Lavelli, decidí eliminar cualquier referencia a la edad de Germán y así aparecieron otros sentidos de la obra y de la relación entre Germán y Claudio. Los cuales, por cierto, también podrían ser Germana y Claudia. Otro ejemplo: en *Siete hombres buenos* no hay ninguna necesidad de que los personajes sean hombres. He tardado en descubrirlo. A veces siento envidia de los autores que escriben en inglés, porque este idioma permite marcar menos el género que el castellano.

¿Diferencias de alguna forma el teatro para ser leído o para ser representado a la hora de escribir? ¿Te afecta de alguna manera saber que se va a estrenar o que, en cambio, se va a publicar directamente?

Cuando escribo, no visualizo una puesta en escena concreta. Visualizo un fantasma. Los textos que escribo y que publico, los escribo y publico pensando en el teatro, en que otros creadores los conviertan en una experiencia teatral. Sus lectores naturales son mis compañeros de la tribu teatral. Allí donde estén. Para ellos escribo. Dicho esto, me alegra mucho cuando alguien me dice que le ha pasado algo importante leyendo mis obras. Las dos obras más que más se leen en secundaria son *El chico de la última fila* y *La tortuga de Darwin*. Los chavales las leen y parecen disfrutarlas. Eso me alegra enormemente. Pero yo no acoto para ayudar al lector. Acoto intentando lanzar un envío que sea, por otro lado, lo menos acotador posible para el director, los actores, el escenógrafo, el iluminador, el músico....

Antes nos has hablado de tu libro *Elipses*, en el que recoges ensayos y escritos teóricos tuyos, comprendidos entre los años 1990 y 2016. ¿Qué nos puedes contar sobre el concepto o significado de este término?

La noción de eclipse que manejo es deudora de un comentario que hace Walter Benjamin, en una carta a Gershom Scholem, sobre la narrativa kafkiana. Me resulta iluminadora para pensar mi trabajo y mi vida. Además, me es útil para trabajar con mis alumnos. Si invitas a un creador a buscar elipses (las cuales se construyen a partir de dos focos), lo que le estás proponiendo es que, cuando esté atendiendo a algo, busque también otro foco de atención. Y esa cita será tanto más interesante cuanto más heterogéneos y distantes sean tales focos.

He sabido hace poco que el suelo de la sala principal del archivo del Warburg Institute, que está en Inglaterra, tiene forma de elipse porque así lo decidió el propio Aby Warburg. Para él, la elipse era muy importante, ya que consideraba decisivo el descubrimiento por Kepler de que las órbitas de los planetas alrededor del sol no son círculos, sino elipses. Y sí, creo que yo vengo haciendo elipses toda la vida. La opción de estudiar filosofía y matemáticas al mismo tiempo está vinculada a eso. Mi tesis doctoral se tituló *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, y en ella leo el trabajo de un marxista heterodoxo y lo pongo a dialogar con figuras clave de lo que se llamó la revolución conservadora. Tengo una inclinación a juntar cosas heterogéneas. Alguien podría decir que esto tiene que ver con una inclinación hacia el Barroco frente al clasicismo. Es cierto que tiendo a verlo todo en tensión: dentro de un sí siempre hay un no. Hay una caracterización que hace Benjamin que me interesa mucho del Barroco como «apoteosis de contrarios». Y creo que el tiempo que me ha tocado vivir es un tiempo barroco.

De hecho, podríamos hablar de una gran heterogeneidad en tu obra. Hablas del ajedrez, de la cartografía, ¿cómo eliges esos universos?

Hay algo que uno descubre cuando se interna un poco en el ajedrez, en la cartografía o en, como he hecho más recientemente, el coleccionismo: cada uno de esos mundos tiene un lenguaje, y ese lenguaje contiene una poesía extraordinaria. Yo sólo fui un modesto jugador de ajedrez. Me interesa el ajedrez, pero nunca lo he estudiado. En todo caso, su lenguaje me fascina: «alfiles en columna», «peón adelantado», «rey ahogado»... Esos lenguajes del coleccionista, del ajedrecista o del cartógrafo son, para el profano, en alguna medida, extranjeros, por lo que al llevarlos a escenario se produce una negociación muy interesante, conflictiva y por tanto teatral, entre transparencia y opacidad.

Nombras a menudo «lo extraño». ¿Qué relación tienes con este concepto?

A menudo, el teatro busca a toda costa la comunicación, la transparencia. Creo que vivimos un momento muy interesante en el teatro, pero muchas veces me encuentro con espectáculos donde todo es claro hasta ser obvio, o donde, básicamente, lo que se pide al espectador es adhesión. Y creo que muchas veces lo extra-

ño es interesante precisamente por extraño y porque no puedes compartirlo.

En mis clases hablo a veces de la interpretación freudiana de lo siniestro. Freud –conste que yo ni estoy psicoanalizado ni soy experto en psicoanálisis, pero Freud me parece un narrador extraordinario– recuerda la caracterización que hace Schelling de lo siniestro como algo extraño que te provoca angustia no porque venga de fuera, porque te sea ajeno, sino porque, habiendo debido quedar oculto, sin embargo se ha manifestado. Yo creo que esa imagen encierra una caracterización del teatro. Pensemos, por ejemplo, en el personaje de Medea, una madre que mata a sus hijos. Esa imagen nos presenta algo de lo que la sociedad no quiere hablar: que una madre puede sentir la tentación de matar a sus hijos, o miedo a hacerlo. Siguiendo a Freud, podríamos decir que lo siniestro, y por tanto lo teatral, es lo que siempre estuvo ahí y no queremos ver.

¿Cómo ves la dramaturgia contemporánea en España?

Siento mucho interés por lo que está ocurriendo ahora en el teatro español. Creo que vivimos un momento muy interesante. El teatro atrae talento. Hay gente joven con mucho talento que está encontrando en el teatro un lugar para expresarse y para dar cuenta de cualquier experiencia o explorar cualquier asunto. A mí eso me parece extraordinariamente valioso. Han cambiado mucho las cosas respecto del momento en el que yo empecé, en que los diagnósticos en cuanto al teatro eran muy pesimistas. Te recomendaban, si querías escribir, que te dedicases a la novela o al cine. Ahora hay un respeto hacia al teatro, y un orgullo por hacerlo. Del mismo modo, debo decir que, lógicamente, no todo me gusta. Y que, aunque vivamos un momento interesante, debemos ser menos autoindulgentes y más autocríticos. Siento a veces, sobre todo cuando voy a ciertas salas, una respiración como de «nosotros estamos en el punto de vista correcto». Y eso me incomoda un poco. Me interesan mucho más las salas en que uno puede encontrarse con un grupo de espectadores muy heterogéneo.

¿Y cómo ves la recepción de tu obra en el extranjero?, ¿y en el caso concreto de Latinoamérica? ¿Cómo crees que funcionan tus obras fuera del contexto o de la realidad española, pero en un espacio que sí comparte la misma lengua?

Himmelweg es la obra mía que más se ha representado: se han hecho treinta y siete producciones profesionales y, para mi sorpresa,

ha habido además muchos montajes *amateurs* y de gente muy joven. Ha sido muy interesante ver a chavales haciendo el personaje del Comandante nazi, así como lo ha sido ver a muchachos representando a profesores o a padres en montajes de *El chico de la última fila*. *Himmelweg* fue publicada por la editorial británica Oberon Books, fue estrenada en Nueva York, recibió una crítica en el *New York Times* y ha tenido una creciente visibilidad internacional. Muchas veces las cosas funcionan así: unas conducen a otras.

Con Latinoamérica la relación es inmediatamente fluida, no hay necesidad de traducción para ser comprendido y, muchas veces, los primeros lectores de mis obras son colegas latinoamericanos. En ocasiones, algunos directores con los que he establecido una relación de complicidad me envían revisiones del texto, por ejemplo, al español porteño. Así ocurrió con *El chico de la última fila*. Yo siempre respeto esas propuestas, porque el teatro es la más materialista de las artes, es concreto, quienes lo hacen están dialogando con una asamblea; una asamblea, que directores y actores conocen mejor que quien ha escrito la obra lejos de ella.

Empezando por el norte, algunas compañías en lengua española de Estados Unidos han hecho obras mías. En México he tenido bastante suerte. Muchas veces eso tiene que ver con que tengas unos cómplices generosos, como yo los he tenido allí. Dejando por un momento el ámbito latinoamericano, os contaré que en Corea se han montado seis obras mías, y todo tiene que ver con una traductora y un director con los que, afortunadamente, ha surgido una colaboración muy especial. Algo semejante podría contar de Grecia o de Italia. En México, una aliada fundamental para mí ha sido Mariana Giménez, actriz de origen argentino que trabaja en el Teatro Nacional. Ella ha dirigido un montaje excelente de *La paz perpetua* y ha impulsado otro de *La lengua en pedazos* en que también ha participado como actriz, el cual se presentó este verano en España en el Festival Internacional de Almagro. También en México se está haciendo ahora *Himmelweg*, en el Teatro de la Capilla. En distintos lugares de México, pero sobre todo en la capital federal, se han hecho obras mías con cierta frecuencia.

Un director que ha montado en Costa Rica varias piezas mías y con quien se ha establecido una relación muy particular es Fernando Rodríguez Araya. Recientemente, se han representado en Ecuador *Hamelin*, dirigida por Andrés Lima; y en Colombia, *La paz perpetua*, dirigida por Iván Olivares. En Uruguay han he-

cho mi teatro Eduardo Cervieri y Mariana Wainstein. A Chile y a Paraguay mi teatro ha llegado más raramente.

Sin duda el país de Latinoamérica donde más se ha hecho mi teatro es Argentina, en particular en la ciudad de Buenos Aires. Este año hubo dos producciones en el Teatro San Martín: *El cartógrafo* y *Fedra*. Anteriormente, en ese mismo teatro se habían presentado *Himmelweg* y *El crítico*. En otros espacios de Buenos Aires, Enrique Dacal montó *Cartas de amor a Stalin*, *Los yugoslavos* –que no se ha llegado a hacer en España–, *Reikiavik* y *El chico de la última fila*. Este año, además, Guillermo Heras ha hecho un montaje muy interesante de *La paz perpetua*, también en Buenos Aires, y Adrián Cardoso ha dirigido *Alejandro y Ana* y parece haber ido bien. De hecho, esta obra, que parece tan de coyuntura –habla de la boda de la hija del entonces presidente del gobierno español, José María Aznar, en una celebración que constituyó de hecho la puesta en escena de una casta–, se ha representado en varios países de Latinoamérica. También ha puesto en escena mi teatro Leonardo Goloboff en la provincia de Tucumán.

En general, entre los mundos teatrales de Latinoamérica y España existe una relación muy intensa que va a ser creciente. Vosotros mismos habéis trabajado mucho con Pablo Messiez. Y cuánto nos han entregado gente como Veronese, Tolcachir o Darín. No está de más mencionar, ya que de herencia venimos hablando, que un maestro decisivo para mí fue el dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra, que vino a España en calidad de agregado cultural de su país. Marco Antonio desarrolló un taller muy generoso en el que participaron, entre otros, Angélica Liddell, José Ramón Fernández y Juan Antonio Castillo. Aquélla fue una experiencia muy importante para nosotros, igual que para otros dramaturgos lo ha sido la influencia de maestros como Kartún o Spregelburd.

El vínculo no es sólo profesional, sino también personal ¿Cuántas veces he estado con Enrique Dacal, Julio Ordano y Enrique Papatino? ¿Y con Horacio Peña y Marcela Ferradás? Sólo he pasado un par de ratos con ellos, pero siento que los conozco de toda la vida y que son mis compañeros. Con todos ellos establecí relaciones inmediatas. Aunque, en general, esto suele darse en el teatro. He estado en Corea, sentado junto a un director con el que creía no iba a poder comunicarme y que de pronto me dice: «De muchacho me gustó mucho una función de *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello». Y aparece el vínculo. ¿Y cuántas amistades no hemos hecho que han comenzado en una

conversación sobre un personaje de Chejov o sobre una escena de Shakespeare?

¿Cómo es trabajar en una institución como la RAE?, ¿qué tipo de trabajo se realiza como académico?

Estoy en la comisión de vocabulario científico y técnico, y el trabajo allí es fascinante. Además, intento hacer alguna contribución a la definición de los términos teatrales. Por ejemplo, recientemente he propuesto introducir las palabras «italiana» y «subtexto», que no estaban en el diccionario, así como redefiniciones de, entre otros términos, «soliloquio» y «monólogo». También me parece discutible la definición que se da en el diccionario de *performance*, para la que no he encontrado por ahora una buena alternativa, porque se trata de un concepto muy difícil de acotar. En general, me he dado cuenta de que es más fácil dar una bibliografía que una definición.

Para acabar: ¿cuál crees que podría ser el papel de los artistas, en este caso de los dramaturgos, en el mundo actual?

¿Para qué el arte? ¿Y para qué el teatro? Creo que esas preguntas llevaron a Aristóteles a escribir lo que conocemos como su *Poética*. Aristóteles es un materialista que comienza siempre su análisis por una descripción de lo que hay: la descripción de las constituciones políticas de su tiempo, la descripción de los organismos que puede observar.... Cuando se ocupa del teatro, empieza por pensar sobre las obras que él conocía, que eran del siglo anterior, y observar qué es lo que había en ellas. Su reflexión empieza en el asombro. Los seres humanos, observa asombrado, además de jarras, espadas o casas, producen algo tan raro como representaciones de la vida. *Poiesis* es producción. Y lo que dice Aristóteles sobre el teatro es algo extraordinario: dice que consiste en producir representaciones de las acciones humanas a través de los actores. Y eso es lo que sigue estando en el centro de nuestro trabajo. Otras artes pueden utilizar otro tipo de elementos, pero lo que nosotros tenemos son, fundamentalmente, las acciones de los actores que representan posibles acciones de los humanos.

Además, Aristóteles habla de la fábula como alma de la tragedia, pero no creo que debamos atribuirle el precepto de que haya que construir la obra en torno a una narración. Yo, que me siento hijo de Sherezade, creo que no hay nada más interesante que una buena historia y estoy convencido de que el interés por los cuentos es una constante antropológica. Si nos enteramos de

que esa mujer [señalando a una señora en la cafetería donde realizamos la entrevista] tiene dos hijos en casa que se llevan mal, ya empezamos a interesarnos por ella y por su historia.

Pero, volviendo a la pregunta, creo que, fundamentalmente, lo que nos toca es representar posibilidades de la vida humana. Siguiendo al dramaturgo francés Enzo Cormann, pienso el teatro como una asamblea en que unos seres humanos, los actores, se separan de otros, los espectadores, para frente a ellos, contra ellos, representar ficciones que permitan examinar posibilidades de la vida humana. Me parece un programa extraordinario en el que quiero seguir participando.

[La entrevista fue realizada el 19 de diciembre de 2019 en la cafetería de un hotel de Madrid].

Por Mónica Molanes Rial

EL LEGADO

de la memoria en los textos dramáticos de Juan Mayorga

No olvidemos que el libro ha sido nuestro aliado, desde hace muchos siglos, en una guerra que no registran los manuales de historia. La lucha por preservar nuestras creaciones valiosas: las palabras, que son apenas un soplo de aire; las ficciones que inventamos para dar sentido al caos y sobrevivir en él; los conocimientos [...] que vamos arañando en la roca dura de nuestra ignorancia.

IRENE VALLEJO, *El infinito en un junco*

INTRODUCCIÓN

Juan Mayorga cuenta en su ensayo «Mi padre lee en voz alta» que uno de sus más vivos recuerdos de infancia es la escucha de la lectura en voz alta de los clásicos literarios por parte de su padre, quien además le enseñó a leer. En otro de sus escritos ensayísticos, titulado «Teatro y escuela», Mayorga apunta que Walter Benjamin –filósofo, como es sabido, de suma influencia en su obra ensayística y literaria– defiende, en su escrito *Calle de dirección única*, una idea de enseñanza basada en la convicción de que «la escuela no ha de ser el lugar donde una generación domine sobre otra, sino el espacio donde dos generaciones se encuentren» (Mayorga, 2016: 278). Si hay un texto de Mayorga en el que la transmisión del saber mediante la enseñanza ocupe un lugar central, ése es *El chico de la última fila*, obra en la que se lleva a primer plano el cuestionamiento de la barrera que separa la realidad vivida y la experimentada con la imaginación, así como el juego metateatral que sitúa al lector ante la duda de si está delante de la verdad de los hechos o de una versión que debe juzgar de manera crítica. Además de la tematización del legado en el ámbito de

la enseñanza, la herencia filosófica, política y cultural, son otros abordajes que los textos dramáticos de Mayorga presentan desde diferentes perspectivas. Si para el autor la importancia de la palabra reside en su capacidad para apelar a la imaginación del lector/espectador y en su potencia crítica para construir experiencia y memoria, no es de extrañar que la transmisión de éstas entre generaciones y la recepción de su legado sean cuestiones relevantes que están presentes en no pocas de sus obras.

De modo tangencial, la cuestión del legado y su transmisión cobran especial significado en textos como *El traductor de Blumemberg* (1993), pieza en la que se pone de relieve, entre otras cosas, la transmisión del mal a través de la traducción. Esta idea entronca con una reflexión habitual en la obra de Mayorga acerca de las servidumbres inconscientes de los escritores que, en ocasiones, pueden estar escribiendo al dictado de ciertos intereses. En el artículo titulado «¿Quién escribe estas palabras?», subraya cómo la posición desde la que escribe todo autor es siempre una posición política: «A mi juicio, una cultura que se pretenda resistente contra el dominio del hombre por el hombre ha de comenzar en la sospecha de sí misma. Ha de comenzar vigilando su propia inclinación al autoritarismo y a la docilidad» (Mayorga, 2016: 82), pues la perversión que genera el lenguaje desvela modos de violencia que el teatro, como arte político, tiene la tarea moral de señalar.

También en *Himmelweg* (2002) se evidencian las relaciones entre violencia y legado cultural, con particular insistencia en la idea de la debilidad de las fronteras entre cultura y barbarie, de la estirpe del pensamiento de Benjamin. El Comandante nazi de *Himmelweg* lee a Aristóteles, a Shakespeare, a Spinoza o a Corneille al mismo tiempo que firma órdenes de exterminio; es uno de esos «seres esquizofrénicos» de los que habla Günther Anders en *La obsolescencia del hombre* (2011). A ello subyace la idea de que la cultura se utiliza para enmascarar silencios y olvidos, pues, para Mayorga, sólo una relación crítica con la cultura, tanto por parte del artista como de la ciudadanía, será capaz de anular las prácticas de dominación para imponerse a la barbarie.

Esta relación entre herencia cultural literaria y violencia, entendida en sentido amplio, cobra también especial relevancia en dos textos dramáticos breves, *BRGS* (2000) y *Los tres anillos* (2004). En ambos se trata la cuestión de la posesión libresca y del legado moral. En el primero, escrito para un espectáculo de homenaje a Borges, la violencia física acaba por ser la solución a la

que llegan los dos personajes, Jorge y Luis, ante la imposibilidad de un acuerdo sobre quién tiene derecho a leer uno de los libros de la biblioteca, el que Luis lleva veinte años relejendo y el último de la biblioteca que queda por leer a Jorge. En *Los tres anillos*, la cuestión se aborda desde una doble perspectiva: por una parte, de manera similar a *BRGS*, el Hombre 1 se pregunta temeroso si el Hombre 2 podría llegar incluso a matarlo por conseguir que el libro, cuya historia están sometiendo a discusión interpretativa, pase a sus manos; por otra, se trata el asunto de la herencia familiar a partir de un fragmento que Mayorga inserta en la pieza breve sobre la historia de los tres anillos incluida en *Nathan el Sabio*, de Lessing, que, a su vez, recoge de Bocaccio, cuya parábola versa acerca de la armonía de las tres religiones monoteístas bajo el auspicio de la razón. La historia trata sobre un anillo que, de poseerlo, convertiría a su dueño en la persona más amada, una valiosa herencia que el padre tendría que dejar al hijo más querido de los tres. De la narración se deduce, finalmente, una enseñanza moral como legado.

Hay tres textos más recientes en los que la cuestión del legado adquiere una presencia mayor, pues presentan historias en las que al encuentro entre generaciones subyace la voluntad por custodiar las experiencias y por mostrar la importancia de la transmisión del conocimiento: *El cartógrafo* (2010), o cómo la transmisión del legado político es una forma de resistencia; *Reikiavik* (2014), o cómo las formas de transmisión de la memoria pueden constituir un legado de la imaginación; y *La colección* (inédito), o cómo la transmisión de un legado artístico se subordina a la existencia del ser humano en relación al tiempo.

EL CARTÓGRAFO: EL LEGADO DE LA MEMORIA, LA HERENCIA DEL OLVIDO

El cartógrafo (2014) se inserta en la vertiente del teatro histórico crítico de la obra de Mayorga y centra su interés en la Shoah, asunto que ha tratado tanto en su producción dramática como ensayística. Es un texto sobre los espacios con memoria y sobre el concepto mismo de la representación que se articula a través del mapa. Antes de que la Alemania nazi de Hitler destruya el gueto de Varsovia, un antiguo cartógrafo judío pretende realizar un mapa del confinamiento para preservar su memoria. Impedido, será su nieta de nueve años la encargada de llevarlo a término, aun a riesgo de su propia vida. La segunda de las tramas que convergen en la obra es la historia de Blanca, esposa de un di-

plomático en Varsovia, quien, a raíz de la visita a una exposición fotográfica sobre los años del gueto, decide rastrear sus huellas en la ciudad actual. Blanca conoce la leyenda de la niña y su abuelo cartógrafo y visita a Deborah, una anciana cartógrafa de Varsovia, bajo sospecha de que sea ella la niña de la leyenda. Las tres tramas principales, desarrolladas en tiempos y espacios diferentes, tienen como elemento unificador el mapa del gueto, que funciona como elemento catalizador de las cuestiones principales de la obra: la exhibición de la violencia, la opresión de las víctimas o el compromiso del artista con el deber de memoria.

Son varias las perspectivas desde las que se aborda la cuestión del legado en *El cartógrafo*, que multiplican su significación. Por una parte, la que más interesa aquí, tiene que ver con la herencia política: el legado que la Niña recibe de su abuelo no es una mera transmisión de sus conocimientos sobre cartografía, sino que comporta dos vertientes: por un lado, el legado material de los mapas del abuelo que recibe y la advertencia de las posibilidades del mapa como herramienta de anticipación del peligro, es decir, como «avisadores del fuego», expresión benjaminiana con la que designa a quienes avisan de catástrofes inminentes para impedir que se cumplan (Mate y Mayorga, 2000: 45):

Si me pasase algo, ya sabes dónde están. Van a ser tuyos, ya he hablado con tu padre sobre ello. También éstos de las paredes. A tu abuela no le gustaba verlos ahí, entre los retratos familiares, pero para mí son parte de la familia. Varsovia 1874, cuando se introdujo la numeración de las casas. No lo hicieron para facilitar el trabajo al cartero, fue para tener localizada a la gente. Mapa de la primera partición de Polonia, en 1772. Mapa de los repartos de 1793 y 1795. Mapa de la lengua alemana de 1932. Mapa del tratado de amistad entre Hitler y Stalin de 28 de septiembre de 1939. ¿Cómo puede nadie asombrarse de lo que está pasando? Todo lo que está ocurriendo se anunciaba en esos mapas. Al mirarlos, ¿no sientes el peligro? ¿No sientes que la catástrofe se aproxima? (Mayorga, 2014: 611).

Por otro lado, el aprendizaje de la realización del mapa por parte de la nieta la convierte en portadora del testimonio de la resistencia, pues el descubrimiento de la verdad que permanece oculta y el desenmascaramiento de la violencia se cifran en los mapas, que visibilizan la opresión tiránica sobre la población del gueto: «Si todavía hay un modo de escapar, tú lo encontrarás. Es necesario que te salves. No por ti. Por cada uno de ellos. Nadie

sabe lo que ha pasado aquí como lo sabes tú. Si puedes escapar, tu deber es contar al mundo lo que has visto» (Mayorga, 2014: 645). Las enseñanzas del Anciano a la Niña no contribuyen sólo a la transmisión del conocimiento como herencia familiar, sino que comprenden un legado político que es también un legado moral, pues del diseño de los mapas surgen ciertas coordenadas éticas y políticas que determinan de qué elementos se prescinde y qué otros se incluyen: «Definitio est negatio» (Mayorga, 2014: 617). Se trata del concepto de «memoria moral» benjaminiano sobre el que ha escrito Reyes Mate en *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»* (2006), a cuya autoría debo las dos frases que titulan esta sección del artículo:

Para Benjamin la memoria es memoria moral, un modo de conocer el pasado desde la conciencia de peligro. ¿Qué peligro? La amenaza de la existencia, sea por la aplicación de una violencia externa, sea por la interiorización por parte de la víctima del mecanismo opresor. Y esa violencia amenaza al individuo singular, a todo un pueblo, a los contenidos que se quieren transmitir y a la transmisión que los transmite (Mate, 2006).

Al mismo tiempo, el conocimiento intelectual que el Anciano transmite a su nieta se erige como un legado de la conciencia de la opresión como víctimas; como afirma el personaje, «no queremos un mapa que el enemigo pueda utilizar. Queremos que, si lo captura, hoy o dentro de cien años, no sepa leerlo» (Mayorga, 2014: 621). Al contrario de lo que ocurre con las fotografías de la exposición en la sinagoga o con la colección de objetos del gueto del anticuario Tarwid y su hermana, el mapa que van a realizar el Anciano y la Niña no quiere ser legado al conjunto de la humanidad, sino que se levanta como defensa ante los vencedores de la historia, ya que, como indica la famosa cita de Benjamin, «Ni los muertos estarán seguros ante el enemigo si éste vence» (2008: 308). En este sentido, el mapa es un elemento principal en la dramaturgia de Mayorga, presente desde el inicio de su escritura, asociado fundamentalmente al deber de memoria y a la búsqueda o descubrimiento de la verdad. Y es que Mayorga apuesta por la creación de un teatro histórico crítico que ofrezca nuevas perspectivas sobre acontecimientos silenciados que sólo el paso del tiempo y la voluntad de los contemporáneos han podido desvelar. Propone la pertinencia de un teatro que cuestione la versión oficial y se ocupe de la rememoración de los vencidos de la histo-

ria. La preocupación por la inclusión de los olvidados es deudora del pensamiento de Walter Benjamin sobre el cuestionamiento de una narración única de los hechos históricos y, sobre todo, de la búsqueda de la esperanza de la humanidad en las figuras de los derrotados. Las obras de referente histórico de Mayorga responden a su propia consideración de que la virtud mayor del teatro de esa naturaleza consiste en el hallazgo de lo universal en lo particular. A ello se debe su interés por llevar al teatro pequeñas historias como la del anciano cartógrafo y su nieta, ya que la vinculación entre la memoria y la historia es precisamente la función del testimonio. Es un teatro que reivindica la victoria final de los derrotados sobre el decurso violento de la historia, pues ni una sola víctima debe quedar en el olvido.

La segunda de las perspectivas desde la que puede pensarse la cuestión del legado en *El cartógrafo* se relaciona con la destrucción de los espacios de memoria pues, como señala Reyes Mate, «el abandono del lugar físico tiene que ver con el olvido de su significación» (2003: 72). Blanca descubre, a raíz de la exposición de fotos antiguas que visita, que en la actual ciudad no hay restos ni del establecimiento ni de la destrucción del gueto judío, sólo monumentos vacíos de historia. Varsovia se revela ante Blanca como ciudad doble, la Varsovia actual que esconde la Varsovia del gueto, ambas representativas de los dos tipos de pasado que, según Reyes Mate, existen: el pasado que está presente en el tiempo presente y el pasado que está ausente del tiempo presente, el de los vencidos. Es por ello que la memoria ha de constituir un deber en su dimensión política ya que, como la Varsovia que descubre Blanca, la historia es la base sobre la que se construyen muchos olvidos (Mate, 2006).

La tercera de las vertientes desde la que se puede considerar el tema del legado en *El cartógrafo* es el interrogante acerca de a quién correspondería la herencia cultural del gueto en relación con la exposición de fotos de la época con la que se encuentra Blanca en la sinagoga de la ciudad. Samuel, quien monta la exposición, explica a Blanca que ha sido suspendida hasta que el juez decida a quién pertenecen las fotografías: «Hay alguien más. Un alemán. Dice que su padre fue el autor de las fotos. Estaría bueno, ¿no?, que acabasen en casa de uno de ellos. El juez se lo están pensando. ¿A los descendientes de quien las tomó? ¿A los descendientes de quienes aparecen en ellas? ¿A Polonia, a Alemania, a Israel?» (Mayorga, 2014: 606). A raíz de la visita a la exposición, Blanca acaba dando con Tarwid, un anticuario que,

junto con su hermana, conserva quinientos ochenta y un objetos rescatados de las ruinas del gueto en la década de los cuarenta. Al igual que en el caso de las fotografías, también aquí se plantea el dilema moral de la apropiación de la herencia cultural para construir memoria o para someterla al olvido: «Tarwid: No sé qué le habrán contado de mí, pero, antes de juzgarme, mire el catálogo y piense: ¿qué habría sido de todo esto si nosotros no lo hubiéramos protegido?» (Mayorga, 2014: 623).

REIKIAVIK: EL LEGADO DE LA IMAGINACIÓN

A propósito de *El chico de la última fila*, Mayorga habla de «la humana necesidad de fantasear, sobre uno mismo y sobre los otros» en su artículo titulado «La extraña belleza de los números imaginarios» (Mayorga, 2016: 340). Ha sido precisamente la imaginación, según sentencia atribuida a Teresa de Jesús, la que ha dado nombre a la compañía fundada por el propio Mayorga en el año 2011, La Loca de la Casa. La imaginación es una cuestión central en *Reikiavik* y uno de los elementos definitorios de la naturaleza del teatro para Mayorga, quien considera que es el arte de la reunión y de la imaginación (Mayorga, 2016: 88). En su Discurso de Ingreso a la Real Academia de Doctores, titulado «Razón de teatro», Mayorga anota que al teatro lo único que le es imprescindible es el pacto que el actor ha de establecer con su espectador. Borges expresa el carácter de ese pacto cuando dice que la profesión del actor consiste en fingir que es otro ante una audiencia que finge creerle. «[...] El teatro no sucede en el escenario, sino en el espectador, en su imaginación y en su memoria –la cual es también, finalmente, imaginación–» (Mayorga, 2016: 87).

Imaginación y memoria son dos cuestiones fundamentales de *Reikiavik*, texto así titulado en referencia a la capital islandesa donde se disputó, en 1972, una de las partidas de ajedrez más relevantes de la historia: «la batalla» entre Bobby Fischer y Boris Spassky. Esta pequeña miniatura de la Guerra Fría, como la ha definido su autor, es una lectura del conflicto que enfrentó a los Estados Unidos y a la Unión Soviética, que dispusieron del talento de dos hombres para presentar sus mundos antagónicos: «Bailén –Esto es más que ajedrez, es mucho más que ajedrez». La ciudad de *Reikiavik* se transmuta en el tablero en que se enfrentan los dos genios mundiales del ajedrez, Fisher y Spassky. Sus palabras, la presencia del personaje ausente es una constante en el teatro de Mayorga, resuenan en escena por mediación de Wa-

terloo y Bailén: ambos personajes se reúnen cada tarde frente al tablero de ajedrez en un parque para fingir ser Fisher y Spassky y reproducir las jugadas recogidas en el libro *El duelo del siglo. Las partidas de Reikiavik comentadas*. Los nombres de los personajes, Bailén y Waterloo, al que al final se añadirá el de Leipzig para el Muchacho, corresponden a ciudades que identifican derrotas napoleónicas. Imaginación y memoria son también, pues, elementos definitorios del ajedrez.

La transmisión tiene un papel fundamental en *Reikiavik*. Waterloo, enfermo, busca un heredero, así que cuando el Muchacho pasa por el lugar en el que están jugando al ajedrez y se para a mirar con curiosidad, intenta convencerlo para que se quede con ellos argumentando que allí aprenderá más que el colegio; es decir, Waterloo deposita en la memoria la función de la educación como transmisión de la cultura y en la imaginación, la pedagogía más valiosa. Como apunta Fernando Broncano en el ensayo que acompaña al texto en la edición de La uÑa RoTa:

Quieren que el Muchacho les continúe, como si fueran depositarios de una historia que deben transmitir a otra generación, para que sus vidas, dedicadas a la memoria y la imaginación, no queden sin sentido. Pero el Muchacho [...] quiere apropiarse de su propia vida aunque sea en el territorio tan corto de un tablero de ajedrez al que ha enganchado su existencia, y no se resignaría nunca a subordinarse a eso que le piden que no es sino la esclavitud de ser continuador de una tradición que le atrae tanto como la distancia (Broncano, 2015: 108).

En efecto, el Muchacho cuestiona en diversas ocasiones la veracidad del relato de Waterloo, quien hace una lectura borgesiana del libro, es decir, una extensión de la memoria y de la imaginación: «¿Cómo saben si durmieron bien o mal? ¿Cómo saben que no durmieron a pierna suelta?»; «No creo que le hablase así. Fischer lo habría despedido con una patada en el culo» (Mayorga, 2015: 52-58), e incluso no llega a comprender por qué recrean las partidas de los ajedrecistas más famosos del mundo. El Muchacho es el espectador crítico de la función que realizan Waterloo y Bailén, que, como explica este último, viven, de un modo quijotesco, la vida de otros como medio de evasión del mundo. Ése es precisamente el legado que quieren transmitir al Muchacho, la memoria como forma de imaginación y el poder de ésta como salvación, herencia que el joven acepta en el momento en el que decide meterse en el juego de la representación del otro; sin embargo,

no reproduce las jugadas del libro, sino que imagina una nueva variante, de manera autónoma, por la que recibe por parte de Waterloo el nombre de Leipzig, otra de las batallas perdidas por Napoleón. Es entonces cuando éste le entrega el libro y desaparece, cediéndole su lugar en el mundo del ajedrez imaginario. El Muchacho fabula sobre lo acontecido entre Fischer y Spassky la noche anterior a la partida del siglo: ambos ajedrecistas salen de las habitaciones de su hotel y caminan por la orilla del lago hasta los acantilados del mar de *Reikiavik*. En las palabras del Muchacho, Fischer y Spassky sueñan con una partida, bajo la noche, aislados del mundo, en el Reikiavik de frío y viento. La imagen recuerda poderosamente, además de a la escena del acantilado del *Rey Lear*, al poema borgesiano «Historia de la noche».

LA COLECCIÓN: EL LEGADO DEL TIEMPO

Juan Mayorga ha contado recientemente en una conversación con Marta Arteaga en el programa «Con voz propia» de RTVE que leyó en una entrevista la historia de dos coleccionistas de avanzada edad que, sin descendencia, comenzaban a preocuparse por el destino de su colección, para la que buscaban heredero. A partir de esta anécdota, el dramaturgo imagina una historia que titula *El coleccionista*, un texto inédito: Berna y Héctor son una pareja que han dedicado su vida a la colección que poseen, y que albergan en su propia casa, construida precisamente para ella. Han valorado todas las opciones posibles y han decidido examinar a Susana, una coleccionista con la que han coincidido durante años y que creen que puede ser la candidata idónea, no para venderle la colección, sino para ofrecerle ser la heredera de su legado. Como escribe Walter Benjamin en «Desempacando mi biblioteca. Un discurso sobre el coleccionismo», quien dedicó varios textos a la figura del coleccionista, «la herencia es la manera más adecuada de acceder a una colección. La actitud del coleccionista hacia sus posesiones proviene del sentimiento de responsabilidad que les otorga. Por eso el carácter hereditario de una colección será su característica más ilustre» (Benjamin, 1931).

Para Héctor y Berna, el objetivo fundamental es la unidad de la colección, pues ésta es más importante que las piezas individuales que la integran. En una estantería, a la que una llama «El atlas» y el otro «El catálogo», depositan una caja por pieza que contiene la historia de cada una de las piezas, hermanadas en la colección por una idea común que con el tiempo se les ha revelado, pues han ido adquiriendo la colección bajo una concepción

estructuralista de piezas que piden otras piezas. En ese intento de preservar la memoria material de la colección parece subyacer un deseo que no es sólo de posesión, sino también de salvaguardar cada uno de los actos, de las sensaciones, de las experiencias, como si del *Funes el memorioso* borgesiano se tratase.

Al igual que ocurre en *El cartógrafo* con la colección de objetos encontrados después de la destrucción del gueto de Varsovia de Tarwid y su hermana, también en *La colección* se lleva a primer plano la cuestión de la inmoralidad de la apropiación en el arte: «Berna: nuestra única ambición, a lo largo de los años, ha sido hacer justicia a las piezas» [...] Héctor: Pagamos un precio justo por la 7. Pero eso no hubiera bastado para que su dueño nos la vendiese, por lo que tuvimos que utilizar otras armas a fin de persuadirlo». Si Tarwid se excusa por la sustracción de objetos del gueto ante Blanca como el único modo de preservar su memoria, Héctor justifica una vida dedicada a la colección como el triunfo sobre una época dominada por el dinero, por el «pensamiento táctico» del que habla Benjamin en el texto antes citado: «Héctor: Este tiempo no es para los inteligentes ni los sabios, sino para los astutos, personas prácticas que tienen alguna habilidad con que elevarse un centímetro sobre el rebaño. La colección es una protesta contra este tiempo. Un arca en un diluvio de ruido». Si en *El cartógrafo* la herencia que el Anciano lega a la Niña es la transmisión del conocimiento que le permita realizar el mapa de la resistencia que el enemigo presente y futuro no pueda descifrar, por el contrario, en *La colección*, Berna trata de explicar a Susana que su misión será la de procurar que, en el futuro, quien halle la colección pueda saber a través de ella qué ha sido y qué podría haber sido la humanidad, ya que «el verdadero coleccionista es el tiempo».

Al final del texto, el momento en el que Susana podrá acceder al fin a ver la colección, Berna se la presenta como un ejercicio de la memoria, como el legado de lo común: «la colección es un texto que hemos escrito con frases de otros». Le advierte, además, que «antes de salir, pasarán por un punto desde el que de nuevo verán todas las piezas. Todas al tiempo, en una sola mirada», una visión panóptica a la manera del aleph borgesiano, en el que incluso Susana, Berna, Héctor y Carlos, el asistente personal de la pareja, se observarán y serán observados como piezas de la colección.

Los tres textos, *El cartógrafo*, *Reikiavik* y *La colección* conforman una constelación del imaginario del legado en la obra

dramática del autor. La transmisión del conocimiento y de la experiencia entre generaciones contribuye, de modos diversos, a conformar una memoria que, ya sea como testimonio de la resistencia, como imaginación o como arca del tiempo, sirva para salvaguardar la fragilidad del ser humano, el gran tema del teatro de Juan Mayorga.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter (1931): «Desempacando mi biblioteca. Un discurso sobre el coleccionismo», en <<https://www.buchwaldeditorial.com/post/2017/08/04/desempacando-mi-biblioteca-un-discurso-sobre-el-coleccionismo>>
- , (2008): «Sobre el concepto de la historia», en *Obras I*, 2. Madrid, Abada Editores, 308.
- Broncano, Fernando (2015): «Intercambio de reinas», en *Reikiavik*. Segovia, Ediciones La uña RoTa, 95-108.
- Mate, Reyes y Juan Mayorga (2000): «Los avisadores del fuego. Rosenzweig, Benjamin y Kafka», *Isegoría*, 23.
- Mate, Reyes (2006): *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*. Madrid, Trotta.
- Mayorga, Juan (2014): «El cartógrafo» en *Teatro 1989-2014*. Segovia, Ediciones La uña RoTa, 601-650.
- , (2015): *Reikiavik*. Segovia, Ediciones La uña RoTa.
- , (2016): «Razón del teatro», en *Elipses*. Segovia, Ediciones La uña RoTa, 87-108.
- , (2016b): «La extraña belleza de los números imaginarios», en *Elipses*. Segovia, Ediciones La uña RoTa, 339-340.
- , (2016c): «Teatro y escuela», en *Elipses*. Segovia, Ediciones La uña RoTa, 185-186.
- , (2016d): «¿Quién escribe estas palabras?», en *Elipses*. Segovia, Ediciones La uña RoTa, 83-84.
- , *La colección*. Inédito.

Por Alberto Sucasas

ESCENARIOS de barbarie: *Himmelweg* y *El cartógrafo*

*Pon tu bandera a media asta,
memoria.
A media asta
hoy para siempre.*

PAUL CELAN¹

El presente análisis procederá en cuatro pasos. Los dos primeros identifican y formulan sendos principios que presiden, axiomáticamente, el corpus dramático de Mayorga: por un lado, una intuición antropológica que considera la fragilidad constituyente cardinal de la *humana conditio*; por otro, el carácter crítico-reflexivo de una escritura que cuestiona desde su propio interior el hecho teatral. Ambos avalan el decisivo papel de un proyecto de *memoria crítica* que tiene en el exterminio de los judíos europeos su centro privilegiado de interés. A continuación, dos aproximaciones a los textos que han encarado con mayor hondura e intensidad esa inquietud.

HOMO FRAGILIS

Lo ponen de manifiesto las situaciones de sus piezas teatrales, pero también lo enuncia, en textos reflexivos, el propio autor: el suyo es un teatro donde lo humano exhibe su inherente fragilidad, su labilidad constitutiva, su precariedad ontológica. Aquejado de inconsistencia, por vivir su identidad bajo un régimen de persistente amenaza e incertidumbre, el humano se sabe (o, en cualquier caso, lo está, aun cuando lo ignore) siempre al borde del fracaso existencial, de la pérdida de sí, de su probable perdición. Reflexionando sobre tres de sus títulos tempranos

(*Siete hombres buenos*, *Más ceniza* y *El traductor de Blumemberg*), Mayorga lo constata:

*Más allá de la política, la matriz persistente en los tres textos acerca de los que voy a reflexionar quizá sea cierta pregunta por la identidad. La pregunta por aquello que asegura la frágil identidad de un hombre; la pregunta por aquello que la pone en peligro. [...] Sospecho que si mi teatro pone algo en escena, esto es la precaria solidez del sujeto: de la acción consciente y de la memoria.*²

Acaso nada lo sugiera mejor que la duplicidad de la piel: a un tiempo membrana protectora, que aísla y protege de un exterior hostil, y superficie vulnerable ofrecida al contacto violento. Pues la fragilidad antropológica hace de la existencia algo sin cesar *amenazado*. ¿De dónde proviene esa amenaza? El teatro mayorguiano responde, con gesto inequívoco: del *poder*. Su gran tema es la *dominación del hombre por el hombre*. De ahí que las diferentes piezas reiteren un *agón* donde se confrontan un personaje definido como poderoso y un antagonista caracterizado por su debilidad: Max vs. las tres parejas (*Más ceniza*); Garay vs. Benet (*El jardín quemado*); Stalin vs. Bulgákov (*Cartas de amor a Stalin*); Comandante vs. Gottfried (*Himmelweg*); Profesor y Doctor vs. Harriet (*La tortuga de Darwin*); Inquisidor vs. Teresa (*La lengua en pedazos*)... La evidencia es masiva: la escena acoge una forma perversa de intersubjetividad, de hondas raíces kafkianas, donde la figura de autoridad, sabedora de que para ella *todo es posible* (ese lema, con el que Hannah Arendt definió el poder totalitario, es puesto en labios del comandante de *Himmelweg*), somete la quebradiza voluntad del dominado. La única incertidumbre, sin duda no menor, es si éste sucumbirá a la presión del poderoso (Bulgákov abdica de su condición de creador libre para convertirse en guiñapo manipulado por el fantasma, interiorizado, del Tirano) o no claudicará en su empeño resistente (la Teresa de *La lengua en pedazos*).

Así pues, el teatro deviene ámbito privilegiado para una analítica del poder. En efecto, éste no le es ajeno en su lógica perversa, como bien demuestra el precedente calderoniano:

Basilio se constituye en una suerte de dramaturgo y director de escena que, guiado por sus propios intereses, asigna a Segismundo distintos papeles y distintos escenarios. Así entendida, la relación Basilio-Segismundo vale como abreviatura de un orden social en que unos seres humanos determinan los papeles

*y escenarios conforme a los que los demás deben vivir. Aquellos primeros, más o menos escondidos, dictan en cada momento, en función de sus objetivos, qué es la realidad.*³

Insistamos: la escritura de Mayorga presupone cierta concepción antropológico-fundamental nucleada en torno al binomio *debilidad-dominación*. No obstante, no ha de verse en ello una tesis dogmática cuya abstracta universalidad desplazase la dramaturgia hacia un espacio ahistórico. Bien al contrario, su plasmación escénica pasa por un ejercicio de memoria colectiva que explora la escena del poder en contextos históricos pretéritos. Sin incurrir en forma alguna de relativismo historicista, reivindica la lección crítica de la historia como *magistra vitae*, desde una adhesión incondicional a la experiencia de los vencidos; en ella confluyen dos inspiraciones tutelares, la kafkiana y la benjaminiana:

*Hay un teatro histórico crítico que hace visibles heridas del pasado que la actualidad no ha sabido cerrar. Hace resonar el silencio de los vencidos, que han quedado al margen de toda tradición.*⁴

Ningún otro silencio resuena en los oídos contemporáneos como el que proviene, atronador, de los campos de exterminio nazis. En efecto, singulariza al *Lager*, en la historia universal de la infamia, la voluntad, funestamente exitosa, de llevar la dominación a su expresión más extrema, bautizada por los victimarios como *Solución final*. No sorprenderá que Mayorga asuma, en tanto que dramaturgo, la tarea de ofrecer una traducción escénica del acontecimiento maldito. A sabiendas del abisal desafío que su representación conlleva:

*[El] Holocausto es la prueba de fuego del teatro histórico, el acontecimiento que replantea los límites –estéticos y morales– de una representación escénica del pasado. Porque ¿cómo representar aquello que parece tener una opacidad insuperable?; ¿cómo comunicar aquello que parece incomprensible?; ¿cómo recuperar aquello que debería ser irrepetible?*⁵

No sólo problemática estética; indisolublemente ligada a ella discurre una vocación ético-política que antepone la perturbadora pregunta por la potencial afinidad con el verdugo a la identificación empática, a la postre, tranquilizadora, con las víctimas:

La fragilidad del ser humano es el tema fundamental del teatro desde Atenas. Fragilidad ante la naturaleza y ante otros seres humanos. [...] Pocas veces es el teatro tan útil –moral, políticamente– como cuando lleva al espectador a preguntarse por sus afinidades con el verdugo, por su complicidad con él.⁶

THEATRUM MUNDI

El ejercicio del poder incorpora, junto a la perpetración de la violencia, la práctica del engaño. Es, a la par, coacción y simulación. Incluso cabría decir que le resulta consustancial cierta *teatralidad*, o *puesta en escena*, apta para persuadir a los súbditos de la legitimidad del orden que los sojuzga.

Tal afinidad electiva entre dos ámbitos, teatral y político, invita a una doble actitud respecto al hecho escénico. En primer lugar, de reserva crítica, por cuanto su presunta realidad es hija de la ficción o irrealidad: el personaje, en apariencia sujeto libre, dotado de iniciativa, no es sino producto de un actor heterónomamente sometido a la doble autoridad de autor y director; por su parte, el espectador, destinatario del hechizo, asume, suspendida la incredulidad desde el alzamiento del telón, la realidad de lo irreal. En segundo lugar, de adhesión, por cuanto el engaño pasajero de la representación puede contribuir a evidenciar otro engaño, incesante, que se confunde con el orden imperante en la ciudad. En formulación política: la institución teatral tanto puede reforzar la dominación (así, en el auto sacramental de Calderón: la lección cívica de *El gran teatro del mundo* consiste en infundir en el espectador una actitud de resignación, en tanto que criatura, ante el designio del Creador, al igual que en la alegoría los actores deben interpretar, dócilmente, el papel asignado por el Autor) como ponerla en entredicho, pues la equiparación de mundo y escenario sugiere que aquél obedece a la lógica, mendaz, de este. El corpus mayorguiano apura esa aporía.

Tomando conciencia del «ambiguo poder del teatro, que tanto puede trabajar en el desvelamiento de la verdad como en su ocultamiento»,⁷ Mayorga invita a diferenciar entre dos posibles configuraciones del mismo, que cuentan con sendos correlatos en el espectador: teatro *dogmático* y teatro *crítico*. El primero ofrece a su público respuestas definitivas, pues hace del espacio escénico ámbito donde la verdad, avalada por la transparencia del dispositivo de representación, se revela plenamente; induce, pues, a la satisfacción de quien, por el precio

de una localidad, ha podido sustraerse a la duda, a cualquier incertidumbre. Todo teatro dogmático es, por tanto, *teatro de tesis*, de signo autoritario. Su maniobra principal consiste en ofrecer una representación encubridora de su propio carácter, una ficción destinada a borrar las huellas del artificio que la constituye. Justamente el mecanismo que el poder, todo poder, pone en funcionamiento. En ese sentido, la ilusión, escénica o política, se asemeja al desvarío de la razón dogmática tematizado por Kant: confusión de apariencia (*fenómeno*) y cosa en sí (*noúmeno*).

Mayorga transfiere al universo teatral el proyecto crítico. Una cosa es la irrenunciable *voluntad de verdad* que atraviesa su escritura;⁸ otra muy distinta, la pretensión de hallarse en posesión de *la* verdad. ¿Cómo puede arrogarse tal prerrogativa un espacio donde nada abandona jamás el régimen de lo ficticio? «Porque el teatro es el lugar donde nada –ni siquiera la muerte– es verdad».⁹ Entre las lecciones mayores del corpus, ensayístico y teatral, de Mayorga se cuenta ésta: el compromiso crítico sólo es legítimo si incorpora la autocrítica. De ahí se sigue una tensión constante entre el deseo de encontrar respuestas y la fidelidad, inagotable, a lo que de irreductible y enigmático encierran las preguntas: basta que esa fidelidad se extinga para que la cultura inicie una deriva, siniestra, hacia la barbarie. Aunque ésta, como ocurre con el Comandante de *Himmelweg*, se presente bajo el ropaje de una refinada *Bildung*:

*Una sociedad de lectores, una sociedad que llene los museos, una sociedad que abarrote los teatros, puede aplaudir el genocidio. A menos que esa sociedad se sitúe críticamente respecto de su cultura. Sin crítica, la cultura prepara la barbarie. Ella misma es barbarie.*¹⁰

Así pues, la (auto)crítica impone al teatro la tarea de desmascarar lo que de barbarie encierra cualquier manifestación cultural. Muy en particular la barbarie que se infiltra, con insidia, en el lenguaje. Acaso sea ésa la principal preocupación del dramaturgo, evidenciar cómo el poder adultera o deforma las palabras, contaminando las conciencias y contribuyendo, así, a perpetuar la dominación: «Enfermo de teatro, vivo pendiente de lo que las personas hacen con las palabras y de lo que las palabras hacen con las personas».¹¹ Sabedor de que los *signos*, con su potencial de ofuscación, pueden pervertir nuestra relación con las *cosas*, sobre todo con la más importante de ellas,

puesto que a todos nos afecta: la *res publica*. Hasta tal punto que «[l]a expropiación de la palabra por el poder es el tema político fundamental del teatro en cualquier tiempo».¹² Las piezas mayorguianas hacen de la pregunta *¿quién habla?* una suerte de test para detectar la infección del lenguaje por la barbarie: no basta identificar al emisor, pues quizá éste no sea sino involuntario portavoz o caja de resonancia de una palabra impuesta desde fuera. Sin que con ello abriguen la ambición de oponer a la elocuencia falaz, o al silencio encubridor, una Palabra absoluta, la del Autor, el cual, mediando el dispositivo escenográfico y el trabajo actoral, enuncia *la Verdad*. La de Mayorga es, muy al contrario, una dramaturgia cuya palabra se sabe «herida», «insuficiente y dañada».¹³ Escritura que duda de sí misma: *mal de autoría*.

Su inevitable corolario viene dado por la coexistencia, en el corazón de la obra, de habla y silencio, de representación y ausencia.¹⁴ Al teatro genuino se le encomienda el aporético empeño de *representar lo irrepresentable...* e implicar al espectador, cautivo de una pasividad de mero consumidor, en esa necesidad/imposibilidad. Mayorga reclama espectadores *críticos*. Y contribuye a su nacimiento. Si lo real socialmente aceptado es impostura que oculta o invisibiliza el sufrimiento injusto de los muchos, a una escena *crítica* corresponde, en la tensión entre espectáculo y espectador, desvelar gradualmente lo oculto o velado, arrancarle jirones de verdad reeducar la mirada. El teatro ha de ser *escuela de la visión*.

Asume, en consecuencia, dos imperativos. Por un lado, la *crítica desencubridora* que denuncia la *producción social de la mentira*. Por otro, el *testimonio* de la *resistencia de las víctimas*. Ambos requerimientos alcanzan su máxima intensidad allí donde la representación teatral afronta el mal absoluto de la Shoah. Su sombra gravita sobre el conjunto de la producción mayorguiana, también sobre su vida,¹⁵ pero sobremanera en las dos piezas que, tentativamente, se propusieron darle expresión dramática. Si *Himmelweg* escenifica la operación mediante la cual la dominación se invisibiliza, valiéndose del concurso de sus víctimas, *El cartógrafo* concede a dos de ellas, una Niña y un Anciano, la oportunidad de visibilizar su decisión de resistir. El horror absoluto de Theresienstadt o del gueto varsoviano se abren –sin verismo (el pasado resulta, en su integridad, irrecuperable) ni dogmatismo (la autoconciencia de hallarse ante una *representación* inhibe la inmediatez de la identificación)– a la

visión y la escucha del espectador. Combaten su ceguera y su sordera.

El proyecto de una *memoria crítica*, específicamente teatral, inspira ese *díptico*;¹⁶ es la bisagra, a la vez crítico-negativa (*Himmelweg*) y afirmativa (*El cartógrafo*), que le confiere unidad.

HIMMELWEG: ENCUBRIMIENTO VICTIMARIO

Himmelweg responde a una triple búsqueda:

*Cuando traté la historia de Rossel, en mi pieza teatral Himmelweg, intenté explorar tres temas: la responsabilidad de un hombre cuya misión es ayudar a las víctimas y se acaba convirtiendo en cómplice de los verdugos, la invisibilidad del horror – no es la mascarada lo que engaña al delegado, sino su propia incapacidad de mirar– y la perversión de forzar a las víctimas a defender el relato del verdugo.*¹⁷

Esa triple intención refleja una trinidad de figuras inherente al fenómeno victimario: verdugos, víctimas y espectadores.¹⁸ El binomio víctima/victimario resulta insuficiente; sólo la sinergia con el espectador, observador no comprometido y, por ende, cómplice del perpetrador (el *laissez faire*, lejos de toda neutralidad, contribuye, aunque sólo fuese por omisión, a la producción del sufrimiento), hizo posible que el exterminio se consumase. Al ofrecer una versión escénica del macabro espectáculo de Theresienstadt, *Himmelweg* interpela la conciencia moral del espectador, situándole en la posición del observador que fue Maurice Rossel, *un viviente de paso*.¹⁹

El Delegado de la pieza mayorguiana, trasunto ficticio de Rossel, encarna la figura del observador *ciego*, de alguien cuya capacidad de visión se pliega a los dictados del poder y, en esa medida, respeta las zonas de invisibilidad por él diseñadas. Estuvo *allí, entonces*, comisionado por Cruz Roja internacional, pero el alcance de lo acontecido se sustrajo a su mirada. ¿No pudo o no quiso ver? Probablemente una mezcla de ambas cosas: la cobardía moral se habría aliado a su ineptitud como testigo. Esa ambivalencia se plasmaría en el informe elaborado tras la visita: la más extrema atrocidad se enmascara bajo una apariencia de *normalidad*. (En el filme, Lanzmann se desliza gradualmente del papel de interlocutor al de interrogador, contraponiendo al contenido del informe la realidad del referente: si el cineasta insiste en la pregunta «¿Vio usted ?» –la inscripción *Arbeit macht frei*, los trenes, el humo, el hedor...–, Rossel, quien estuvo en

Auschwitz antes de visitar Theresienstadt, se limita a replicar, monótonamente, «No lo vi»).

Sobre esa ceguera y la escritura que la corroboró, aunque el nombre de Rossel no comparezca en la pieza, se construye *Himmelweg*. Otros elementos de la facticidad histórica son alterados en la fabulación dramática: Eppstein es renombrado Gottfried; se introducen en lo que fue gueto de Theresienstadt elementos provenientes de campos de exterminio, como el reloj de Treblinka o el gaseamiento tras la llegada de los convoyes ferroviarios. Pero la intención no es sólo evocar el pasado, creando la contrafigura del testigo veraz, sino incidir sobre el presente, imponiendo al espectador una reflexión crítica sobre su afinidad con el delegado de Cruz Roja. No prima una actitud compasiva, sino un examen de conciencia ético-político: el hipotético espectador que abandone la sala con una buena conciencia fortalecida, envés de la condena del pseudo-testigo, traicionará el espíritu de la obra. Habrá sido, en tanto que asistente a una función teatral, un agente de barbarie.

Himmelweg se estructura en cinco actos. Dos de ellos son monólogos, a cargo, respectivamente, del Delegado («I. El relojero de Núremberg», pp. 299-306) y del Comandante («III. Así será el silencio de la paz», pp. 312-316). En los tres restantes asistimos a la escenificación de la farsa interpretada por judíos deportados («II. Humo», pp. 307-312), a sus preparativos escénicos («IV. El corazón de Europa», pp. 317-330; diálogo entre el Comandante y Gottfried) y a uno de los ensayos («V. Un canción para acabar», pp. 330-332).

La meta-teatralidad atraviesa en su integridad la obra: lo representado en escena es, a su vez, una escenificación (II); se muestra su proceso de elaboración (IV y V); en los dos monólogos (I y III), explícita y enfáticamente en el segundo, la presencia de un único personaje implica al público, en tanto que destinatario del discurso, en la parodia diseñada por el Comandante. De «El corazón de Europa», incluso cabe decir que ofrece una poética de la teatralidad: al hilo de las instrucciones que, como autor, el Comandante transmite a Gottfried-director, aquél reflexiona sobre el hecho escénico, insistiendo, como ya indicamos, en la primacía del «gesto» sobre el texto,²⁰ o meditando sobre la melancolía del actor cuando concluye el espectáculo.²¹ Incluso invoca la *Poética* de Aristóteles en su apología de la verosimilitud y de la relevancia, para la compo-

sición de la fábula, de un adecuado equilibrio entre diversidad y unidad.

Teatro dentro del teatro, pues. No constituye una excepción en el corpus mayorguiano. Pero ese designio de reflexividad no obedece a un mero ejercicio, lúdico y formal, de *mise en abîme* de la representación, de «representación de la representación», sino que contiene una iniciativa cívica, ético-política, cuyo destinatario es el espectador: mediante la exhibición del artificio escénico, el receptor no sólo es invitado a una reflexión sobre la *ilusión* constitutiva del hecho teatral, sino que también, y ante todo, es inducido a una reorientación de su mirada, hasta hacerla capaz de reconocer, en el *theatrum mundi*, la barbarie que la «normalidad» oculta o legítima, la brutal dominación que, aniquiladora de cuerpos y espíritus, se presenta como orden de una sociedad libre y justa.

Himmelweg suministra a su espectador abundantes, aunque discretos, indicios de ese Real obscuro que la farsa se empeña en ocultar. Así ocurre, por ejemplo, con la triple repetición, con escasas variantes, de las tres escenas de «Humo»: niños jugadores de peonza; pareja de novios; niña con muñeco. La reiteración monótona, a la vez que connota el frío automatismo de la praxis genocida,²² desprende un aire perturbador e inequívoco de irrealidad o impostura.²³ Por otro lado, ocurre también con las frecuentes rupturas de la *cuarta pared*, cuando los actores interrumpen momentáneamente su interpretación para mirar insistentemente al público o interpelarlo; todo el monólogo de «Así será el silencio de la paz» obedece a esa lógica metateatral. También la jerga, cuyos eufemismos apenas logran disimular la realidad del exterminio: *Himmelweg*, la «enfermería» (destino de quienes no serán incluidos como figurantes o de Tadeusz), el gueto-campo como «Zona de repoblación judía» o la elaboración del listado de cien actores, que evoca la «selección» de los deportados. Además, el discurso del Comandante, aunque apele a una fachada de humanismo, permite adivinar, por momentos, la *Endlösung*, aportación germana a la civilización europea. Pero son, sobre todo, dos elementos, uno visual (el humo) y otro sonoro (el tren), los que quiebran, a lo largo de la obra, la eficacia del dispositivo encubridor: introducen fisuras en una escenificación que se pretende compacta y por ellas asoma la realidad del horror. Lo testimonian Gottfried, Tadeusz, la Novia; pero también se escucha la sonoridad del tren. Incluso hay momentos en que los intérpretes suspenden

por un instante su actuación y enuncian abiertamente la mentira (Ella de la pareja de novios; Niña del muñeco); Gottfried llega a plantear al Comandante la posibilidad de una rebelión.²⁴

Pero la visión del Delegado, aunque se reconozca perturbada por la teatralidad de lo ofrecido a su mirada, traiciona su misión, la de ser, como él mismo dice, «los ojos del mundo»; incluso aportando testimonio fotográfico, a invitación de Gottfried («Puede tomar las fotos que quiera»). Sugerencia que en «Así será el silencio de la paz» reitera el Comandante, como si de un guía de parque temático se tratase, a los espectadores presentes en la sala: todo su discurso, donde el proyecto nazi es escamoteado (las imágenes del exterminio son simples pesadillas) y sugerido, se encamina a explotar el punto ciego de la visión del espectador, convertido en doble colectivo del Delegado.

Si la siniestra síntesis de barbarie y civilización (europeísmo culturalista) en su discurso aspira a normalizar el horror, el propósito de *Himmelweg* es impedirlo en el presente. No busca sino formar espectadores críticos, atentos, tras la evocación del espanto pasado, a su prolongación contemporánea, dado que «nuestro deber de memoria para con los muertos [...] coincide con nuestra responsabilidad absoluta para con los vivos».²⁵

EL CARTÓGRAFO: LA VÍCTIMA COMO TESTIGO

En tanto aboga por un teatro *histórico*, orientado a denunciar la dominación del hombre por el hombre, Mayorga otorga particular relevancia al tratamiento del tiempo: «lo más difícil de representar, y lo más importante», sentencia el Anciano de *El cartógrafo*.²⁶ Si *Himmelweg* ya proponía una cronología dual, entre el acontecimiento y su evocación retrospectiva (los actos II, IV y V remiten a las postrimerías de la II Guerra Mundial, pero los dos monólogos tienen lugar en un tiempo posterior), la dialéctica pasado/presente deviene central en *El cartógrafo*. Constituye su instancia medular.²⁷ Toda la pieza se articula en torno a la heterogeneidad entre dos épocas históricas: la contemporánea, representada por Blanca y su entorno, y la del Gueto de Varsovia, cuyos protagonistas principales son un abuelo y su nieta, el Anciano y la Niña. A esos dos estratos del tiempo se añade un tercero, representado por Deborah, la cartógrafa polaca que, en diferentes momentos de la Polonia comunista, se confronta con la burocracia del régimen (los diálogos entre la mujer y los

funcionarios ejemplifican un arquetipo mayorguiano: el *agón* entre el representante del poder y el débil insurgente) y, ya en el presente, conversa con Blanca.

El cartógrafo incorpora a la escena la imposibilidad de restablecer, en su plena realidad, la experiencia de las víctimas del pasado. Asume el axioma crítico que vertebra la representación dramática de la historia: ni *historicismo* (rescate del pasado para reproducirlo, en consonancia con el positivismo de un Ranke, *tal cual fue*, como si resultase posible neutralizar el *ya no* que lo constituye) ni *actualización* (transformación del hecho pretérito en realidad del presente).²⁸ Ambas actitudes impugnan el estatuto óntico del pasado, anulan la irreversibilidad del tiempo, poco importa si llevando el presente al pasado o ejecutando la operación inversa. Un teatro *crítico* postula que la *re*-representación nunca puede alcanzar la *presencia*.

Pero *El cartógrafo* no se resigna a instalarse en una conclusión escéptica. *Representar lo irrepresentable* obliga a acometer lo imposible, pues la memoria crítica de *lo que ocurrió* (Celan) se sabe, a la par, impotente ante su objeto y obligada a evocarlo. Eso representa el personaje de Blanca, desde que, al comienzo mismo de la obra, responde a Raúl, inquieto por la desaparición temporal de su esposa: «Lo siento. Perdí la noción del tiempo».²⁹ Esa pérdida es, en realidad, ganancia, por cuanto permite que el pasado olvidado irrumpa, disruptivamente, en el presente. Al emprender su indagación sobre la pareja Anciano-Niña, Blanca deviene *alter ego* del propio Mayorga,³⁰ dramaturgo empeñado en abrir el espacio teatral al soplo de una «débil fuerza mesiánica» (Benjamin). Le asiste la convicción de que, frente al binomio historicismo-actualización, es posible adoptar una poética, cognitivamente frágil pero ético-políticamente resuelta, que facilite la *cita* (en sentido textual –un fragmento del pasado se injerta, astillándolo, en el texto del presente– e interhumano –encuentro de los tiempos–) entre presente amnésico y pasado invisibilizado. El genio artístico de Mayorga se nutre de esa colisión:

*El teatro es capaz de relacionarse de una tercera forma con el pasado: construyendo una cita entre el presente y el pasado en que ambos mutuamente se desestabilicen, haciendo que el presente vea el pasado como no lo había visto y se vea a sí mismo como no se había visto.*³¹

¿Existieron realmente el anciano cartógrafo y su nieta, o –como sugiere Samuel– ambos protagonizan el cuento o leyenda del

«Érase una vez en el gueto...»?³² ¿Es Deborah, cartógrafa adulta, la Niña del gueto? Fiel a la convicción de la fragilidad de lo humano y a la vocación metateatral de su escritura, que nunca olvida la condición ficticia de lo escénico, el autor deja que esos interrogantes resuenen en la mente del espectador.

Pero esa incertidumbre no rebaja –bien al contrario, lo potencia– el desafío que el díptico nos propone como espectadores: ¿optaremos por identificarnos con el Delegado, que se desentiende de los indicios del espanto perpetrado (motivos del «humo» y del «tren» en *Himmelweg*), o nos adheriremos a la porfía de Blanca, obsesivamente aferrada a tenues y problemáticas conjeturas para conjurar el pasado irredento? *Tertium non datur*.³³ La advertencia del Anciano nos interpela:

*Saben lo que está pasando. ¡El mundo sabe lo que está pasando! ¿Pueden dormir, comer, amarse, sabiendo lo que está pasando?*³⁴

NOTAS

- ¹ P. Celan, «Shibbólet», en id., *Obras completas*, trad. de J. L. Reina Palazón, Madrid, Trotta, 1999, p. 106.
- ² J. Mayorga, *Elipses. Ensayos 1990-2016*, Segovia, La uña RoTa, 2016, p. 304. Expresivo título del ensayo: «Estatuas de ceniza»; el oxímoron nombra la identidad, a la vez definitiva (estatua) e insustancial (ceniza), del oprimido.
- ³ *Ibid.*, pp. 373-374.
- ⁴ *Ibid.*, p. 163.
- ⁵ *Ibid.*, p. 170.
- ⁶ *Ibid.*, pp. 97-98. Cf.: *ibid.*, p. 45; J. Mayorga, J. A. Zamora, R. Mate y J. Maiso, «“El teatro es la más política de las artes”. Entrevista y conversación con Juan Mayorga», *Constelaciones*, 7 (dic. 2015), p. 463.
- ⁷ J. Mayorga, *Elipses*, op. cit., p. 332.
- ⁸ «El compromiso es decir la verdad. De eso se trata: de decir la verdad. De hacer visible la realidad. De hacerla visible, porque la realidad no es evidente. De desvelarla, porque está enmascarada» (*ibid.*, p. 143).
- ⁹ *Ibid.*, p. 118. Resulta significativo que las primeras palabras del discurso de ingreso en la RAE sugirieran que el Salón de Actos de la institución acogía una situación teatral; haciendo referencia al tragaluz de la sala, Mayorga afirmó: «A este lado del vidrio, es fácil sentirse ficción o sueño o sombra de otro más real» (J. Mayorga, *Silencio*, Madrid, Real Academia Española, 2019, p. 10).
- ¹⁰ J. Mayorga, *Elipses*, op. cit., p. 25. Es una reflexión, ampliamente reiterada en el corpus, afín al célebre *dictum* benjaminiano: «Todo documento de cultura es también documento de barbarie».
- ¹¹ J. Mayorga, *Silencio*, op. cit., p. 10.
- ¹² *Ibid.*, p. 28. La filosofía crítica del lenguaje corrobora esa tesis: «La impostura de un vocabulario no ratificado por mi razón puede conducir a la impostura de una regla tiránica no ratificada por mi consentimiento» (Ch. Taylor, *Animal de lenguaje. Hacia una visión integral de la capacidad humana de lenguaje*, trad. de E. Álvarez, Madrid, Rialp, 2017, p. 149). El estatuto degradado de la palabra lo formula el oficial nazi en *Himmelweg* al transmitir a Gottfried que lo esencial no reside en el texto, sino en el «gesto» con que es pronunciado: la falsedad deviene verosimilitud si una eficaz labor actoral opera de conmutador. Cf. J. Mayorga, *Himmelweg*, en id., *Teatro 1989-2014*, Segovia, La uña RoTa, 2015, pp. 322 y 330.
- ¹³ J. Mayorga, *Elipses*, op. cit., p. 273. El comentario sobre Sanchis Sinisterra contiene una confesión indirecta. En modo alguno derrotista, pues en la debilidad asumida del propio discurso –así lo demandan la antropología de la fragilidad y la aguda conciencia de la omnipresencia del poder, al que ni siquiera sería por entero ajena la voz que lo denuncia– anida su potencia subversiva: «Una palabra más limitada y, al tiempo, más poderosa en tanto que más conocedora de sus límites» (*ibid.*). Un teatro crítico ha de albergar, por igual, afán combativo y humildad.
- ¹⁴ Ausencia y silencio que, inherentes al discurso escénico («El silencio, frontera, sombra y ceniza de la

palabra, también es su soporte» [J. Mayorga, *Silencio*, op. cit., p. 161]), dan la réplica a la experiencia de las víctimas, también ellas condenadas al mutismo y la desaparición: «Es la desaparición de los vencidos, su ausencia, lo que el teatro ha de hacer sensible, y es la imposibilidad de reconciliación –el conflicto irresoluble entre el presente y el pasado fallido– lo que el espectador ha de experimentar» (J. Mayorga, J. A. Zamora, R. Mate y J. Maiso, «El teatro es la más política de las artes», *art. cit.*, p. 462).

- ¹⁵ «[...] siento que la experiencia del exterminio de los judíos europeos atraviesa mi vida y mi visión política [...]. Estoy convencido de que el exterminio de los judíos europeos, como un momento extremo de la dominación del hombre sobre el hombre, es paradójicamente, en su oscuridad, un foco que, además de resignificar todo el pasado, nos ayuda a orientarnos en el presente» (*ibid.*, pp. 483).
- ¹⁶ *Díptico* forman también *Cartas de amor a Stalin* (el déspota soviético acaba aniquilando la subjetividad libre del literato) y *La lengua en pedazos* (Teresa, acosada sin tregua por el Inquisidor, jamás acata su ultimátum).
- ¹⁷ J. Mayorga, *Elipses*, op. cit., p. 45.
- ¹⁸ Raul Hilberg, el gran historiador de la Shoah, la sistematizó en un libro de 1992, *Perpetrators Victims Bystanders*.
- ¹⁹ Aludimos, obviamente, al filme de Claude Lanzmann *Un vivant qui passe. Auschwitz 1943. Theresienstadt 1944* (1997). Mayorga, sin someter su creación a la información proporcionada por Lanzmann, sí recurre abundantemente a ella.
- ²⁰ El Comandante parece reivindicar la técnica actoral del *Actor's Studio*: «He estado leyendo su expediente. Tiene una mujer, una hija, una vida. Tiene una vida anterior, Gottfried, utilicela. Busque en su vida» (J. Mayorga, *Himmelweg*, op. cit., p. 323).
- ²¹ «Un actor está clavando un clavo. De pronto, cae el telón. Entonces se da cuenta. Entonces comprende, de golpe, algo terrible: comprende que, cuando un actor está clavando un clavo, está clavando un clavo y, al mismo tiempo, no está haciendo nada» (*ibid.*, p. 329). Trágica «caída del telón»: a la improvisada compañía de actores judíos le aguarda el *Himmelweg*, el «camino del cielo».
- ²² Afinidad entre Mayorga y Celan, en quien el orden de la repetición introduce en la escritura lírica lo trágico del acontecimiento (*Todesfuge*: atroz *ritornello* de sintagmas como «bebemos y bebemos», «la muerte es un maestro alemán» o «tu pelo de oro Margarete / tu pelo de ceniza Sulamit»). Por su parte, *El Meridiano* recurre a Büchner para ilustrar la antinomia estética entre el carácter de inevitable artificio del arte (muñecos, autómatas, mono amaestrado) y su afán de incidir en la realidad histórica.
- ²³ El Delegado: «En la plaza, todo vuelve a moverse como un juguete al que se ha dado cuerda: los niños de los columpios, los viejos paseando al sol, el vendedor de globos» (J. Mayorga, *Himmelweg*, op. cit., p. 304).
- ²⁴ ¿Qué ocurriría si la *compañía* judía se negase a actuar frustrando los deseos del Comandante? Réplica

de éste: «¿Mis deseos? ¿Crees que yo tengo deseos, Gershom? Berlín me ha elegido. Igual que a ti. Berlín nos ha elegido» (*ibid.*, p. 328). Esa *elección* podría aludir, en versión perversa, a un momento capital de la conciencia judía tradicional: Israel como pueblo elegido; la tríada Berlín-Comandante-Gottfried parodiaría el triángulo YHWH-Moisés-Israel. Por otro lado, la pareja Comandante-Gottfried remitiría a la *zona gris* que habitaron los *Judenräte* como intermediarios entre autoridades nazis y comunidades judías.

²⁵ J. Mayorga, *Elipses*, *op. cit.*, p. 56.

²⁶ J. Mayorga, *El cartógrafo. Varsovia, 1:400.000*, Segovia, La uña RoTa, 2017, p. 28.

²⁷ No se trata únicamente de celo historiográfico. El respeto al *pasado*, irrecuperable, obliga a condenar formas de representación de la barbarie que, disimulando su carácter ficcional, pretenden hacerla *presente* ante la mirada de un espectador ingenuamente empático o perversamente sádico: «La exposición como histórico de lo que es imaginario, la exageración, la retórica hinchada, la pornografía de la violencia, la sentimentalización del sufrimiento, la usurpación de la voz de los sin voz, son tentaciones a las que todo creador debería

resistirse. Nada de eso hay en las obras de Lanzmann y Levi, pero sí en muchas otras representaciones, más o menos bienintencionadas, de la Shoah» (J. Mayorga, *Elipses*, *op. cit.*, p. 55). Se insiste en el antagonismo entre arte *dogmático* (producciones mediáticas sobre la Shoah) y arte *crítico* (Lanzmann y Levi).

²⁸ Cf. J. Mayorga, J. A. Zamora, R. Mate y J. Maiso, «El teatro es la más política de las artes», *art. cit.*, p. 454; J. Mayorga, *Elipses*, *op. cit.*, pp. 103-104.

²⁹ J. Mayorga, *El cartógrafo*, *op. cit.*, p. 13.

³⁰ De hecho, una experiencia personal del autor, durante una estancia en Varsovia, fue el desencadenante de la fabulación de *El cartógrafo*. Cf. J. Mayorga, *Elipses*, *op. cit.*, pp. 325-326.

³¹ *Ibid.*, p. 104.

³² Cf. J. Mayorga, *El cartógrafo*, *op. cit.*, p. 23.

³³ Durante su estancia berlinesa, el Delegado residió, confortablemente, en una casa de Wannsee, donde se adoptó la *Solución final*. Blanca, por su parte, sabe reconocer la inscripción de su vivienda en la cartografía del horror: «Esta casa, mira el mapa. Nuestra casa está dentro del gueto» (*ibid.*, p. 16).

³⁴ *Ibid.*, p. 66.

HISTORICIDAD (suspendida) y legado (resemantizado) en *El jardín quemado*, de Juan Mayorga

Para la elaboración de este artículo partimos, fundamentalmente, de los conceptos de historicidad (*Geschichtlichkeit*) y legado (*Erbe*) desarrollados por Heidegger en *Ser y tiempo* (1927), y de las consideraciones expuestas por Benjamin en su ensayo *Sobre el concepto de la historia* (1942),¹ con el fin de clarificar algunas de las aportaciones más importantes de Mayorga en *El jardín quemado* (1997),² una de sus piezas mayores hasta la fecha, en la que se aborda el controvertido asunto de la memoria a partir del no menos escabroso tema de la Guerra Civil. Quizás sea esa la razón por la que todavía no se haya producido –y eso a pesar de la continua presencia de Mayorga en los principales escenarios nacionales e internacionales– un montaje a la altura de este complejo texto, como ya advirtiera la profesora Ambrosi en el estudio que acompañaba su traducción al italiano (2011a).³

Si, siguiendo a Heidegger, la historicidad contempla la dimensión existencial que va entre nuestro nacimiento y nuestra muerte, el teatro puede –y debe– crear la posibilidad de acceso a *otras* historicidades, mediante una suspensión parcial de la nuestra para reconocernos en el tiempo –poético– de los *otros*. Se trata de un reconocimiento pleno, puesto que en el teatro tomamos conciencia del nacimiento –aun cuanto sea escénico– y la muerte –con el término de la obra– de esos personajes (seres en el *tiempo* del teatro).

Sin abandonar al filósofo alemán, resulta también fundamental el concepto de *legado*, «fundamento o suelo para personas o cosas»,⁴ pero también herencia o patrimonio transmitido. En

esta doble acepción, podríamos entender, trascendiendo el pensamiento heideggeriano, que el teatro –y de forma particular el de Mayorga– nos brinda la posibilidad de entablar una relación dialéctica –de confrontación intelectual– con la herencia histórica legada; pero también cabría entender el teatro mismo, en su inmanencia y en su capacidad de creación de un «tiempo del ahora» (*jetztzeit*) –como querría Benjamin–, como ese sustrato que permite a los espectadores reconocerse en *otros seres* y en *otros tiempos*.

Mayorga nos coloca en *El jardín quemado*, cuando la Ley de la Memoria Histórica estaba todavía lejos de empezar a gestarse –a partir de la creación, por Real Decreto, de la «Comisión Interministerial para el estudio de la situación de las víctimas de la Guerra Civil» en 2004–, ante el escabroso tema de los caídos en guerra, la memoria que la sociedad civil debe rendirles y la digna sepultura para aquellos cuyo paradero aún se desconoce (Mayorga, 2011b).⁵ Y lo hace, como siempre en su teatro, desde una perspectiva dialéctica, muy exigente con el espectador (Mayorga, 1999a), con el fin de interrogarle sobre su enjuiciamiento –muchas veces superficial, prejuicioso y heredado de ideas comunes (*legado*)– de la historia y, ante todo, de los hombres que la protagonizaron (Gorría Ferrín, 2012).

Parte nuestro dramaturgo de la concepción histórica forjada por Walter Benjamin (Mayorga, 1999b y 2003), lo cual significa oponerse, de forma visceral, a una idea acrítica del progreso como condición esencial de la historia –¿es nuestra actitud sobre la guerra necesariamente mejor que la de aquellos que nos precedieron?–, pero también la convicción de que el pasado fue un lugar de acción que afecta de forma insoslayable a nuestro presente. Precisamente en ese sentido no podemos considerarlo cerrado y debemos –desde nuestro tiempo (nuestra *historicidad*, sin abandonar a Heidegger)– interpelarnos, sin descanso, no tanto sobre qué fue –*historia positiva* sin posibilidad de cambio– sino sobre qué podría haber sido –*historia abierta* que espera redención–. Dicho de forma más simple, el pasado requiere una respuesta en y desde el presente, en un proceso de *reescritura* abierto desde el escenario teatral y en el que el público adquiere protagonismo absoluto.

Pero, ¿dónde dirigir su mirada? Mayorga, siempre con Benjamin (Cordone, 2001), nos invita a buscar en las grietas y en las cicatrices de la historia –metáfora mayor de su poética, como ha estudiado la ya citada Ambrosi (2011b)–, con el fin último de re-

semantizarla o resignificarla, tapando o restañando el sufrimiento de aquellos que fueron excluidos, y dando la palabra al *silenzio dei più deboli* (Ambrosi, 2011a: 93). Los excluidos son, en esta ocasión, doce parias que, habiendo sido encarcelados en una prisión de una innominada isla española durante la contienda bélica, esperaban muerte segura.⁶ El azar, aderezado por los efluvios étlicos de un capitán fascista –incapaz, en su embriaguez, de contabilizar el número exacto de presos–, les permitió escapar a su destino, tal y como señala Garay, ángel custodio de todos ellos a partir de ese instante:

GARAY.–*¿Mis víctimas? (Mira la fosa). ¿Cree que fui yo quien señaló a esos inocentes? «Por lo menos debe de haber doce rojos ahí fuera», dijo el capitán. Entré en el jardín y hablé con los muchachos. Les expliqué qué querían los soldados. Y fueron ellos, los muchachos, los que encontraron una solución. Ellos mismos escogieron a los doce* (2001: 107).

La entonces prisión, reconvertida desde el fin de la contienda en un hospital psiquiátrico, ampara desde entonces a esos doce elegidos, renacidos en otros tantos nombres ficticios –para salvaguardar su suerte en tiempos de represión– y, en consecuencia, en otras *historicidades*, de calado quijotesco. Así, cada uno de ellos, como el hidalgo manchego en su ficción caballeresca, crea *ex novo* una nueva existencia: don Oswaldo, como cuidador de perros; Pepe y Néstor, como jugadores impenitentes de un campeonato de ajedrez prorrogado *sine die*...⁷ Nuevos seres, en un nuevo tiempo (ritual y poético), pero siempre en el mismo lugar: el jardín quemado, cubierto por las cenizas de aquellos doce compañeros que se sacrificaron por ellos.

Resulta fundamental la definición que Garay hace de sus pacientes: «ángeles viejos», en clara remisión al cuadro *Angelus Novus*, pintado por Paul Klee en 1920 y que, cautivado por su simbología polimórfica, adquirió el propio Walter Benjamin algunos años después. Así lo describe en *Sobre el concepto de la historia*:

Parece a punto de alejarse de algo a lo que mira fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, tiene la boca abierta y además las alas desplegadas. Pues este aspecto deberá tener el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo

destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad (2012: 310).

Allí donde el joven psiquiatra que llega a la isla, recién instaurada la democracia, para imponer sus nuevos métodos y para investigar el papel de Garay durante la guerra, ve tan sólo «una cadena de datos» (también nosotros, espectadores prejuiciosos, lo vemos así), estos *angeli novi*, conscientes de la verdadera dimensión de la catástrofe de la que fueron partícipes, se estacan –se «detienen», en palabras de Benjamin–; ese *allí* adquiere la forma de jardín de cenizas donde inventan existencias sin tiempo (en una repetición *ritual* de sus quehaceres imaginarios) para intentar contrarrestar la tormenta inevitable de otro tiempo –el histórico lineal– que desemboca directamente en un «futuro», pagado de progreso, de prejuicios y de una supuesta, sólo supuesta, memoria, pero en realidad profundamente desmemoriado.⁸

Estos doce *apóstoles* son, en estricto sentido etimológico, «enviados» de un nuevo credo o, si se prefiere, de una nueva concepción de la historia que, al margen de conceptos grandilocuentes, vacíos de tan utilizados en un sentido perverso⁹, confía en el poder redentor de la palabra poética. Frente a la apelación continua de Benet por la «verdad» –«¡Dígame la verdad! ¡La verdad! (2001: 109)– y la «justicia» como sustentos de una historia positiva, Garay defiende a sus discípulos proclamando la *verdad* de sus existencias quijotescas; frente al manual impositivo de Benet, dispuesto a convertir la vida de estos doce hombres en «un horario fijo, una actividad concreta» y la asunción de responsabilidades (2001: 55), Garay, haciendo suyo los postulados de Benjamin, reivindica la «felicidad» ritual de sus protegidos, ajena a cualquier «tranquilizante ni estimulante» (58), sabedor de que «les he dado una primavera eterna» (108) donde las cenizas del jardín y las cicatrices que portan en sus cuerpos –*sensu stricto*–¹⁰ son las únicas evidencias de un pasado que es necesario redimir desde el presente y con los débiles –es decir, ellos– como portavoces.

Para este complejo entramado, Mayorga teje una estructura dramática muy compleja, de resabios claramente barrocos,¹¹

que parte del viejo esquema calderoniano de la vida como representación o, si se prefiere, del cervantino –luego pirandelliano– del teatro dentro del teatro. Garay y Benet «observan la salida de los internos al jardín [...] como si contemplaran el interior de una gigantesca pecera» (2001: 56). Remedan, así, la condición de *voyeur* asumida, casi cuarenta años antes, por el capitán fascista cuando, en la misma posición y con las facultades perceptivas disminuidas por el alcohol, creyó contabilizar a tan sólo doce reclusos en la entonces prisión. El tiempo histórico adquiere, así, una dimensión ritual, en tanto que se da cita un mismo observador (Garay), acompañado en ambas ocasiones de un espíritu censor que ve para *dominar* la realidad que se abre ante sus ojos (capitán fascista / Benet). Los observados son, en apariencia, los mismos hombres, primero prisioneros y después pacientes. Sin embargo, se trata, ya lo sabemos, de *seres* distintos –sacrificados unos en beneficio de los otros– en tiempos diversos, que acaban por asumir existencias –*rituales*– idénticas. A su vez, estos hombres –diversos e iguales–, eternamente observados desde fuera, vigilan –sin descanso– las cenizas que custodian la memoria de aquellos otros que entregaron su vida por ellos. La estructura polimórfica –como si de una *matrioshka* se tratara– se culmina con los propios espectadores, observadores privilegiados, desde un tiempo histórico distinto –la España de 1997–, del juego de peceras a que nos somete nuestro dramaturgo.¹²

En este proceso incansable de miradas superpuestas y de observadores observados, Mayorga parece estar cuestionando la pretendida superioridad de nuestra mirada, abarcadora de las anteriores e imbuida de cualidades democráticas. Pareciera estar formulándonos esta pregunta: ¿situarnos en un tiempo histórico posterior implica ver con una mayor claridad? Si entendemos, con Benjamin, que progreso e historia no son elementos que caminen necesariamente juntos, nuestra mirada *posterior* –desde una concepción temporal estrictamente cronológica– no implicaría, en ningún caso, un lugar de privilegio en la observación. Pero tampoco significaría una calidad superior en la mirada, por ser acreedora de las precedentes y depositaria de una mayor objetividad. Recordemos, en este sentido, las palabras que Harriet –una tortuga rescatada por Darwin en las Galápagos hace casi dos siglos– espeta al Profesor, pagado este último de conocer –y hasta de haber demostrado en varias publicaciones– los episodios más enrevesados de la historia europea reciente:

La Historia es también eso. ¡La Historia es sobre todo eso! Las manos temblorosas del capitán Müller cuando perdonó la vida a un desertor, el brillo en los ojos del partisano Mazzola cuando colgó a Mussolini cabeza abajo de un gancho de carnicero... (2015: 190).

Afirmación mayúscula que destaca el valor de las emociones en nuestra necesaria vivificación –desde el presente– del pasado, ante la cual el Profesor sólo puede apelar a la sacrosanta –pero nunca posible– objetividad: «Las manos temblorosas, el brillo en los ojos. Todo eso es literatura, Harriet, y nada más que literatura» (2015: 190).

Poco importa que Mazzola no existiera, en la función que se le asigna en la historia objetiva, y que en realidad fuera un jugador del Torino, muerto trágicamente en un accidente aéreo que se cobró la vida de otras treinta personas. Y sí, sin embargo, la función que pudiera haber cumplido en esa otra historia posible a la que apelan de continuo Benjamin y, claro está, la propia Harriet. Llevando la idea precedente a *El jardín quemado*, el hecho de que el espectador *exista*, desde el punto de vista de la historia empírica, y de que viva en un tiempo posterior no le otorga ninguna superioridad en su capacidad para enjuiciar el *posible* hecho histórico que se coloca ante él en el escenario.

Y es que el teatro de Mayorga implica, siempre, una invitación tendida a los hombres y mujeres del público para que suspendan, momentáneamente, el juicio. Que *su* tiempo se detenga en la delectación del tiempo de *los otros* y que llene este *vacío* con palabras ajenas que intenten reconsiderar la peripecia dramática desde otra perspectiva. De ahí que Garay se burle de la prepotencia del joven Benet, tal como si Mayorga alzara su voz contra el espectador prejuicioso: «¿La verdad? ¿Ha llegado usted nada menos que a la verdad?» (2001: 60). Garay –y, a través de él, Mayorga– descoloca la posición pretendidamente desveladora de Benet, emblema de una nueva España impregnada de valores democráticos (a finales de los años setenta), y de nosotros, espectadores de una aún más asentada democracia (a finales de los noventa). La verdad, como el propio Garay se encarga de re-frendar, «se esconde bajo la ceniza» (2001: 68). No cabe ser entendida, en toda su complejidad, desde criterios objetivos, sino que está enterrada y vive en la emoción poética de los locos que viven en este jardín quemado. Salir del jardín, esto es, desertar de

ese espacio de protección y de detención de la memoria, implica no poder cancelar la tragedia de la guerra. Cobra así sentido la afirmación enigmática de la Estatua –esto es, Periquito Lila– al principio de la obra: «he soñado que metían toda la ceniza del jardín en un reloj de arena» (48). Él, huido de aquel espacio protector y, por tanto, desprovisto de otra *existencia poética*, concibe aquella tragedia como dolor incesante cuyo mecanismo debe ser continuamente activado.

Benet, no obstante, envanecido en su mirada censora, supuestamente ecuánime, es incapaz de contemplar el jardín –y en consecuencia la historia– desde otra mirada; incapaz de intentar comprender las razones de Garay, a quien, a priori, ha hecho responsable de los doce asesinatos y de la ulterior enajenación de los supervivientes; incapaz, al fin, de percibir que la esterilidad de este edén invertido no es tal, pues los doce hombres han regado –como el agua a las flores en primavera– su dolor con la materia fértil de una imaginación verbal, poéticamente fecunda. De ahí que Benet emplee verbos rotundos, sin posibilidad de gradación en su cumplimiento: «a su lado, nunca se van a curar» (2001: 110). A ello responde Garay con un talante contrario, acostumbrado a una mirada compasiva que sabe encontrar sentido debajo de la superficie –en las cenizas enterradas– y que es plenamente consciente del poder sanador de la palabra creadora: «¿qué significa *curar*? Ninguna medicina cura si el enfermo quiere persistir en la enfermedad. (*Acaricia a un interno*). No hay almas tan saludables en toda la isla. Sus espíritus no dejan de crecer» (110).

Por extensión, y en contra de un teatro maniqueo, dispuesto a permitir soluciones fáciles, Mayorga aboga por una frontera difusa entre la víctima y el verdugo, como un eslabón más en esa reconsideración crítica y activa de una historia posible. ¿Es realmente Benet la encarnación escénica de una figura libertaria, desveladora de una historia de represión? O, retomando una idea esbozada previamente, ¿no resulta su actitud censora, metaforizada en su posición al otro lado del cristal desde el que observa a los «pacientes», más próxima a la del capitán fascista que en 1939, henchido de odio, buscaba víctimas propiciatorias? Al otro lado del diapasón, ¿es Garay cómplice de doce asesinatos? O, por el contrario, con una guerra que ha llenado todo de ceniza y que «lo quemó [todo] para siempre» (2001: 63), ¿no cabe entender su resistencia al frente de este psiquiátrico como un acto de generosidad para velar por los doce su-

pervivientes? Si asumimos esta última pregunta como cierta, aun cuando el objetivo de Mayorga sea tan sólo romper nuestra tendencia simplista a las categorías absolutas e incitar a que nos la formulemos, Garay cabría ser entendido en una dimensión redentora: detiene para ellos la historia, en su acepción lineal, y genera otra, marcada por el sentido ritual de la repetición de otras actividades (cría de perros, ajedrez...) todas las cuales rinden homenaje, siquiera en clave metafórica, a los doce caídos sepultados bajo la ceniza del jardín.

Desde esta perspectiva, no hablaríamos de una cancelación de la memoria y, por tanto, de un olvido promovido por Garay como forma de protección colectiva en tiempos de dictadura. En sentido estricto, Garay les incita a concebir otra forma de memoria, de carácter poético, pues a través de la palabra todos ellos crean existencias posibles que fertilizan la ceniza quemada del jardín. No es, por tanto, un mecanismo de claudicación y de olvido –aun cuando Mayorga también plantee, de forma subsidiaria, la posibilidad legítima de optar por él–, sino de resistencia a través de la palabra creadora. Sólo así podemos entender la preminencia final de Máximo Cal, posiblemente aquel Blas Ferrater, poeta, resguardado, como los otros, bajo un nombre simbólico: «¿Por qué me miráis así? ¿Es que no habéis comprendido todavía? ¿Cuánto tiempo más necesitaréis para poneros en el punto de vista de la historia? (2001: 112). Son palabras que contrarrestan las de Benet, empeñado en hacer que «destruyan este lugar» (112), pero que se dirigen –parece ya obvio– a un espectador que ha asumido, sin reflexión profunda, un legado histórico que legitima o censura, según los casos, los comportamientos de los hombres y mujeres de aquel pasado en guerra. Cal, poeta a todos los efectos, sea o no realmente aquel Ferrater cuya identidad asume, reivindica un acercamiento a la historia que va más allá de los hechos –de los «archivos» a los que continuamente remite Benet– y se coloca, desde un punto de vista compasivo –en su sentido estrictamente etimológico de «sufrir o padecer con»– y empático junto a todos ellos sean seres reales o, como los doce *angeli*, protagonistas de una historia posible. No es otro el «punto de vista de la historia» que reclama Cal, y sólo desde él podremos entender, en palabras ahora de Garay, que «estos hombres fueron vencidos» y, por tanto, que «no pueden volver a un país que no fue posible» y que «fuera del jardín enfermarían» (110). No olvidan. Continúan, todos, en la lucha, sumergidos, eso sí, en un tiempo ritual,

que crea más que destruye, y que integra, en la palabra, más que excluir: «¡Aquí estamos, poetas marineros, convocados a cavar la tumba del fascismo!». (*Señala la rama del naranjo seco.*) ¿No luce más bella que nunca la bandera de la República?» (2001: 113). Como bien ratifica el propio Cal, «salvándose mi voz, es el espíritu de la República quien se salva» (108-109).

NOTAS

- ¹ Publicado por Theodor Adorno en esta fecha, fue escrito entre 1939 y 1940.
- ² Fue editada por vez primera en la revista *Escena*, en su número 44-45 (diciembre 1997-enero 1998), pp. 43-58.
- ³ «E il fatto che, nonostante la forza del testo e il giudizio positivo della critica, quest'opera non abbia ancora trovato una adguata presenza sulla scena, la dice lunga sulla rimozione collettiva del problema» (2011a: 93).
- ⁴ La cita, traducida directamente de J. y W. Grimm (*Deutsches Wörterbuch*. Friburgo, Zweiteusendseins, 2004), la tomo de Enrique V. Muñoz Pérez (2016), como fuente intermedia.
- ⁵ Definitivamente aprobada en 2007.
- ⁶ A lo largo de la obra Benet espiga algunos datos: «Recordará usted que algunos de estos enfermos ingresaron en San Miguel en la primavera del treinta y siete. Fue entonces cuando los fascistas ocuparon la isla...» (2011a: 65).
- ⁷ Nótese que en el primero está el germen de *La paz perpetua* (2007) y en los segundos el de *Reikiavik* (2012).
- ⁸ Nótese que se trata de una *ritualidad* no codificada para el espectador, pues nace en este mundo poético y metafórico encerrado en el jardín quemado. Los doce «pacientes» comparten con el espectador –aun cuando sea desde un punto de vista teórico para este último– el concepto de la guerra, pero no su forma de sublimarla a través de un conjunto de actividades rituales, tan poéticas como quijotescas. En este sentido, y siguiendo con Heidegger, los doce son *seres* que han sufrido, traumáticamente, la guerra pero que se apartan de las posibilidades *legadas* para revivirla; desarrollan otras nuevas y en ellas se basa la propuesta de Mayorga para contemplar la historia.
- ⁹ Para más detalle sobre la perversión (o desacralización) del lenguaje, véase Peral Vega (2015: 29-33).
- ¹⁰ Cicatriz tiene la Estatua (Periquito Lila), en realidad Antonio Roca, presunto amante de Blas Ferrater, que optó por abandonar el psiquiátrico. Salir de su protección implica su casi total enmudecimiento y su conversión en un ser inmóvil, pues «hay tanto dolor al otro lado del muro [que] solo una estatua podría soportar tanto

dolor» (2001: 111). En el escaso diálogo que entabla con Benet a su llegada a la isla, afirma con rotundidad que «la cicatriz es más fuerte cada día» (48). Cicatriz también tiene don Oswaldo: «(*Se descubre para señalar en su pecho una cicatriz*)» (76).

- ¹¹ Sobre la filiación barroca de la dramaturgia mayorguiana, remito al ensayo de Reyes Mate (2013) y a Peral Vega (2015: 50-65). Sin embargo, reproduzco las palabras de Paola Ambrosi como excelente síntesis sobre esta singularidad de su poética: «La familiarità di Juan Mayorga con la scrittura barocca, calderoniana e cervantina soprattutto, è evidente nei paradossi, nelle antitesi, nell'uso dell'allegoria, nella sintesi di idee complesse in una sola immagine, nelle citazioni imprevedibili e spiazzanti. Una familiarità cui non è estranea la lezione di Benjamin, e che è evidente anche nell'intenso lavoro di adattamenti di opere barocche spagnole per la messa in scena contemporanea» (2011a: 113).
- ¹² Es Paola Ambrosi, también, la que ha señalado cómo Mayorga abunda en esta percepción de la realidad «atravesado un filtro» (2011a: 98). Así sucede, por ejemplo, en *Animales nocturnos*.

BIBLIOGRAFÍA

- Ambrosi, Paola, «Prefazione» a *Il giardino bruciato* [El jardín quemado], Salerno (Italia), Plectica, 2011a, pp. 7-32.
- . «Cicatrici. La memoria del dolore nel teatro spagnolo contemporaneo», en «*Por tal variedad tiene belleza*». *Omaggio a Maria Grazia Profeti*, Florencia, Aliena, 2011, pp. 569-581.
- Benjamin, Walter, *Obras*, Libro I, volumen II (*La obra de arte en la época de su reproductividad técnica. Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo. Sobre el concepto de la Historia*), ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2012, 2ª ed.
- Cordone, Grabiela, «*La tortuga de Darwin*, de Juan Mayorga: hacia una lectura benjaminiana de la Historia», *Estreno. Cuadernos de teatro español contemporáneo*, 2 (2001), pp. 383-398.

- Gorría Ferrín, Ana, «Teatralidad y representación de la Historia: ética, memoria y acción superadas en la obra de Juan Mayorga», *El Futuro del Pasado. Revista electrónica de historia*, 3 (2012), pp. 481-502.
- Guzmán, Alison, «Memoria y fantasía de la Guerra Civil española en *Siete hombres buenos* y *El jardín quemado* de Juan Mayorga», *Estreno. Cuadernos de teatro español contemporáneo* 2 (2010), pp. 82-99.
- Heidegger, Martin, *Ser y tiempo*, trad. Jorge Eduardo Rivera, Madrid, Trotta, 2009.
- Jochamonitz, Eduardo, «Observaciones a *Sobre el concepto de la historia* de Walter Benjamin», *Estudios de Filosofía*, 10 (2012), pp. 113-121.
- Mayorga, Juan, «El espectador como autor», *Primer Acto*, 278 (1999a), p. 122.
- . «El dramaturgo como historiador», *Primer Acto*, 280 (1999b), pp. 8-10.
- . *El jardín quemado*, ed. Virtudes Serrano, Murcia, Universidad de Murcia, 2001.
- . *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, Barcelona, Anthropos, 2003.
- . «Memoria y pensamiento en el teatro contemporáneo/2: muertos sin tumba», *Primer Acto*, 337, 2011 pp. 17-19.
- . *Hamelin. La tortuga de Darwin*, ed. Emilio Peral Vega, Madrid, Cátedra, 2015.
- Mate, Reyes, *La piedra desechada*, Madrid, Trotta, 2013.
- Muñoz Pérez, Enrique V., «Historicidad como experiencia fundamental en *Ser y tiempo* de Martin Heidegger», *Alpha*, 43 (2016).
- Peral Vega, Emilio, «Introducción» a *Hamelin. La tortuga de Darwin*, Madrid, Cátedra, 2015, pp. 9-106.



Dramaturgos contemporáneos

Coordinan Carlota Gaviño y Sergio Colina



Por Carlota Gaviño

LAS PALABRAS Y EL TEATRO. Una panorámica de la creación dramatúrgica española del siglo XXI

Puedo tomar un espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.¹

Peter Brook, en su paradigmática definición de lo teatral, no hace referencia alguna a las palabras. Sin embargo, en Occidente situamos la aparición del teatro con el registro de las partituras textuales de la tragedia y su estudio a través de la poética aristotélica. Estas partituras no son, obviamente, reflejo fiel de la complejidad del sistema teatral clásico, pero sí son, sin duda, una parte de él y quedan para la historia como objetos artísticos autónomos, como producto excepcional de la creación humana. Lo mismo sucede con los grandes textos de Shakespeare, Lope, Calderón, Molière, Racine, Chéjov o Beckett, por nombrar al azar tan sólo a algunos de los más grandes dramaturgos de la historia de la literatura universal.

El debate sobre si la literatura dramática es o no *el teatro*, o si es o no un producto literario menor, está ya superado, y es evidente que, si bien el teatro no es sólo literatura dramática, el texto dramático publicado para su lectura es un producto literario que, exento de su puesta en escena, puede conmovir y transportar al lector tanto o más que cualquier otro género.

Tradicionalmente, la historia del teatro corre paralela a la del desarrollo de la literatura dramática, e identificamos la expresión teatral de cada época con los textos que de esa época quedan para el registro. El siglo xx demostró, sin embargo, que el teatro como expresión no necesita del texto o, al menos, que el texto no tiene por qué ser el centro de la representación teatral como sis-

tema. De hecho, son características del teatro *posdramático* –tal y como lo definiera Lehmann en su ya clásico estudio de finales de siglo–,² precisamente, la negación del texto como eje de la representación y la desjerarquización de los lenguajes que participan de la escena para generar una experiencia que interpele a los sentidos del espectador sin necesidad de que un texto vehicule esta experiencia, o de forma aún más contundente, permitiendo que la palabra aparezca en claro conflicto con esos otros lenguajes de lo escénico:

*[...] ¿no fue Stanislavski (que no se clasificaría precisamente como enemigo de la literatura) quien constató que para el teatro carecía de valor el texto como tal; que las palabras sólo cobran significado mediante el subtexto de la dramaturgia y los papeles? También para el teatro antiguo resulta evidente y válida la diferencia (y la competencia) fundamental que se establece entre la perspectiva del texto –que en el caso de cualquier gran drama se cumplía ya como obra lingüística perfecta– y la otra perspectiva, tan distinta, del teatro, para la cual el texto representa un material. El nuevo teatro hace más evidente algo que se conocía desde tiempo atrás: que entre el texto y la escena nunca existió una relación armónica, sino más bien un conflicto constante.*³

En el último tercio del siglo xx, con el personaje en crisis y la innovación sobre el lenguaje y la acción dramática,⁴ el texto dramático muta y lo teatral no está ya definido necesariamente por la existencia de diálogo o personajes con beckettiana individualidad física o psicológica, ni por la subordinación de la palabra al conflicto dramático. Colectivos como La Fura dels Baus, por citar sólo uno de los exponentes en España, exploraron las posibilidades de un teatro liberado de palabras, en el que la interrelación entre intérpretes y espectadores se diera sólo a través de la acción. Otros artistas buscaron en textos no dramáticos la materia para sustentar sus espectáculos.

Paradójicamente, lejos de desaparecer, la palabra persiste como vehículo de lo teatral y la figura del dramaturgo, de quien escribe para la escena, se ha venido reivindicando en estos primeros veinte años del siglo xxi; quizá, precisamente, en reacción a la crisis del texto dramático de finales del siglo xx y al agotamiento de ciertas formas del teatro de creación colectiva. Esta reivindicación procede, aunque no exclusivamente, de instituciones que entendieron que debían apoyar a los autores para producir un corpus propio de textos contemporáneos. Más allá de los tradi-

cionales premios literarios –entre los que cabría citar el Lope de Vega (del Ayuntamiento de Madrid), el Calderón de la Barca para autores noveles (del Ministerio de Cultura), el Marqués de Bradomín (del INJUVE) o el Premi Born de Teatre (convocado por el Cercle Artístic de Ciutadella de Menorca), dirigidos también a la autoría joven–, diversas estructuras tanto públicas como privadas han hecho especial hincapié en apoyar la figura del escritor de textos teatrales, poniendo en marcha iniciativas que situaban la creación dramática en el centro. Así, algunos de los autores más interesantes de estos últimos veinte años han pasado por el programa *Escritos en la escena*, puesto en marcha en 2011 por el Centro Dramático Nacional (CDN); el *Obrador Internacional* o el programa *Autor en residencia* de la Sala Beckett; el *Proyecto T6*, que el Teatre Nacional de Catalunya (TNC) desarrolla en colaboración con la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), o el *Laboratorio de Escritura Teatral* que, desde 2013, convoca la misma SGAE.

Un vistazo a la cartelera de los grandes centros de producción teatral y a los catálogos de publicaciones del INAEM o de editoriales especializadas como La uña RoTa o Antígona arrojaría una nómina de los autores con más peso en el panorama teatral español actual,⁵ entre los que podríamos nombrar, aun arriesgando imperdonables olvidos, a Alfredo Sanzol (1972), Pablo Messiez (1974), Denise Despeyroux (1974), Paco Bezerra (1978), José Padilla (1976), Alberto Conejero (1978), Guillem Clua (1973), Josep María Miró (1977), Jordi Casanovas (1978), Marta Buchaca (1979), Marc Crehuet (1978), Antonio Rojano (1982), Lola Blasco, (1983) o Pablo Gisbert (1982). Todos ellos pertenecen a una generación hija de la gran crisis económica de 2008, que fue capaz de hacer el tránsito de la precariedad a las grandes instituciones.⁶ Una generación, formada en su mayoría en escuelas de artes escénicas, que es heredera consciente –aunque no necesariamente continuista en lo estético o lo formal– de los maestros de la generación que la precedió, y con la que comparte el panorama teatral sin conflicto. Así, figuras como Juan Mayorga, Sergi Belbel, Lluïsa Cunillé, Juan Cavestany, José Ramón Fernández, Paloma Pedrero, Ernesto Caballero, Rodrigo García o Angélica Liddell, nacidos en los sesenta y que alcanzaron su madurez artística en los primeros años del siglo XXI, funcionan como maestros y también como compañeros de estos otros autores algo más jóvenes, que han consolidado sus carreras en la última década.

Si bien las poéticas de estos escritores de teatro del siglo XXI conforman un conjunto diverso del que es difícil extraer características estilísticas comunes, sí hay una constante, digamos, metodológica: con contadas excepciones, prácticamente todos ellos participan del proceso de puesta en escena de sus textos y adoptan roles diversos con respecto al hecho escénico. Muchos de ellos dirigen sus propios espectáculos y escriben, bien para actores con los que trabajan a menudo, bien para sus propias compañías estables o, en ocasiones, para otras que solicitan su trabajo y con las que comparten un proceso creativo; en todo caso, siguen siempre de cerca los procesos de ensayos y el trabajo del equipo artístico.

La literatura dramática, escrita para ser representada, creada al calor de la escena y de la colectividad de las compañías teatrales, contiene siempre de alguna manera la experiencia no sólo del dramaturgo, sino de todo el grupo humano que colabora, antes o después, con el autor. Incluso un dramaturgo tan poco representado en vida, y aparentemente tan alejado de la concreción de la escena (y no sólo desatendido, sino incluso despreciado por el mundo teatral de su tiempo), como Valle-Inclán, escribe desde un conocimiento profundo de la escena y está vitalmente unido a ella y a sus gentes: actores, directores, escenógrafos, empresarios teatrales, público... Todos ellos colaboran, de forma más o menos evidente, más o menos consciente, en el trabajo del dramaturgo. El autor de teatro cifra su tiempo y fija en el texto dramático no sólo su voz, sino la de sus contemporáneos. Quizá ahí resida parte de su grandeza: es siempre, y tal vez más que otros géneros literarios, un producto de la colectividad o, cuando menos, expresión de un deseo de colectividad. No extraña que Juan Mayorga, en la «Nota del autor» a su *Teatro 1989-2014*, señale que «entrega» sus textos «para que sean habitados por ese arte de la reunión y de la imaginación que llamamos teatro o por una imaginativa soledad».⁷

En la obra de estos autores de los que hablamos, este deseo de reunión es particularmente tangible. Su técnica se ha ido perfeccionando a través del hacer, del ensayo y error en el trabajo con sus intérpretes, del testeo de sus obras en pequeñas producciones *off* que pudieron encontrarse con el público en las salas alternativas que se multiplicaron después de la crisis. Estas salas, proyectos independientes de toda España, asumieron el riesgo que los grandes teatros parecían no estar dispuestos a asumir y fueron campos de prueba para los dramaturgos emergentes, al

proporcionarles la posibilidad de trabajar con sus equipos de confianza para desarrollar poéticas propias.

La Cuarta Pared en Madrid, una de las pioneras, fue fundada en 1986 como centro de formación e investigación teatral, y ya había sido esencial en el desarrollo artístico de la generación anterior, proporcionando un espacio a los primeros trabajos en España de Rodrigo García o a la labor del Teatro del Astillero, el colectivo fundado en 1995 por Juan Mayorga, José Ramón Fernández, Luis Miguel González Cruz y Raúl Hernández. En la Cuarta Pared, estrenaba en 2006 Alfredo Sanzol, hoy director del CDN, su obra *Risas y destrucción*: una pieza sobre el placer inexplicable que produce la destrucción, construida a partir de los resultados aleatorios de introducir en el buscador de Google las palabras «risas» y «destrucción». *Sí, pero no lo soy y Días estupefactos*, segunda y tercera parte de la trilogía que arrancaba con *Risas y destrucción*, se estrenaban a comienzos de la década siguiente en el CDN. En 2017, ya consagrado como una de las voces más interesantes de la escena española, ganó el Premio Nacional de Literatura dramática por *La respiración*.

Sanzol fue quizás de los primeros autores de este grupo o generación en dar el salto del teatro alternativo a los grandes centros, de las pequeñas producciones autofinanciadas a los proyectos con apoyo institucional. Sus comedias están llenas de bonhomía y ternura. Sus personajes, a veces reconocibles arquetipos de caracteres profundamente españoles, enfrentados a situaciones que les sobrepasan y, en ocasiones, rayan el absurdo, podrían ser cualquiera de nosotros desconcertados ante la maldad, abrumados ante los absurdos del mundo. Un espectador avisado y fiel podría reconocer en muchos de sus personajes a sus actores: Lucía Quintana, Paco Deniz, Natalia Arévalo, Juanan Lumbreras, Elena González o Pablo Vázquez parecen latir debajo de estos fabulosos caracteres, inteligentes e hiperbólicos, con un sentido del humor a prueba de cualquier fatalidad.

Siempre director de sus textos, Sanzol trabaja habitualmente con sus equipos en la creación de sus obras. El proyecto Teatro de la Ciudad, puesto en marcha por Sanzol junto a Andrés Lima y Miguel del Arco –otros dos directores fundamentales en el panorama español contemporáneo–, concretó esta metodología en la que el autor extrae de una serie de talleres con los intérpretes el material dramático al que dará forma final en el texto. En este contexto, de la investigación sobre las comedias de Shakespeare nace *La ternura*, Premio Max al Mejor

Espectáculo Teatral de 2019 y uno de los fenómenos teatrales de los últimos años.

La Casa de la Portera, iniciativa de José Martret y Alberto Puraenvidia, abrió sus puertas en 2012 en un sótano del madrileño barrio de La Latina. Diseñada en origen como sede estable de una versión que hoy quizá llamaríamos inmersiva del *Ivanov* de Chéjov, la pequeñísima sala, que sólo podía albergar a veinticinco espectadores, pronto se abrió a nuevos proyectos, prestando especial atención a la dramaturgia contemporánea. Allí estrenaron autores como José Padilla, Denise Despeyroux, Antonio Rojano o Paco Bezerra, que, a comienzos de la segunda década del siglo, reclamaban la atención de los grandes teatros y que sólo un par de años más tarde estaban empezando a tomar los escenarios del CDN o el Teatro Español.

Bezerra es, quizá, el *rara avis* del grupo. De los pocos de entre ellos que no dirige sus espectáculos, aunque sí forma pareja habitual con el director Luis Luque, Bezerra no desempeña ningún otro rol más que el de dramaturgo, y en múltiples ocasiones ha declarado su negativa a dirigir o entrar en contacto con los intérpretes de sus obras a lo largo del proceso creativo. Es, junto a Rojano, el autor más solitario del grupo: de los más alejados, por voluntad propia, de la práctica escénica. Premio Calderón de la Barca para autores noveles en 2007 por *Dentro de la Tierra*, ganó en 2009 el Nacional de Literatura Dramática por el mismo texto, que no se estrenó hasta la producción de 2017 del CDN. Aunque durante la primera década del siglo tuviera también problemas para recibir atención institucional, Bezerra ha visto publicada toda su obra dramática (lo que también era, hasta hace muy poco, una excepción en los autores del grupo), y sus obras han terminado por estrenarse en los grandes centros, desde el CDN hasta La Abadía (donde se estrenó su pieza *Grooming*) o el Teatro Español (que acogió el estreno de *El señor Ye ama los dragones*). Con una personalísima poética que podría entroncar con Valle-Inclán o Romero Esteo y una depurada técnica dramática que busca la innovación formal y la precisión del lenguaje, Bezerra construye universos asfixiantes y oscuros que exploran la maldad humana, las transgresiones en lo sexual, los abusos.

En 2013, Martret y Puraenvidia abrieron otro pequeño espacio, La Pensión de las Pulgas, en el Barrio de las Letras de Madrid, en lo que había sido el piso de la cupletista La Bella Chelito. Diseñada para alojar *Mbig* –una versión que situaba el *Macbeth* de Shakespeare en el mundo empresarial de los años cincuenta,

escrita y dirigida por Martret-, La Pensión también albergó los primeros estrenos de muchos de los textos de estos autores que forjaban su carrera en la segunda década del siglo. Alberto Conejero abrió la temporada 2014/2015 con el estreno de su texto *Cliff/Acantilado*, una reflexión sobre la identidad y la búsqueda de la belleza a partir de la caída en desgracia del actor Montgomery Clift. Era la primera vez que dirigía una de sus obras, en esta ocasión junto al coreógrafo Alberto Velasco. La temporada siguiente, el autor remontaría el espectáculo, firmándolo en solitario, para Nave 73, otra de las salas que, fundada en 2013 por Álvaro Moreno, Alberto Salas y Rocío Navarro, ha contribuido al desarrollo de la dramaturgia española contemporánea, ofreciendo su espacio a residencias de creación y apostando por estrenos de autores emergentes. Conejero era ya en este momento un autor multipremiado: en 2000 había recibido el Nacional de Teatro Universitario por *Húngaros* y en 2010 el Leopoldo Alas Múgica de Literatura Dramática por la propia *Cliff/Acantilado*; pero su consagración como autor llegó sin duda en 2016, con el estreno de *La piedra oscura*, en una producción del CDN dirigida por otro autor: Pablo Messiez. Messiez obtuvo el Max a la mejor dirección; y Conejero, a la mejor autoría teatral, un premio que se sumaba al Ceres de 2015 y al José Estruch de 2016 para el texto. La pieza, un conmovedor drama poético, imagina el encuentro entre el último gran amor de Lorca y un jovencísimo militar fascista en los momentos previos al asesinato del primero por el ejército nacional. Conejero es Premio Nacional de Literatura Dramática de 2019 por *La geometría del trigo*, texto que él mismo dirigió para su estreno en el CDN, y actualmente dirige el Festival de Otoño de Madrid. Poeta, además de dramaturgo, Conejero sigue la estela lorquiana del amor por el lenguaje y la preocupación por las honduras del alma. Sus textos, de gran precisión formal, destilan el profundo conocimiento del autor de la historia de la literatura y, en concreto, de la literatura dramática, escondiendo infinidad de referencias y homenajes.

En Barcelona, el apoyo a la dramaturgia contemporánea y la difusión de la autoría teatral catalana han estado liderados tradicionalmente por la Sala Beckett. Este espacio de exhibición, creación, formación y experimentación teatral fue fundado en 1989 con el impulso de José Sanchís Sinisterra, quien sigue siendo patrono de honor de la fundación, como lo fuera, hasta este mismo mes de abril de 2020, el tristemente fallecido Josep Maria Benet i Jornet, auténtico padre de la nueva dramaturgia catalana. La Bec-

kett apoya la creación dramática a través de diversas iniciativas como pueden ser las residencias artísticas o el programa *Autor en Residencia*; pero quizá uno de los espacios consolidados por la sala de mayor relevancia para la dramaturgia española contemporánea es el *Obrador d'Estiu*. Este encuentro reúne cada verano, desde 2007, a dramaturgos emergentes de todo el mundo que, recomendados por teatros, centros de creación, institutos de cultura o festivales de los respectivos países de procedencia, son invitados a Barcelona a recibir un curso especializado a cargo de un dramaturgo de prestigio internacional y a compartir, entre ellos y con otros creadores, sus textos, proyectos e inquietudes. Entre los dramaturgos españoles vinculados a estos encuentros volvemos a encontrar nombres que ya han sido aquí mencionados: Bezerra, Clua, Despeyroux, Padilla, Messiez, Conejero o Marta Buchaca han participado de estos encuentros internacionales, recibiendo talleres, impartidos, o bien presentando su trabajo.

Otra iniciativa fundamental para el desarrollo de la nueva dramaturgia catalana fue la de la pequeña Sala Flyhard que, fundada en 2010, programa sólo producciones propias, siempre a partir de textos de dramaturgos contemporáneos catalanes, para un aforo de tan sólo cuarenta espectadores. También laboratorio de pruebas y espacio comprometido con la investigación, la Flyhard ha catapultado el trabajo de sus autores a los grandes espacios de producción teatral y ha transferido sus producciones a circuitos mayoritarios como los de los centros públicos o los del teatro comercial. Hitos de la historia de la Flyhard son, por ejemplo, las producciones de *Un home amb ulleres de pasta*, de Jordi Casanovas; *Smiley, una història d'amor*, de Guillem Clua; *El rei borni*, de Marc Crehuet; o *Litus*, de Marta Buchaca.

El dramaturgo Jordi Casanovas es uno de los fundadores de la sala y fue su director artístico entre 2010 y 2013. Es reseñable este interés –compartido por otros miembros de su generación– por la gestión cultural, por la puesta en marcha de proyectos más allá de los puramente artísticos. Esta generación, que tuvo que sobrevivir a la crisis inventó, quizá movida por la necesidad, nuevos modelos de gestión desde lo artístico que priorizaban la creación. Directores y colectivos pusieron en marcha salas y espacios de investigación, siguiendo el ejemplo de las veteranas Cuarta Pared y Sala Beckett, que fueron en origen sedes estables de las compañías Cuarta Pared de Javier Yagüe y Teatro Fronterizo de Sanchís Sinisterra, respectivamente. Los artistas españoles de este siglo XXI, sin abandonar sus carreras como creadores, se han involucra-

do y se involucran cada vez más en proyectos de gestión, programación y curadoría, dando lugar a iniciativas como el BE Festival en Birmingham (puesto en marcha por Miguel Oyarzun e Isla Aguilar) o el Festival inTACTO en Vitoria (comandado por Iara Solano). Dramaturgos como Sanzol o Conejero han ocupado en los últimos años posiciones de responsabilidad en instituciones públicas, asumiendo, como se ha dicho, las direcciones del CDN y el Festival de Otoño de Madrid, respectivamente.

El texto de Casanovas *Un home amb ulleres de pasta* abrió la temporada inaugural de la Flyhard y se remontó con un nuevo equipo de actores, pero siempre con dirección de su autor, en la madrileña Pensión de las Pulgas. Casanovas tenía ya una amplia trayectoria: Marqués de Bradomín en 2005 por *Andorra*; Premio de la crítica Serra d'Or al mejor texto del 2006 y Premio Revelación de la Crítica de Barcelona 2007 por *Hardcore videogames*, la trilogía compuesta por los textos *Wolfenstein*, *Tetris* y *City/Simcity*. En los últimos años, Jordi Casanovas se ha especializado en un formato de drama documental que recoge materiales de actualidad para confeccionar piezas que han cosechado gran éxito en la escena española reciente; entre ellas, *Ruz-Bárcenas* sobre el acta judicial del proceso al extesorero del Partido Popular, o *Jauría*, a partir del sumario del juicio a La Manada.

Smiley, un canto al amor sobre dos hombres enamorados a pesar de sus irreconciliables diferencias, dio el salto de la Flyhard al Teatre Lliure primero y al Capitol después. Más tarde, la obra hizo temporada en los teatros Lara y Maravillas de Madrid, y cuenta con varias producciones internacionales. Estrenada bajo la dirección del propio autor, *Smiley* es la comedia más exitosa de Clua, de quien podrían destacarse otros textos como *Marburg* (estrenada en el TNC en 2010), *La piel en llamas* (texto nominado al Max, Premio Ciutat d'Alcoi 2004 y Premio de la Crítica Serra d'Or 2005, estrenado en el CDN en 2012) o *La golondrina*. Esta temporada, Clua ha estrenado otro ambicioso proyecto de gran formato en el TNC, escrito por él y dirigido por Josep Maria Mestres: *Justicia*, una pieza monumental que atraviesa la historia reciente catalana y que agotó todas sus localidades hasta ser cancelada con el cierre de los teatros por la pandemia en marzo de 2020.

El rei borni fue todo un fenómeno teatral y se convirtió en el guion cinematográfico de una película de 2017 por la que el propio Crehuet recibió una nominación a los Premios Goya a la mejor dirección novel. La obra, que cuenta la historia del encuen-

tro casual, en una cena de amigos, entre un cineasta que había perdido un ojo en una manifestación pacífica y el policía que lanzó la pelota de goma que lo hirió, apeló a toda una generación en un momento políticamente convulso.

Cuando, en 2012, Marta Buchaca estrenó *Litus* en la Flyhard, ya había pasado por la Beckett, donde había estrenado en 2007 *El olor bajo la piel*, proyecto cocinado en el Obrador d'estiu, y *Plastilina*, accésit del Marqués de Bradomín del mismo año. Además, había sido finalista del Premi Fundació Romea de textos teatrales en 2006 por *Emergència*; había estrenado *Las niñas no deberían jugar al fútbol* en el Festival Grec en 2009; y había formado parte, entre 2009 y 2011, del Proyecto T6, el programa de promoción de la escritura teatral contemporánea del TNC y la SGAE, en una edición que reunió nombres fundamentales de la dramaturgia joven catalana, entre los que se encontraban también Jordi Casanovas o Josep María Miró.

Un caso particular es el del valenciano Pablo Gisbert. En 2011 fue accésit del Marqués de Bradomín por un texto que nunca estrenó: *Un cine arde y diez personas arden*. Un año antes, en 2010 y después de su formación en la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid y en el Institut del Teatre de Barcelona, ya había fundado junto a Tanya Beyeler el proyecto escénico El Conde de Torrefiel. Curtido también en espacios alternativos como la sala Pradillo en Madrid o el Antic Teatre en Barcelona, El Conde ha desarrollado un lenguaje propio heredero de las poéticas posdramáticas y consonante con las artes visuales contemporáneas. Ya en la segunda década del siglo XXI, es un colectivo de referencia en las artes escénicas de vanguardia y está presente en los espacios más importantes del circuito europeo. Su última pieza, *La Plaza*, es un ambicioso proyecto de gran formato coproducido por el Kunstenfestivaldesarts de Bruselas, el Vooruit de Gante, el Mousonturm de Frankfurt, el GREC de Barcelona, el Wiener Festwochen de Viena, el Teatro Maria Matos y Alcantara Festival de Lisboa, el Festival de Marsella, la Trienal de Milán, el Festival d'Automne y Centro Pompidou de París, el centro HAU de Berlín, el Zürcher Theater Spektakel de Zurich y el Black Box Teater de Oslo. Además, Gisbert escribe para La Veronal, la compañía de danza contemporánea liderada por el coreógrafo Marcos Morau, con quien explora la palabra en relación con el movimiento.

Los textos de Gisbert, entre los que podríamos citar *Observe cómo el cansancio derrota al pensamiento*, *Escenas para una conversación después del visionado de una película de Michael*

Haneke o *La posibilidad que desaparece frente al paisaje*, son de un excepcional valor literario. Herederos de aquéllos de Rodrigo García o Angélica Liddell, están liberados de las lógicas aristotélicas y la estructura dramática; sin diálogo, personajes, conflicto o acción dramática, en las puestas en escena de El Conde de Torrefiel la palabra aparece a menudo desplazada: no en boca de los intérpretes, sino como hipertexto proyectado sobre la escena o voz en *off*. Saturado de referencias culturales de diversa índole, el discurso de Gisbert vuela a través de reflexiones sobre la vida contemporánea, el teatro o el arte moderno en las que se entremezclan Michel Houellebecq, Paul B. Preciado, Zygmunt Bauman o Spencer Tunick, con referentes de la cultura pop y un sentido del humor ácido y autocrítico. En 2015, La uña RoTa recopiló todos los textos de Gisbert en un libro titulado, con la acidez que caracteriza al autor, *Mierda bonita*. La dramaturgia de Gisbert nace también de ese deseo de colectividad del que hemos hablado. Es producto consciente del trabajo de un equipo artístico al que el propio autor señala en la edición de su obra: «Todos estos textos están creados para ser llevados a escena por El Conde de Torrefiel, y prácticamente están escritos hacia el final del proceso de ensayos, cuando sabemos más o menos de qué va la pieza».

Este conjunto de autores conforma un panorama caleidoscópico y diverso en el que tienen cabida desde los dramas poéticos hasta las piezas de ciencia ficción pasando por el teatro documento, la comedia romántica o las propuestas no aristotélicas. De esta polifonía, se han entresacado para este dossier cuatro voces francamente dispares: dos autores nacidos en España (Padilla y Rojano) y dos latinoamericanos (Despeyroux y Messiez). Con la honrosa excepción de Rojano, que es quizá el autor más cercano a la narrativa (no en vano su último proyecto es una novela), todos han sido actores antes que autores y todos ellos dirigen su propio trabajo.

Denise Despeyroux, uruguaya de origen, fue actriz antes que autora y, casi desde siempre, dirige sus textos. La encontramos en *La Pensión de las Pulgas* como escritora y directora de *Carne viva*, un formidable puzzle cómico que se mantuvo en cartel dos años. En sus textos, entre los que cabría destacar *La realidad*, *Los dramáticos orígenes de las galaxias espirales* (estrenado en el CDN en 2016) o *Un tercer lugar* (estrenada en el Teatro Español en 2017), construye complejos personajes profundamente humanos plenos de inteligencia y sentido del humor, y teje uni-

versos con leyes propias que en ocasiones saltan cuánticamente y se entrelazan de una obra a otra. En las tiernas comedias de Despeyroux, la psicología, la parapsicología y las terapias de crecimiento personal no son nunca suficientes para explicar o mitigar el sufrimiento de unos personajes que o bien son demasiado conscientes o bien demasiado inconscientes para vivir juntos.

Antonio Rojano, becado con sólo veintidós años por la Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores, recibió en 2005 el Calderón de la Barca por el texto *Sueños de arena*, desarrollado durante su estancia en la Fundación. También pasó por La Casa de la Portera en 2014 con *Ascensión y caída de Mónica Seles*. Su *Furiosa Escandinavia* recibió el Lope de Vega en 2016 y se estrenó el año siguiente en el Teatro Español de Madrid, cosechando un éxito que colocó a Rojano en la primera línea de la dramaturgia española contemporánea. La temporada pasada estrenó en el CDN *Hombres que escriben en habitaciones pequeñas*, texto que el autor había desarrollado en el Laboratorio de Escritura Teatral de la SGAE. Sus textos, fascinantes mecanismos de gran complejidad y audacia formal, se construyen a partir de estructuras *abismadas* en las que unas ficciones se cuelan dentro de otras a través de bucles y túneles que llevan al espectador (o al lector) a lugares verdaderamente insospechados.

José Padilla, sin duda, se ha ganado su libertad creativa a pulso, poniendo en pie sus propios proyectos desde espacios de gran precariedad. Lo encontramos en 2013 escribiendo y dirigiendo (junto a Eduardo Mayo) el fenómeno teatral *Sagrado Corazón 45*: una obra de terror estrenada en La Casa de la Portera que se granjeó la atención del público y la crítica. Ese mismo año, Padilla formó parte del proyecto *Escritos en la Escena*, el programa de apoyo a la dramaturgia contemporánea del CDN que plantea la escritura dramática a pie de escenario y posibilita a los autores trabajar con un equipo de intérpretes sobre un primer borrador. Fruto de este trabajo es *Haz click aquí*, una reflexión sobre la justicia y los peligros de la impunidad en las redes que agotó las localidades de la pequeña Sala de la Princesa y se reprogramó la temporada siguiente, dando una visibilidad a su autor que quizá no había tenido hasta entonces. Con una excepcional capacidad para el diálogo, y una voz propia que hace gala de sus referentes pop y explora géneros aparentemente tan poco adecuados para el teatro como la ciencia ficción, Padilla es, además, firme defensor de la creación desde el colectivo, y ha construido, a partir del trabajo en colaboración con sus intérpretes, gran par-

te de sus textos. Entre éstos, cabría señalar la comedia romántica *Cuando llueve vodka*, la desternillante *Porno casero* o la trilogía de *Las crónicas de Peter Sanchidrián*, cuya tercera parte se estrenará probablemente la próxima temporada. Además, para la compañía Ventrículo Veloz ha escrito la *Trilogía veloz*, dirigida a público adolescente y compuesta por las piezas *Papel*, *Por la boca* y *Dados*.

Otro caso de artista que ha pasado de poner en marcha producciones independientes de muy bajo presupuesto a estrenar en los grandes espacios institucionales es el de Pablo Messiez. Actor, director y autor teatral, Messiez llegó a España en 2007 como la Natasha de una versión *cross-gendered* de *Tres hermanas* de Chéjov, escrita y dirigida por Daniel Veronese, que conmocionó al público y los profesionales españoles por su audacia en la reescritura del clásico y por una actuación hiperrealista profundamente auténtica. Sobre la influencia del teatro argentino en este siglo XXI en España y, concretamente, en la dramaturgia española, sería necesario otro artículo. Messiez escribe los textos que dirige, aunque también dirige textos de otros, tanto clásicos como contemporáneos (ya hemos hablado del hito que supuso su montaje de *La piedra oscura*, de Alberto Conejero). Como autor, Messiez reflexiona sobre la palabra y ha construido en obras como *Los ojos*, *Las palabras*, *Todo el tiempo del mundo* o *Las canciones*, un conmovedor universo propio que gira en torno a la familia y el amor, con un lenguaje poético cada vez más depurado que se hace las grandes preguntas que inquietan a la humanidad con sencillez y sentido del humor, sin grandilocuencia ni aspavientos. La editorial Continta Me Tienes, con la que el autor colabora asiduamente, recopiló en 2016 sus textos en un volumen que Messiez tituló *Las palabras de las obras*. Así, el libro contiene las palabras y no las obras; el título alude con precisión al *conflicto constante* entre texto y teatro del que hablara Lehman.

La editorial Antígona puso en marcha el lema «El teatro también se lee». Quizás lo que se lee no sea exactamente *el teatro*; pero *las palabras* del teatro, sin duda, se leen. Y si bien quizá deseen vehementemente el «arte de la reunión» del que habla Mayorga, tal vez se desplieguen también ante una «imaginativa soledad».

NOTAS

- ¹ Brook, Peter: *El espacio vacío*, ed. Península, Barcelona, 2012.
- ² Lehmann, Hans-Thies: *Teatro posdramático*, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC), 2013.
- ³ *Ibid.*
- ⁴ Abirached, Robert: *La crisis del personaje en el teatro moderno*, ADE, Madrid, 1994.
- ⁵ Para una mirada más detallada al teatro emergente en las primeras décadas del siglo pueden consultarse los fantásticos artículos de Eduardo Pérez Rasilla: «Notas sobre la dramaturgia emergente en España», en *Don Galán, Revista de Investigación Teatral del Centro de Documentación Teatral*, núm. 2, 2012 y «La escritura más joven. Algunas notas sobre la literatura dramática emergente en España», en *Acotaciones. Revista de Investigación y Creación Teatral de la RESAD*, núm. 27, julio-diciembre, 2011. Para un diagnóstico de futuro, un tanto pesimista, desde el arranque del siglo: López Mozo, Jerónimo: «El teatro español ante el siglo XXI», en *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura* de la Universidad de Murcia, núm. 11, 2006.
- ⁶ Motivo de otro artículo serían las autoras y autores cuyo trabajo empieza a tener visibilidad y fuerza ahora y que, previsiblemente, darán forma a la próxima década: Carolina África, María Prado, Lucía Carballal, Paco Gámez, Sergio Martínez Vila, Minke Wang, Iñigo Guardamino, o Eva Mir, entre otros.
- ⁷ Mayorga, Juan: *Teatro 1989-2014*, La uña RoTa, Segovia, 2014.

Por Denise Despeyroux

DE LA ESCRITURA como asunto propio

Si yo fuera una dramaturga contemporánea, podría empezar este artículo diciendo que lo que me mueve a su escritura es haber recibido un correo de Sergio Colina, a quien no conozco, ofreciéndome participar en un dossier monográfico sobre dramaturgia española contemporánea donde se nos invita a reflexionar sobre nuestra trayectoria como escritores. Inmediatamente dejaría caer, como no dándome ni cuenta, que, según me dicen, es un dossier sobre los autores más interesantes del momento para una revista literaria de prestigio y con proyección en toda América Latina. Incluso podría aprovechar para comparar este reto con otros parecidos, preferiblemente de distintos países. Con este párrafo, que trataría de sonar introductorio e inocente, ya me habría dado, como sin querer, cierta importancia que me permitiría empezar a hablar de mi obra desenfadadamente y sin tapujos.

El caso es que sí soy una dramaturga contemporánea, y por eso sé hasta qué punto están presentes en nuestros días este tipo de trucos, tan útiles en ese género que ha venido a llamarse autoficción y que los autores teatrales hemos descubierto, como siempre, unos treinta años más tarde que los escritores de novela. No tengo pelea con el género y disfruto algunos autores que lo transitan. Como principal exponente estaría el uruguayo afincado en París Sergio Blanco; en España hemos visto recientemente un díptico de Borja Ortiz de Gondra sobre los Gondra; e incluso un autor como Pablo Remón, ajeno al revuelo de la autoficción, la ha practicado de forma brillante en su peculiar versión de *Doña Rosita la soltera*.

La reflexión acerca de qué demonios es el «yo» y cómo se entromete o no en nuestras creaciones me ha interesado siempre.

Por eso, a la par que me atrevo a afirmar que no tengo reticencias con la autoficción, sí es verdad que me suscita muchos interrogantes, y la mayoría de ellos no se resuelven con las disertaciones de los propios autores de autoficción. Por ejemplo, no estaría de acuerdo con Sergio Blanco en que todo emprendimiento autoficcional sea un examen del yo. Escribir sobre el yo y desde el yo no es necesariamente lo mismo que explorarlo, ni tiene por qué ser un ejercicio de honestidad introspectiva. Creo que muchas veces se puede escribir (sobre el yo o sobre cualquier otra fantasía) para cualquier cosa antes que conocerse. Dicho de otra manera, la escritura puede ser una estrategia útil para «un yo que huye de sí». Como contrapartida, creo en el poder que la obra tiene para delatar a su autor sin que éste se lo proponga, incluso a su pesar. Creo en una verdad que yace en el fondo de la obra y en mis momentos más esperanzados hasta me digo que aspira a ser descubierta, y que ese descubrimiento puede ser fértil.

Por todo esto, cada vez que, como ahora, me piden que reflexione acerca de mi obra y mi trayectoria y evolución como escritora, al tiempo que lo recibo como un halago y una oportunidad, me veo también en un aprieto y me invade una sensación de pudor que roza la vergüenza o quién sabe si el miedo. He sentido, en varias ocasiones, algo que a estas alturas se ha vuelto una certeza: la obra sabe más que su autor. El teatro sabe en el mismo sentido en que el inconsciente sabe. Por eso, interrogarse acerca de la propia escritura, puede ser de lo más comprometido. ¿Sería posible que algo de aquello que escribí para perderme, al ser revisitado, me obligue a encontrarme?

Empecé a escribir porque la escritura me parecía una consecuencia natural de la lectura. De hecho, de niña no entendía cómo era posible que mis padres leyeran tanto y no escribieran nada. Cuando se acababan las historias de mis autores favoritos yo escribía otras nuevas, imitando su estilo lo mejor que podía, para no quedarme sin historias que leer, y para que esos personajes con los que tanto había compartido siguieran vivos. Algo de esto último ha quedado en mi escritura teatral: me resisto a darle a personajes con los que me encariño una única obra. Por eso invento dípticos, trípticos, secuelas o precuelas de todo tipo. Mis personajes pasan a veces de unas piezas y mundos a otros, produciéndose cruces que hasta a mí me sorprenden. ¿Qué hace, por ejemplo, el niño índigo de *Carne viva* en una comedia histórica de terror romántico como *Ternura negra (La pasión de María Estuardo)*? Si a esto le sumo que mi escritura

ha ido ligada muchas veces al deseo de los actores, en el sentido de escribir algunas obras a medida para ciertos elencos, podemos inferir que esa necesidad de «seguir existiendo» no corresponde solamente a los personajes y que mi sensación de deuda no es sólo con ellos.

Nunca me imaginé como escritora. De niña, la escritura era una actividad lúdica entre otras; de adolescente y de joven pasó a ser una vía de desahogo, la principal herramienta con la que enfrentar el dolor existencial. En cuanto al teatro, llegó mucho antes que la escritura de teatro. Empecé a practicarlo a los doce años, sabiendo con certeza que quería dedicarme a esa profesión, pero hasta los veintisiete ni siquiera se me pasó por la cabeza la posibilidad de escribir teatro. Estudié filosofía y me formé en interpretación, daba clases e incluso dirigía, pero no había autores de teatro a mi alrededor y por eso ni se me ocurrió la posibilidad de escribir obras hasta que un día me hicieron falta escenas de mujeres. Tan pronto como los necesité acudieron a mi mente los primeros personajes: Alejandra (psicoanalista) y Hortensia (una actriz que se resiste al psicoanálisis). Esos dos pronto se sumaron a otros tres para armar una nueva obra. Efectivamente, *Terapia* y *Amateurs*, mis dos primeros textos y montajes, autodirigidos, autoproducidos e incluso interpretados (me reservé en ellos un personaje), compartían dos de sus criaturas. De hecho, he de decir que escribí *Terapia* porque no conseguía terminar *Amateurs*, que era una obra más compleja, y me apretaba la necesidad de estrenar. Del mismo modo que años más tarde escribí *La Realidad*, que partió del deseo de escribir *Los dramáticos orígenes de las galaxias espirales*, porque era más fácil producir una obra con dos gemelas y una sola actriz que esa otra con una familia más amplia. «Esta obra nació de otra obra que todavía no existe», escribí en el prólogo de la primera edición de *La Realidad* (edición de autora, en 2012).

Con aquellas primeras piezas descubrí que la psicología, en su dimensión terapéutica, me llevaba a imaginar situaciones que me resultaban teatralmente muy estimulantes. En mi tercera obra, *Bienvenido a Girasol*, pasé de la terapia individual a la terapia de grupo, imaginando un centro de desintoxicación muy peculiar para personas que sufrían adicciones de lo más diversas. A veces pienso que de alguna manera el inconsciente trata de reescribir una y otra vez la misma obra, de volver a las propias obsesiones para ver si puede llegar a expresarse esta vez un poco mejor. Mi último texto terminado a fecha de hoy habla también de una co-

munidad (Autores Anónimos) donde la protagonista, que se propone superar la adicción a la escritura, queda atrapada. Y es que una y otra vez descubro, repasando mis obras, ese juego de espejos. Esa especie de condición de las creaciones que responden a las dos propiedades inevitables de las geometrías fractales de la naturaleza: autosimilitud e infinito detalle.¹ No sólo en cada una de las obras las distintas partes se parecen entre sí, en distintas escalas, sino que en unas obras con respecto a otras todo es distinto pero a la vez se parece.

La vida no lo es todo y *La muerte es lo de menos* me sirvieron para perder el miedo a los espíritus. Comprobando que estos sufrían tanto como los vivos y que también tenían que lidiar con la pérdida, comprendí que, para unos y otros, la vida (y lo que sea que esté al otro lado de la vida) consiste fundamentalmente en lo que somos capaces de hacer con lo que nos queda. Estamos en 2008; más tarde, en 2013, este «Díptico del Más Allá» se convertiría en un tríptico al aparecer *Por un infierno con fronteras*, donde una nueva psicoanalista, Graciela, es acosada por una «no del todo expaciente» suicida. Cordelia, al igual que los otros desafortunados fantasmas del Díptico, comprueba que por culpa del Vaticano, que en 2007 cometió la insensatez de abolir el Limbo, no tiene literalmente ni donde caerse muerta. Ante semejante disgusto, lo mejor que se le ocurre es convencer a Graciela de orquestar una campaña a favor de la recuperación del Limbo, en la que se empeña en implicar al mismísimo papa Francisco. Por su parte, Graciela está convencida de que si Cordelia se le continúa apareciendo después de muerta es por una transferencia mal resuelta que ahora deben solucionar con sesiones de psicoanálisis retrospectivas. Sesiones tan imposibles como las de aquella primera obra, sí, quizá todavía más complejas en tanto que los recuerdos de la terapeuta y la terapeutada no coinciden.

Después de estas obras que se ocupaban de las relaciones entre el más allá y el más acá y se preguntaban cómo sobrevivir a la pérdida y, sobre todo, qué hacer con lo que queda, llegaron otras dos obras con muy distinto origen. De un lado, la que sería mi experiencia argentina: *El más querido*. (*Una catástrofe navideña*). De otro lado, *El corazón es extraño*.

De la primera podría decirse que es una obra escrita «a pie de escena» o a la medida de los actores. El proyecto surge del encuentro con un actor y dos actrices argentinas que no hallan textos que se acomoden a sus edades (él rondando los cuarenta,

ellas cerca de los sesenta). Les planteo unas sesiones de trabajo para conocerlos y de ahí sale esta obra de dos mujeres que mantienen una amistad tensa al tiempo que se enamoran de su seductor y peculiar entrenador de tenis. En realidad, ésta sería una manera muy torpe de describir el complejo triángulo que establecen esos tres personajes heridos. Lo que quiero destacar es que quizá en esta catástrofe navideña llega a su punto álgido una tensión que ya asomaba en obras anteriores pero con menos contundencia: la tensión entre comicidad y tragedia. Es decir, la sucesión de momentos hilarantes que acaban conduciendo a un giro que impone un final dramático e inesperado y que, sin darme yo ni cuenta, se ha ido convirtiendo en uno de los sellos de mi dramaturgia.

El corazón es extraño tal vez marca un punto de inflexión, en el sentido de que plantea abiertamente una pregunta que obras posteriores se proponen contestar, con mayor o menor empeño: ¿cómo se aprende a amar sin esperanza? Pues parece que ensayando con los vivos el mismo amor que se tiene a los muertos, de quienes no nos está permitido esperar nada. Lo descubrirá Andrómeda, protagonista de la siguiente obra: *La Realidad*.

Es una pregunta con ecos de Walter Benjamin, quien me conmueve cuando dice que sólo conoce verdaderamente a una persona aquel que la ama sin esperanza. ¿Pero cómo se hace? ¿Cómo amar sin esperar nada ni del destino ni del otro? O, en otras palabras, cómo seguir amando después del amor y después de la ausencia. Según descubre Andrómeda, en las dos obras que protagoniza, el amor a los ausentes es algo parecido al amor que se tiene a los muertos. Los muertos no pueden hacer nada para ganar o perder el amor que nosotros les tenemos; los ausentes tampoco lo hacen. Depende en exclusiva de nosotros que perseveremos o no en ese amor; lo elegimos, si es que se trata de una elección, o lo padecemos si no tenemos más remedio que padecerlo. Y la respuesta se sigue ampliando y matizando en obras posteriores. Me permito citar un fragmento del prólogo que escribí para una edición bilingüe de *La Realidad* (español/inglés) que saldrá este año de la mano de ediciones Antígona, a propósito del estreno de la obra en Londres en 2019 a cargo del Cervantes Theatre:

Ambas piezas, La Realidad y su hermana mayor (por extensión y número de personajes), se interrogan acerca del amor que se tiene hacia personas que permanecen radicalmente ausentes,

y ambas desembocan en la cuestión del amor a los muertos.² En estos siete años he seguido escribiendo acerca del amor incansablemente.³ Al tiempo que escribo acerca del amor, éste se revela más amplio, más capaz de atravesar todos los temas, de contener, de incluir, de hacer espacio. Corresponde a los vivos hacer espacio en el corazón para acoger amorosamente a los muertos, y también corresponde a los vivos aceptar que los muertos tienen permiso para estar muertos. A veces los muertos necesitan algo para poder morir y a veces los vivos necesitan algo para poder vivir. Ese plus necesario, ese algo que falta, siempre es del orden del amor.

A propósito del párrafo que acabo de citar, y hablando de ediciones, he de decir que no en vano este 2020 la editorial Punto de Vista Editores publicará seis de mis obras agrupadas bajo el título *Del amor y otras catástrofes*.

Tratando de repensar mi dramaturgia, de hallar constantes en mi obra, temas recurrentes o claves de una poética singular para poder escribir este artículo, me he dado cuenta de que el desconocimiento acerca de un tema jamás ha sido un impedimento para abordarlo. De hecho, me fascina que escribir teatro sea una excusa para el estudio. En este sentido, he de decir que adoro los encargos, y cuanto más descabellados o aparentemente ajenos a mi mundo puedan ser, tanto mejor. Es más, me atrevería a sugerir que no hay mayor libertad en la escritura que la que se puede ejercitar cuando se recibe un encargo. Para empezar, porque una es libre de escribir sin culpa, en el sentido de que la escritura se convierte durante un tiempo en ese trabajo con el que tienes que cumplir y no en esa pasión que desempeñas casi a escondidas mientras dejas tantas otras cosas urgentes sin hacer. Para decirlo sin tapujos: el escritor a quien pagan es un escritor más libre, y no sólo por una cuestión de orden económico, sino sobre todo por un asunto emocional, que tiene que ver con el hecho de tener entre manos una obra que está siendo esperada. Pues qué raro es escribir aquellas obras que no espera nadie, y qué gozoso en cambio saber que todo un equipo está necesitando esa obra que, ahora sí, está claro, no tienes más remedio que escribir. Ninguna presión ha sido más eficaz para mí en la escritura que la de estar comprometida con el estreno de una obra; a riesgo de sonar un poco kamikaze, hasta me atrevería a añadir que cuanto más apremiante tanto mejor.

Hay otra cuestión interesante en juego respecto a este asunto de la libertad creadora. La creatividad necesita límites, consignas

que pongan trabas a lo que de otra manera sería un universo de una inmensidad inabarcable. Cualquier creador se autoimpone ciertas reglas para dar vida a un mundo que obedece sus propias leyes y que da cuenta sólo de ellas. Cualquier obra, en sentido estricto, tiene que inventar una poética singular a la que el autor brinda fidelidad. Cuando nos hallamos ante un encargo, hay ciertas condiciones que ya están dadas de partida. Esos condicionantes, lejos de ser una limitación, nos dan alas, porque nos obligan desde el principio a tomar decisiones en un marco limitado de antemano, y eso puede facilitar mucho las cosas.

Un encargo brinda, además, la oportunidad de adentrarse en territorios que, de otra manera, habrían permanecido inexplorados. Ha sido el caso de uno de mis últimos trabajos, una obra dirigida principalmente a un público adolescente en torno al tema de la violencia de género, fruto de un encargo de la productora Ventrículo Veloz, que cuenta con una estupenda trayectoria en ese campo. El resultado ha sido *El último romántico*, una pieza que trata temas delicados poniendo énfasis en su complejidad y sin ese afán descaradamente didáctico que corre el riesgo de asomar en el teatro para jóvenes.

Otro encargo del todo inesperado fue la versión de *Hedda Gabler* que me encomendó escribir el teatro Arriaga la temporada pasada. Recibí la propuesta con estupor y alegría. Para empezar, nunca se me habría ocurrido que yo pudiera ponerme a adaptar un drama de Ibsen y consiguiera convertirlo hasta tal punto en una obra propia. Para seguir, había prácticamente una única consigna: ese drama de Ibsen debía ser trasladado a un entorno vasco contemporáneo, que yo desde luego desconocía casi por completo. Como decía unos párrafos más arriba, el desconocimiento de un tema nunca ha sido un impedimento para abordarlo, sino más bien todo un aliciente que sumar a la aventura. Me encanta encontrarme ante lo desconocido y comenzar a tirar de un hilo, de una pista, un nombre, una imagen, o una dificultad que de pronto deviene vehículo clave para la solución. Pronto, el nuevo imaginario de una Hedda vasca fue cobrando forma ante mí. El mundo académico universitario sin duda tenía que estar. El juez de la obra original se convierte en decano, el marido de Hedda y su antiguo amante compiten por una misma plaza de profesor titular en la Universidad del País Vasco. Mientras que uno es un académico erudito el otro es un ensayista brillante, pero ambos comparten como objeto de estudio al mismo artista vasco. Uno está enfrascado en una *Apro-*

ximación biobibliográfica al legado escultórico de Jorge Oteiza; el otro acaba de hacerse con el Premio Nacional de Ensayo por una biografía intelectual titulada *Jorge Oteiza: ética y fervor de un visionario*. En medio de esa competencia, surge otra, pues una antigua compañera de universidad de Hedda (único personaje que conserva su nombre) ha descubierto la correspondencia amorosa entre Oteiza y la poeta uruguaya Blanca Luz Brum, con la que nuestra Hedda lleva años fantaseando. Este hallazgo tuvo que ver con el momento exacto en que un obstáculo se convirtió en vehículo. ¿Cómo justificar en pleno siglo XXI que la destrucción de un manuscrito tenga consecuencias trágicas? Todos aquellos que han versionado *Hedda Gabler* se han enfrentado a este reto. Ostermeier, por ejemplo, lo resuelve destrozando un ordenador a martillazos. ¿Pero es realmente verosímil, en nuestra época, que no exista ninguna copia de un documento informático? Imaginar una correspondencia amorosa entre Jorge Oteiza y Blanca Luz Brum fue una de mis motivaciones fundamentales al escribir la obra. Blanca Luz podría describirse como una especie de «Hedda uruguaya», por su carácter y porque no resulta exagerado afirmar que enloqueció de amor a toda una generación de intelectuales y artistas en la década de los treinta. No se me ocurre poeta que, habiéndola conocido, no le dedique algún verso. De hecho, el propio Oteiza, en el 92, es decir, más de cincuenta años después de conocerla, la menciona en su poema «La ventana», cuando dice: «Blanca Luz levanta sus tetas en Santiago». Es una fantasía, no hay más pruebas del romance entre el escultor y la poeta, y menos aún una correspondencia, pero sin duda se conocerían cuando el escultor se instaló en Chile a mediados de los años treinta, y la poeta le dedica algunas notas en la revista mural que ella misma dirigía.

Tras estas parrafadas acerca de *Tiempos mezquinos*, mi versión vasca de Ibsen con Hedda uruguaya, creo haber demostrado que un encargo brinda posibilidades insospechadas y amplía la definición de libertad creadora. Pero no estaría siendo justa si no añadiera que el teatro, a través de cualquiera de las obras que haya escrito –y la mayoría no han sido por encargo sino por espontáneo y en apariencia caprichoso deseo– me ha conducido de la mano hacia todos los descubrimientos importantes de mi vida adulta. Por ejemplo, empecé a interesarme en 2010 por las constelaciones familiares, para escribir en 2014 *Los dramáticos orígenes de las galaxias espirales*, ya que Andrómeda, su protago-

nista, se estaba especializando en la materia. El caso es que curso actualmente el tercer año de una formación profesional en este campo. Es también fascinante comprobar cómo aquellos «asuntos» a los que me acerca el teatro se quedan en mi vida: las constelaciones, la ayahuasca, las terapias, la hipnosis, los espíritus, la física cuántica. Es verdad que también cosas que ya estaban antes, como la filosofía, han conseguido colarse con pleno derecho en varias de mis obras.

Gracias al teatro y a la concesión de una beca Leonardo (hay que nombrar esta fortuna), estoy ahora mismo tratando de conectar cosas tan dispares como las dos guerras mundiales con la física cuántica, las vanguardias de los años veinte y los videojuegos. Esta última confesión tal vez merezca ser explicada. Escribo una obra cuyos protagonistas se proponen nada menos que impedir la Segunda Guerra Mundial a través del primer videojuego cuántico para la primera generación de consolas cuánticas. El caso es que descubrirán que la única manera de conseguirlo sería impidiendo la muerte de Apollinaire. Según especulan los personajes, al morir el poeta, fue Marinetti, líder de los futuristas italianos, quien se convirtió en el principal ideólogo de las juventudes fascistas. Si la suerte de estos dos intelectuales pudiera intercambiarse, muerto Marinetti, sería Apollinaire, con un discurso humanista y antibelicista –ya que ha escarmentado tras su experiencia en la guerra–, quien inspiraría el corazón de los jóvenes de la generación perdida de los veinte. El resultado es que se salvaría el mundo. Por otro lado, es sabido que Apollinaire murió como consecuencia de una herida de granada que recibió en la Primera Guerra Mundial por culpa de un retrato profético que Giorgio de Chirico tuvo la mala idea de hacerle. Salvar el mundo será tan fácil como conseguir que Giorgio de Chirico, en lugar de retratar a Apollinaire, retrate a Marinetti.

El caso es que por todo este lío yo me estrujo los sesos con libros de física teórica cuyos párrafos tengo que leer una media de tres veces al tiempo que desgasto el resto de mis neuronas tratando de jugar a videojuegos. Digo «tratando» porque hasta hace seis meses yo no había probado ni un solo videojuego en toda mi vida y al menos los que pretendo jugar no son precisamente fáciles. Ahora mismo nadie podría decir que soy una *gamer*, sobre todo por mi penoso dominio de los controles, pero me parece que no exagero si digo que no creo que haya un solo juego importante en la historia de los videojuegos que me sea

del todo desconocido. Con esto sólo pretendo dejar constancia, una vez más, de cómo el teatro me conduce una y otra vez a territorios inesperados.

Estoy relativamente cerca de alcanzar el número de palabras que me exige este artículo, que es una barbaridad. Una barbaridad que me ha llevado a usar un estilo peligrosamente barroco, espero que no del todo insoportable para el lector. Lo peor es que a pesar de tener la sensación de haber hablado mucho más de lo necesario (por imperativo formal, como decía) siento el aguijón de la culpa por haberme dejado unas cuantas obras sin mencionar, sobre todo dos de las que han resultado más importantes en el sentido de repercusión, que serían *Carne viva* y *Un tercer lugar*. Tampoco he mencionado mi última obra estrenada y todavía en circulación: *Canción para volver a casa*, un encargo de la compañía T de Teatre.

Como ya estoy cerca de cumplir con las exigencias de espacio, trataré de ser lo más breve posible y me dejaré de preámbulos. *Carne viva* se desarrollaba en tres espacios de una misma sala de teatro a la vez. Uno de esos espacios era una comisaría de policía que, por culpa de la crisis económica que en ese momento asolaba Europa, se veía obligada a subalquilar dos de sus habitaciones. De ahí que, en un segundo espacio, hubiera una profesora de danza contemporánea dando sus clases y, en el tercero, un hipnotista que a su vez subarrendaba también su consulta. Cada vez que el público cambiaba de espacio era como si retrocediera en el tiempo y volviera a ver todo lo acaecido en los últimos cuarenta minutos, pero esta vez en otra de las salas. Los nueve actores repetían su periplo tres veces seguidas y pasaban de una sala a otra en varias ocasiones. De modo que todo tenía que estar perfectamente sincronizado, tanto en la actuación como en la dramaturgia, y por supuesto el principio de cada sala tenía que servir como principio de la obra total y el final de cada sala, como final de la obra total, ya que había tres grupos de espectadores y para cada uno de esos grupos el recorrido era distinto. En fin, no sé si se entiende, pero lo cierto es que era una virguería muy divertida que duró tres años en cartel.

Y creo que ya no voy a hablar de *Un tercer lugar* porque no me gustaría hablar de esta obra con prisas. Gracias a ella quedé por segunda vez finalista a un Max y también finalista al premio Valle-Inclán. Pero lo mejor de todo fue que esta obra me permitió dos cosas: encarnar en la gira el papel de Matilde y escribir y dirigir para T de Teatre *Canción para volver a casa*.

Qué conexión hay entre nuestra escritura teatral y la práctica escénica era una de las preguntas que nos arrojaba Sergio Colina, como posibilidad para orientarnos en este laberinto de cinco mil palabras dedicadas a hablar de nuestra obra, tarea que, como insinuaba al principio, se me antoja casi más comprometida que cinco mil palabras sobre nuestra propia persona. ¿Qué relación tienen pues estas dos prácticas? En mi caso, toda. La una no podría ser sin la otra. De la escritura a la escena y de la escena a la escritura; he recorrido los dos caminos muchas veces y ojalá pueda seguirlos recorriendo. No me imagino la una sin la otra, de la misma manera que no me imagino una vida sin teatro, porque en mi caso, una vida sin teatro, como he tratado tan torpemente de demostrar, sería una vida sin todo lo demás.

NOTAS

¹ Descubrí las geometrías fractales de la naturaleza gracias al matemático Benoît Mandelbrot, y el posible carácter fractal de algunas creaciones gracias a Rafael Spregelburd.

² Me estoy refiriendo a *Los dramáticos orígenes de las galaxias espirales*.

³ Hablo del periodo transcurrido entre *La Realidad* (2012) y la escritura de ese prólogo a su edición bilingüe (2019).

Por Antonio Rojano

UNA DRAMATURGIA volcánica. Anotaciones sobre ficción y escritura dramática

1

Comenzó como una pregunta cuando dibujé una montaña. La misma montaña que había sido rodeada por mi avión antes de aterrizar en el aeropuerto de La Aurora, en Ciudad de Guatemala. Fue durante los últimos meses del pasado año. Noviembre, tal vez. Lo recuerdo ahora cuando busco el origen de estas notas inconexas y desordenadas. Había llegado a la capital de Guatemala para impartir un taller de dramaturgia en el Centro Cultural de España, que se ubica cerca de la plaza de la Constitución, en un viejo cine *art déco*, próximo a la Catedral de Santiago y al Mercado Central, en la conocida como Zona 1. Puede que eso fuera todo lo que yo sabía sobre la ciudad que iba a visitar, su división cuarteada en zonas. Puede que supiera eso y también algo más, como por ejemplo unas cuantas advertencias que había recibido antes de viajar. «No saques demasiado el teléfono móvil para hacer fotos, ten cuidado. No te subas a los taxis blancos, cuentan demasiadas historias fatales sobre el destino de sus pasajeros, ten mucho cuidado». Sabía lo de las zonas, las advertencias y también lo de las maras, eso era todo lo que conocía de Ciudad de Guatemala. Mis asesores en España repetían que tuviera sentido común frente a los riesgos de la delincuencia callejera. Sus consejos nunca los entendí bien. Al fin y al cabo, había viajado hasta la capital centroamericana para impartir un taller de escritura teatral gracias a un programa de colaboración entre el Centro Dramático Nacional y la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, la AECID. El viaje, que más bien era una gira por toda la región, me había llevado a visitar Panamá y Costa Rica. Un paseo de tres semanas que, tras la última parada

en Honduras, me traería de vuelta a casa. «Vas de mejor destino a peor destino», insistían mis asesores. Cuatro países y apenas cuatro o cinco días para perderme en cada uno de ellos. No habría problemas, me decía, porque había venido a trabajar con los alumnos de los talleres y, salvo una breve escapada a Antigua, no tendría tiempo apenas para convertirme en un turista-al-uso ni para exponerme a equívocos o encuentros indeseados. Por eso recuerdo, incluso antes de aquella pregunta durante el taller, la imagen de la montaña que seguía creciendo en mi imaginación. Una montaña que crece, pero que no es una montaña. «Ese que viste desde arriba quizá sea el Volcán de Agua, uno de los que duermen», dijo el chófer que me recogió en el aeropuerto mientras dejaba entrever, como un misterio maya que se revelaba tarde, su diente de oro.

2

Leo ahora sobre una erupción volcánica en *Leyendas de Guatemala*, de Miguel Ángel Asturias, uno de los libros que traje a mi vuelta del viaje:

Nido vio desaparecer a sus compañeros, arrebatados por el viento, y a sus dobles, en el agua, arrebatados por el fuego, a través de maizales que caían del cielo en los relámpagos, y cuando estuvo solo vivió el Símbolo. Dice el Símbolo: Hubo en un siglo un día que duró muchos siglos. Un día en que fue todo mediodía, un día de cristal intacto, clarísimo, sin crepúsculo ni aurora.

El día que dura siglos es el símbolo del estallido. La imagen más próxima a lo que sucede en el interior de un teatro y de un volcán. El tiempo de dentro se espesa, se detiene, y el tiempo de fuera corre más deprisa. Así funciona el presente.

3

El taller de dramaturgia se completa a través de la lectura de dos textos teatrales sobre los que sostengo la teoría. Intento –porque a veces no lo logro– explicar un procedimiento literario que para algunos alumnos de teatro resulta inédito, pero que es demasiado viejo en la historia del arte y de la literatura: la *mise en abyme*. A la hora de exponer dicha herramienta a los talleristas, la ilustro con ejemplos pictóricos y rebusco ejemplos en las obras clásicas de la literatura universal. Cito aquí algunos como *El matrimonio Arnolfini* de Jan Van Eyck o *Las Meninas* de Velázquez, *El Quijote*, *Las mil y una noches* o, incluso, *Hamlet* –por la conocida escena

de los cómicos—, prosigo con Gide, Borges y Cortázar, así como con obras más actuales, películas como *Synecdoche, New York* o cualquier cinta que David Lynch haya rodado. Relatos abismados, relatos espejados, relatos enmarcados. Todas estas obras contienen ficciones incluidas dentro de otras ficciones y juegan en su estructura, con mayor o menor ambición, a eso que algunos teóricos llaman construcción de muñecas rusas o de cajas chinas. Espero que entiendan adónde quiero llegar cuando aquí nombre los «abismos» y espero que este lenguaje que comparto ayude a la comprensión de mis palabras. Continúo: los abismos que estudiamos durante el taller pueden tener un aspecto visual. Es decir, podrían dibujarse sobre una pizarra y ordenar sus jerarquías a través de una imagen, de un esbozo o un garabato. Para que los alumnos se enfrenten a procedimientos tan difusos y poco estudiados académicamente, el primer día de taller suelo trabajar sobre el texto *Lejos (Far Away)*, escrito por la dramaturga inglesa Caryl Churchill. A través de esta obra de teatro, un clásico estrenado por el Royal Court Theatre a comienzos del siglo XXI, pretendo ilustrar cómo se elabora, desde la estructura, una pieza teatral contemporánea. Aparte de la genialidad de *Lejos*, dos motivos me deslumbran en este texto. Por un lado, el trabajo sobre el lenguaje y la precisión con la que este lenguaje se hace, a cada paso, más desordenado y caótico —podría decirse, más literario— conforme la obra avanza hacia la entropía. Por el otro, la fragmentación irregular con la que se ordenan la trama y los eventos de la fábula. Me explico. La pieza está dividida en tres escenas de dos personajes. Tres ejes de acción que ocurren tras diferentes saltos temporales, aunque son escenas sucesivas en el tiempo, pero que ocultan décadas entre cada una de ellas. La primera y la última son de mayor extensión, pero la escena central está troceada en microsecuencias de una brevedad insólita y muestran la evolución de los personajes durante una semana de trabajo. Los tres bloques ofrecen un conflicto apenas esbozado, con un tema diferente en cada uno, aunque los bloques evolucionan y se conectan a través de un personaje recurrente durante toda la función. Al concluir la lectura, me gusta acometer el dibujo de esta pieza en la pizarra, una tarea que realizo junto al grupo. El diagrama que esbozamos suele asemejarse a la silueta de un paisaje montañoso. Una cordillera que muestra su horizonte ascendente en cada una de las partes, pero que, entre ellas, ofrece también un vacío. El dibujo, en definitiva, está plagado de fallas; así que realizamos el descubrimiento en comunidad, todos juntos: la pieza de Chur-

chill se construye en realidad, no en lo que enseña, sino en sus carencias y sus vacíos. Los grandes sucesos que afectan y configuran el mundo de los personajes ocurren fuera de la escena y de la palabra. Ante el desconcierto general, yo bauticé esta forma de escribir como Estructura Halong Bay. Si lo buscan en la red, el nombre se refiere a una zona costera al noreste de Vietnam, cerca de Hanoi, la capital. Si han visitado sus playas, pronto recordarán los montículos terrosos que se elevan sobre el mar de oriente, bloques de arena que se anexionan, que se enlazan. Se forman islas verticales que, en algún límite, contienen caídas directas hacia el agua salada. Esos pedazos de tierra irregular, de fragmentos indexados pero solitarios, reflejan lo que el dramaturgo escribe en el papel y lo que los actores dicen sobre el escenario. Los vacíos entre dichos fragmentos, los intermedios de aire y agua serían, entonces, lo que nunca escribió, la elipsis, lo que se evita, aunque pronto el autor será consciente de que ahí, en esos espacios, reside el verdadero valor de la obra que está escribiendo y el sentido de su texto. La nada que el dramaturgo tiene entre las manos, de la que es dueño, pero que, al mismo tiempo, quedará fuera de su control. ¿Por qué un bloque de tierra se une con otro? ¿Qué busca el autor al construir la obra a través de unidades separadas? ¿Por qué dos ideas que están lejos en el espacio/tiempo/significado se ordenan en continuidad? Ante la obra de teatro clásica, con un diagrama más parecido a la imagen de un puente de acero y hormigón, la que crece progresivamente hacia adelante y cumple con la regla de las tres unidades de Aristóteles (acción/tiempo/espacio), enfrentamos la obra de teatro contemporánea, la que está formada por bloques de tierra que se desmorona, rota y dañada, sobre un mar oscurecido e infestado de vacíos, como el corazón hueco de un volcán.

4

Establecer en estas páginas una poética personal se me antoja una cuestión difícil. Cada texto que escribo surge de la grieta que no supe cerrar en la obra que precedía. Pienso en un lenguaje de la huida que termina encontrándose con el de la violencia. Pienso que el camino del olvido se enfrenta tarde o temprano con el de la memoria. Hallar la verdad, alguna verdad, tal vez ése sea el conflicto que permanece en todas mis obras. Es una lucha contra la percepción. La verdad y la realidad se parecen demasiado. La verdad es como un día nublado y la realidad, como el día que sigue a la erupción de un volcán. La nube fría o el humo negro

se observan en su pegajoso parecido. Por lo tanto, en este tiempo nuevo en el que las ficciones han suplantado lo real, en el que los simulacros acontecen allá donde miremos –encendamos la televisión, adentrémonos en Internet–, el teatro puede ser una certera herramienta para silenciar el ruido del mundo en el que vivimos. La literatura se suma al artificio, a la irrealidad que reina en todo lo demás. Otra capa, arriba, debajo. Vivimos en nuestro propio abismo, por lo que si habitamos nuestras ficciones, si usamos las mismas herramientas de los poderes que manejan nuestro destino, quiero pensar, quizás así estemos más cerca de ofrecer las preguntas adecuadas a nuestro tiempo.

5

En 2014 tuve la oportunidad de asistir como tallerista a un seminario con el dramaturgo francés Enzo Cormann. El autor de obras tan dispares como *Mingus*, *Cuernavaca* o *Fuera de juego* nos citó una breve anécdota que suele tener en mente cuando se enfrenta a un taller de dramaturgia. Partiendo de *El maestro ignorante* de Rancière, donde un pedagogo francés viaja a Bélgica y describe cómo enseñar un idioma que él mismo desconoce, Cormann encuentra la principal clave a la que debe enfrentarse un dramaturgo en la actualidad. Del mismo modo que existen profesores que eligen una forma de enseñar u otra, afirmaba, encontramos autores dramáticos con diferentes modos de hacer teatro. Por un lado, decía, tenemos a aquellos capaces de escribir un teatro embrutecedor. Los embrutecedores, como los maestros descuidados de nuestra infancia, son aquellos autores que se saben dueños de una sabiduría absoluta y se dedican a mostrársela, con orgullo, al espectador. Le dictan: «Ésta es la verdad que yo conozco y que ahora es tuya». Los emancipadores, en cambio, decía Cormann, son esos otros que, en oposición, incendian la mente del espectador, pero sólo lo hacen a través de mínimos estímulos. La imaginación cumple con el resto del trabajo. Estos autores saben que el público debe tener su sitio en el hecho escénico y le dejan espacio, para que sea su audiencia la que genere la propia interpretación de la obra, al igual que lo tienen –ese espacio relevante– el director, el actor o el dramaturgo. «Debemos, por tanto, ser autores emancipadores», concluía el francés. La comparación se hace más clara a través de la imagen de una caja de mudanzas repleta de objetos (o vivencias). Por un lado, encontramos al dramaturgo que trata a su espectador como una caja vacía. Es en ella donde el autor pone todo aquello que conoce y piensa, lo que quiere

transmitir. Haz esto, cree en esto, yo te guío. En el otro extremo, encontramos al dramaturgo que trata a su espectador como una caja llena. Es el espectador el que con su vida y conocimientos va a completar las carencias/ausencias que descubre en la obra de teatro. El espectador se convierte en un eslabón más dentro del espectáculo que le es entregado. Esta opción para Cormann es la más interesante de las dos. Será el espectador el que con su experiencia reescriba la obra y la dote de sentido. Así, dice Cormann: «Odio las obras terminadas o con final. En pleno siglo XXI deberíamos abandonar los finales, olvidarlos. En los textos deben existir desequilibrios, carencias, fallas, huecos. En fin, irregularidades. Una obra de teatro nunca es una representación cerrada o perfecta del mundo». Pienso: el texto dramático es como un volcán vacío y dormido que ha dibujado un escritor de teatro. El sueño de la erupción y de la lava debe ponerlo el espectador.

6

Una joven tallerista observa el dibujo, con detenimiento, y pregunta: «¿Podría escribirse una dramaturgia volcánica? Es decir, ¿podría escribirse una obra para el teatro a partir del diagrama de un volcán?». Entonces, reflexiono durante unos segundos, realizo una pausa (¿o fue un silencio?) y respondo que sí, que debe ser posible, y recuerdo la imagen del Volcán de Agua antes de mi aterrizaje en Ciudad de Guatemala.

7

Ficciono como Miguel Ángel Asturias. Nos imagino a cielo descubierto, sin techo ni reparo alguno, sin defensa. Nos imagino tal y como hemos nacido: demasiado pequeños y a la intemperie; mujeres, hombres, animales sobre la superficie negruzca de un volcán dormido. Habitamos el interior de su cráter mientras aguardamos el despertar del fuego, hasta que nos sorprende la muerte. *El día que dura muchos siglos*. Nos imagino demasiado expuestos a lo geológico porque, al fin y al cabo, los vivos son aquellos que han sobrevivido temporalmente (y por ahora) a la catástrofe. Pronto hemos olvidado que nacemos y morimos sobre placas de tierra, balsas que flotan en un mar de lava en continuo movimiento, tan desequilibrado como las necesidades de los personajes en el interior de un teatro. Somos lo que somos gracias a que un volcán dormido nos permite existir. No olvidemos el pacto de los vivos. Si hay un dios para nosotros debería ser el propio volcán. Escrito de otro modo: existimos gracias al sueño de un

volcán que duerme. Con su ronquido, nos ha imaginado hábiles en el uso de las metáforas. Nos ha pensado capaces de imaginar, de generar universos, artesanos de una ficción que revela, con suerte, un puñado de verdades o una descarga de belleza. Sólo eso. Como creadores, como hombres soñados por la montaña, deberíamos sacrificarnos y ser fieles a la metáfora del volcán que nos permite existir.

8

«Una experiencia de verdad exige dos personas asustadas», advierte Marco Antonio de la Parra en su *Carta a un joven dramaturgo*. Dos personas. Por lo menos, autor y público. Lo contrario será manipulación, verticalidad. No hay descubrimiento ni auténtico sacrificio si no hay mirada horizontal en las obras dramáticas. No hay magia ni, por tanto, teatro. «Se muere cada vez que se ve teatro», añade. También se vuelve a nacer, añado. Si nos adentramos en los espacios catastróficos, si nuestras creaciones reflejan los lugares próximos al final del mundo, previos a la erupción definitiva, tal vez nos encontraremos más cerca de un teatro deliberadamente contemporáneo. Autor y público, en sintonía, compartiremos el miedo a lo que vendrá a continuación. Sarrazac apunta al centro de la diana en su diccionario: *es preferible la noción de catástrofe frente a la noción clásica de conflicto*. Desde el teatro griego, donde denominábamos catástrofe al lance trágico, al desenlace, este concepto ha ido perdiendo valor en la literatura dramática actual. Los débiles desacuerdos inundan los escenarios en los que hemos desplazado las catástrofes a los comienzos. Una vez sucede lo trágico, arranca la escritura. Pero aunque hayan sido desplazadas, movidas de los finales a los principios, a los antecedentes, las catástrofes hoy permanecen fuera de la escena. ¿Cómo sería devolverlas a su lugar? ¿Cuál es el valor de la catástrofe frente a un mundo catastrófico? ¿Podríamos simularlas, con nuestros pobres recursos, en los espacios de la ficción dramática?

9

Regreso a mis días en Guatemala. El tercero de mi estancia tuve la fortuna de asistir a una obra de teatro programada por el Centro Cultural de España. Gracias a los gestores del lugar, pude adquirir una invitación al evento, algo que resultaba difícil –casi imposible– ya que el estreno poseía características particulares. La mayor particularidad estaba en que se trataba de un estreno privado, un oxímoron que poco o nada tenía que ver con el teatro al que yo

estaba acostumbrado. Pero la precaución ante la posible audiencia tenía una razón de ser. La obra de teatro había sido construida por adolescentes, integrantes de una compañía teatral *amateur*. La calidad interpretativa no era el problema. El problema, por el que les había costado tanto encontrar un espacio para el estreno, residía en que los miembros de la compañía eran también los condenados de una prisión de menores. Los actores estaban privados de libertad, engranajes de grupos de delincuencia juvenil, apenas niños que habían operado en las calles, abandonados al crimen y a la nociva influencia de las maras. Ladrones, traficantes, asesinos. No me atreví a preguntar por sus actos delictivos ni por qué habían sido encerrados allí. Sólo quería asistir a la obra de teatro. Lo hice en silencio, algo excitado. Tenía un sincero interés en descubrir la pieza y disfrutar de su trabajo como intérpretes. Sin prejuicios, sin morbo, sin miedo. Pronto descubrí que la obra, la dramaturgia que la compañía había desarrollado a través de improvisaciones, no iba a ser lo más interesante del evento privado. Sobre el escenario se representaba la peripecia de un adolescente tentado por la delincuencia. Se repetían los roles y los moldes que aquellos jóvenes habían conocido en las calles, antes del encierro. La obra no ofrecía nada nuevo, sólo mostraba el quehacer cotidiano de un criminal en proceso: peleas, atracos, asesinatos. Además, la trama se sobreexplicaba de un modo obscenamente infantil. Más tarde, el joven protagonista desandaba el camino del mal hacia la expiación de sus pecados. La madre, como una Jesús de Nazaret, se sacrificaba por el hijo criminal. A través de la pérdida y el arrepentimiento, el muchacho maduraba y hallaba la redención, contrariando su probable destino: la muerte. Al final, se convertiría, por elección propia, en un buen ciudadano. Como digo, esta ficción dejó pronto de interesarme y quizá sólo encontré algunos destellos de verdad en el comportamiento físico de los jóvenes actores, cuando empuñaban un arma o sostenían un cuchillo (pero eran imposturas, de madera). Quedaba claro que la memoria de la violencia seguía vigente en sus cuerpos, aunque no había rastro de ella en las palabras. La segunda ficción que contenía a esta primera la descubrí de inmediato. Se encontraba en el patio de butacas. Allí, un grupo de afortunados asistía como audiencia a la representación de los actores-presos. Sentados, se encontraban representantes políticos, los jueces que los condenaron o los gestores del centro penitenciario, henchidos de orgullo por el mensaje de redención y arreglo que desprendía la obra. En el otro extremo del patio, como los ultras de un equipo

rival, se agrupaban los familiares, padres y hermanos, las esposas adolescentes, algún ruidoso bebé. Las familias vivían la función pegadas al teléfono móvil, tratando de atrapar el momento con sus cámaras de fotos, grabando vídeos. Una parte de la obra la pasé observando sus cuerpos a contraluz. Era una historia que se desplegaba en silencio y a oscuras, pero que golpeaba con mayor emoción y verdad que la que se contaba sobre el escenario. La tercera ficción, la que contenía a esta segunda y a la primera, a todos nosotros, era la que protagonizaban una treintena de policías, armados con escopetas y fusiles, que bloqueaban las puertas de acceso al teatro. Las puertas de dentro y las puertas de fuera. También, incluyo aquí, los cuatro furgones policiales del exterior, aparcados en la calle anexa al Centro Cultural de España. Quizá, en total, eran cincuenta efectivos los que vigilaban el espacio y guardaban cada uno de sus rincones, los hombres de uniforme que narraban un tercer relato complementario a los otros dos. Como digo, la propia obra a la que estaba asistiendo se estructuraba como aquellas obras que explicaba en mi taller. Tres ficciones distintas pero complementarias, una ficción dentro de la otra, jerarquizadas. Por separado apenas significaban. Pero en sus vacíos se encontraba la verdad de lo que allí estaba sucediendo. Esa interpretación sólo podía realizarla un espectador entrenado en el teatro. La piedra sólida que contiene piedra líquida. O mejor dicho, lava. Aquel día pensé en *Elipses*, el libro de ensayos de Juan Mayorga. Pensé en lo que podría escribir el maestro de todo aquello y en que me gustaría leerlo.

10

Si conecto las ideas de Juan Mayorga con las que me ofrecen los volcanes, trazando una elipse que podría divertir al dramaturgo y matemático español, debería rastrear también la nieve que esconde la cumbre del volcán y observar en ella las pisadas del Mayorga que camina sobre las huellas de Benjamin. Otra de las opciones para la dramaturgia contemporánea, quizá con esa dramaturgia que se enfrenta a temas como la memoria, sea la de imaginar la ficción dramática como un mapa del tesoro. Un artificio que da luz a algo escondido que debería ser encontrado. En el teatro todo responde a una pregunta que alguien se ha hecho alguna vez. Muestra la cartografía de la memoria del ser humano, también de sus olvidos y censuras. No hay un sentido único. No hay una orientación fija ni obligatoria para alcanzar aquello que se busca. En muchas ocasiones, como en la vida, el que escribe

ni siquiera se propone un destino. Al final, sólo nos quedan el viaje y la pregunta. Cuando entramos en el teatro, cuando nos enfrentamos con el mapa de la vida, nos acercamos a la experiencia a través de sus redes ferroviarias y sus carreteras. Mientras las observamos, regresamos al tiempo en el que el atlas fue creado en nuestro recuerdo, desplazándonos a la emoción de entonces, como el viajero que viene de vuelta. *Geografía + Emoción = Memoria*. De nuevo, el viejo truco del presente cuando mira hacia atrás. Dramaturgo y cartógrafo se parecen a la hora de representar el universo. Sus elecciones son políticas, porque muestran y esconden objetos en el plano, unen países o ciudades lejanas. Se toman decisiones. Complementaria a la *pieza-paisaje* de Vinaver, celebro aquí la *pieza-mapa*, un entramado que no se apoya en la narrativa tradicional, página a página y con dirección única, sino que se despliega y expande delante de nosotros, como si lo hiciera sobre el capó de un coche. Se trata de una obra que se abre hacia fuera desde dentro. Un mundo en miniatura que se entrega al espectador como guía hacia la memoria personal, hacia la memoria compartida por todos.

11

Once notas y todavía no he hablado de mis obras de teatro. Quizá sea el momento de exponer mi trayectoria más reciente. Entre todas las obras que anotaré, la mayoría estrenadas, destacaré aquellas que potencian su construcción a partir de una escritura abismada. Como autor, mi origen no está en las escuelas de interpretación. Nunca fui actor ni director. Mi formación llegó a través de los libros que sacaba de una biblioteca, de la narrativa, la novela, pero también de la lectura obsesiva de textos de teatro. Mi dramaturgia, por lo tanto, tiene características fáciles de identificar. Es textual antes que escénica. Un teatro forjado a través de la palabra escrita que ha ido encontrando su lugar, poco a poco, tensándose en la dificultad (y la reescritura) que otorga el escenario. Un aprendizaje que continúa todavía hoy. Del papel a la escena hay otro abismo contra el que debemos luchar. Pero ése es otro tema. Si hablo de textos recientes, debo comenzar por *La ciudad oscura* (CDN, 2015) y *Furiosa Escandinavia* (Teatro Español, 2017). Dos obras que abordan el objeto de la memoria, ya sea histórica o personal. La ficción juega un rol importante y sus personajes la viven de una manera casi enfermiza. Más tarde, llegó el estreno de *Hombres que escriben en habitaciones pequeñas* (CDN, 2019), una comedia en la que se esboza el procedimiento

abismado en su sencillez más elocuente. Durante la obra, un escritor secuestrado por el poder interrumpe el drama dialogado, rompe la cuarta pared y narra íntegramente, capítulo a capítulo, las peripecias de su novela delante del público. Debo anotar aquí que la estructura abismada tiende a la complejidad y a la entropía (Piglia, Aira, Spregelburd...), algo que fui aprendiendo con la experiencia. Las jerarquías de la ficción, en su abuso, terminan colapsando. En mis últimos textos dramáticos, en piezas como *Supernova* (aún sin estrenar) o *Catástrofe* (Sala Cuarta Pared, 2019), he forzado el mecanismo de la ficción que se multiplica hasta el límite. Entre tantos hilos y tramas abiertos, el espectador asiste con desconcierto a la resolución, si es que ésta se alcanza.

12

Más de Cormann. Enzo nos anima a ser ambiciosos para evitar aquellos textos que sólo hablan del chico-que-conoce-a-una-chica [sic]. También nos invita a escribir un teatro que sea codicioso en sus objetivos, una dramaturgia que se aleje del realismo televisivo gracias al escudo de la ficción. Un teatro que viaje más allá de lo convenido, que dé un volantazo frente al derrumbe argumental del primer obstáculo que nos encontramos al escribir. Por lo tanto, animado por Cormann, desde aquí propongo un teatro que suceda más allá de las salas de estar, que nos aleje de las cocinas y de los comedores, de los despachos, de los dormitorios. Apuesto por un teatro que nos transporte al espacio exterior, que nos lleve hasta los fiordos de Noruega o que acontezca en el fondo de los océanos. Imaginemos juntos un teatro que ocurra en las cumbres de las montañas; un teatro para los temblores y los volcanes, que nos deje al descubierto, sin defensa, en el que sus personajes se enfrenten a la nieve, al lenguaje de la tormenta, a los huracanes. Un teatro para los teatros griegos, a cielo raso, en el infierno, y que exista, por igual, en Monument Valley, en la Antártida o en la Luna. Encontremos un teatro, en definitiva, que se convierta en símbolo, en metáfora.

13

Enfrentados a un teatro asimilable y comercial que devora todo, el drama se convierte en un sucedáneo de la vida o de una serie de televisión. A veces, son la misma cosa. El lenguaje se achata dentro de lo cotidiano. Se aleja de la poesía. Como oposición a esta tendencia, pienso en el mito de Medusa, la gorgona a la que no podemos mirar directamente a los ojos. Como Perseo, es

bueno desviarse o dar un paso a un lado, intentar un rodeo para derrotarla. El rodeo consistirá en usar el reflejo del escudo para atacar al monstruo. La ficción, pienso, es el escudo más fiable que tenemos los escritores. El reflejo que podemos usar para derrotar los temas habituales. Durante años, hemos estudiado el concepto de *narraturgia* de Sanchis Sinisterra, maestro de autores a los dos lados del océano Atlántico. Esta corriente se ha centrado más en la metateatralidad y ha olvidado las múltiples posibilidades que la narración, la ficción pura, abre sobre el escenario. El teatro, ocurre aquí y ahora, es cierto, pero también dentro de nuestras cabezas. Debe usar y abusar de la imaginación del espectador. De hecho, el arte del rodeo, en palabras de Sarrazac, no está exento de relación con el distanciamiento brechtiano: alejarse de la realidad, para considerarla desde una distancia y desde un punto de vista ajeno con el fin de reconocerla mejor. El espíritu del rodeo nos abre el camino del reconocimiento: nos alejamos para mejor aproximarnos. Concluyo esta reflexión con la segunda obra que suelo presentar en mi taller. Se trata de *La paranoia*, una obra escrita por Rafael Spregelburd. El descubrimiento de este texto fue decisivo para mi carrera. Una pieza escrita a partir de dos líneas de ficción (una trama uruguaya de *sci-fi* y un culebrón venezolano con tintes *noir*) que, como serpientes, se enredan hasta límites imposibles, convergiendo en un final que homenajea al Cortázar de *La noche boca arriba*. Cuando el texto acaba, cuando el lector/espectador quiere reflexionar sobre lo que ha leído o lo que ha visto, no encontramos palabras que expliquen la obra. Pese a ello, sólo nos quedan las reflexiones del dramaturgo argentino: «la experiencia contemporánea tiene mucho más de rompecabezas, de aventura, de viaje, que de instrucción moral y cívica». Si estas páginas contienen algún hallazgo, deberían abandonarlas y lanzarse a leer a Rafael Spregelburd, puesto que de él nacen muchas de estas anotaciones.

14

Una cita cuyo origen no recuerdo: *Sus rodeos parecen los únicos atajos posibles.*

15

Si no queremos atravesar límites con nuestra escritura, si somos fieles a la crudeza de los espacios cerrados del realismo, al menos, dejémonos aleccionar por el juez Holden antes de concluir. Regresemos al volcán y seamos como los forajidos de *Meridiano*

de sangre, de Cormac McCarthy: un grupo salvaje que, acorralado por los apaches en la ladera de un cono volcánico, exhausto y sin pólvora, descubre la fuerza explosiva que se esconde en las piedras de la montaña dormida. Recordemos que tenemos a mano las «flores de azufre» de la ficción para nuestros proyectiles dramáticos. Recordemos la última lección. *Todos los tiros fueron certeros, ni un solo error con aquella pólvora misteriosa.*

Por José Padilla

GARAJE Shakespeare

No es fácil hablar de la obra de uno con objetividad. La percepción del autor no puede ser la misma que la de un lector o la de un espectador, y esto, en no pocas ocasiones, supone una merma. No hay manera de seguir con claridad, desde la visión propia, el curso de muchas de las flechas lanzadas con la escritura, desconcierto que se multiplica cuando el artefacto literario entra dentro de la categoría teatral. Si cualquier literatura, una vez finalizada, tiene un sesgo ajeno para su autor, el teatro, que nace para ser compartido con varios colectivos (equipo, público, lectores...), incrementa esta distancia y abunda en la sensación de extrañeza, más aún si no se tiene la fortuna suficiente de encontrar un equipo que no deje huérfano al texto, uno que le dé cobijo y valor. En teatro se desgaja el autor de su obra casi de inmediato: la pieza cobra una vida tridimensional que ya no es pertenencia sólida (tal y como se comprende la posesión); todo muta, todo respira en otros lugares que uno no pudo llegar casi a imaginar. Esta indeterminación, la incertidumbre de no tener el más mínimo control del resultado final, es un valor activo del hecho teatral. Una gran carga de belleza en la escena puede que resida en lo indomable del acto en sí; por todo ello deviene en titánica la tarea de autodefinirse. ¿Cómo nombrar algo cuya tarea implica desconocimiento? Sin embargo, y precisamente por la dificultad de la empresa, muy de cuando en cuando conviene hacer inventario de lo vivido y lo creado. Tornar la vista al recuerdo y observar brevemente qué nos devuelve el pasado no ha de ser un ejercicio narcisista, lejos de eso. Por un lado, visitar el catálogo quizá sea útil para recuperar recursos que pensamos almacenados y que el

tiempo y la soberbia de la edad nos han hecho desechar antes de plazo; y por otro, nos habilita para dar buena cuenta de lo poco o mucho avanzado. Jamás me he enfrentado a este reto y las recompensas mencionadas sugieren que merece la pena el envite. Ignoro cómo saldré del mismo, pero invito a quien esto pudiera leer a que me acompañe en esta excavación nada arqueológica –lo museístico y el teatro creo no han de llevarse bien–. Voy a procurar rescatar de la memoria los pasos que me han llevado a ser el autor que soy hoy. Adelanto que, si construyo este texto a partir de la base memorística, necesariamente ha de ser una traición; probablemente sea poco preciso y es seguro que divagaré sin pretenderlo; Pero puedo garantizar que traición, imprecisión y divagación concluirán en algo que a lo mejor no será acertado, pero sí que será verdad.

Comencemos por el *rock*. En 1987 la banda Metallica decide grabar un álbum titulado *Garage Days Revisited*; a esas alturas ya tenían tres discos editados y comenzaban a ser conocidos a nivel mundial. En el título está la clave de la intención: volver a sus inicios, a los tiempos en los que cuatro melenudos en un garaje aporreaban sus instrumentos sin medios ni casi conocimientos; regresaban en el disco a cuando tocaban sus temas favoritos de grupos clásicos de *thrash metal*, ese rango de años en que todas las esperanzas están puestas en algo indeterminado, pero sin el menor atisbo de un futuro estable. El garaje, un espacio ideado para guardar un vehículo y la antítesis de la comodidad o de lo que se supone que debe ser un espacio de creación, un cubículo que alberga humos nocivos y raquíticas salidas de aire, transmutado en el lugar donde se empiezan a acrisolar las ideas y el trabajo que en un futuro serán tangibles. La leyenda del garaje fundacional se extiende del mundo de la música al empresarial: Steve Jobs y Steve Wozniak creando Apple con la puerta abatible levantada en verano y mucho café de por medio, Youtube nació en un garaje, la empresa de juguetes Mattel fue fundada en 1945 en un garaje, el primer almacén de Amazon fue... sí, un garaje. Y no es que la dramaturgia, y mucho menos la mía, tenga que ver con las *start-ups* tecnológicas de éxito, pero sí que me atrevo a señalar todas esas fuentes de creación que adolecen de oscuridad porque coinciden con mi vivencia: yo soy dramaturgo gracias a un garaje, un lugar que un amigo mío llamó, con poca sorna y mucho criterio, el zulo. Pero vayamos por partes. Dedicarme a escribir teatro jamás fue parte del plan; de hecho, ignoro si alguna vez hubo algo parecido a un plan. Francamente, creo que no. Mi

encuentro con el teatro fue abrupto e improbable, y se dio en un momento de la vida en el que nada apuntaba hacia allí... ni hacia allí ni hacia ningún sitio: fui un absoluto desastre en mi época de estudiante, repetí el curso preuniversitario tantas veces como me fue posible y mi único futuro era de aquí a una hora. Pensar más allá sólo era un portal para la angustia. En el colegio me invitaron a creer que para mí no había un horizonte profesional decente; algo que, por otra parte, yo me encargué de refrendar a conciencia. Con la alarma del «haz cualquier cosa para ir tirando» timbrando cada vez más fuerte, llegó el teatro. Sobre la bocina. Desde el día en que casi por azar entré en una clase de interpretación para aficionados hasta hoy han pasado veintiún años, una cantidad de tiempo obscena por inadvertida y que no termino de creerme. Fue en mi Tenerife natal donde el teatro rescató mi vida y puso, sin yo saberlo, las miras hacia la dramaturgia. Esto tuvo inicio en la manera sobre la que ha girado todo lo demás: toda mi formación y buena parte de mi experiencia es actoral. No me fue mal en Tenerife, tan poco mal que en dos años hice todo el teatro que desde mi margen de acción pude hacer: aficionado, universitario y profesional. A los dos años, con las maletas hechas, probé suerte en la RESAD de Madrid. Me aceptaron, cursé mis estudios en la rama de Interpretación Textual y a los cuatro años salí. Todo empezó en ese momento. Para comprenderlo mejor, volvamos al *rock* y hagamos garaje.

El término rock de garaje viene del hecho de que sus intérpretes eran grupos compuestos por adolescentes y jóvenes aficionados, con una escasísima preparación musical, que solían reunirse «para tocar y ensayar en el garaje de sus casas». La música de estas bandas era, por lo general, mucho menos elaborada que los originales en los que se inspiraban (dado que sus intérpretes poseían escasa pericia instrumental, chicos de entre quince y veinte años que apenas sabían tocar unos pocos acordes); pero, a cambio, estaba repleta de pasión y energía juvenil, lo que algunos consideran el verdadero espíritu del rock and roll.

Bendita Wikipedia. El garaje era de cuatro plantas, con unas quinientas plazas de *parking*, y mi trabajo consistía en hacer el control de matrículas (nada más tedioso) y estar en la garita junto a la entrada pero ya bajo tierra, observando la entrada y salida de coches. También tenía que facilitar los materiales al personal de limpieza y mantenimiento y rellenar el parte de las posibles incidencias. El trabajo no era especialmente complicado, no en

su ejecución al menos. Lo difícil era estar en ese cubículo día tras día, hora tras hora, sin perder la cordura y el buen ánimo, sin olvidar que este trabajo era un medio para obtener un fin. Trabajar en el garaje iba a ser de todo menos cómodo, pero mi necesidad de ingresos inmediatos se hacía cada vez más presente. No mucho después de salir de la RESAD, mis nóminas como actor se distanciaban más y más en el tiempo unas de otras y la regularidad para pagar el alquiler, paradójicamente, no; qué cosas. Los turnos eran de doce horas, de siete de la mañana a siete de la tarde, en fin de semana seguro y prácticamente todos los demás días de la semana también. A intervalos, pero estuve prácticamente diez años así. Esto me lo recuerdo a menudo para no perder la perspectiva ni de mi trabajo ni del camino recorrido. Y sí, por supuesto, soy muy afortunado, me va bien, pero no puedo olvidarme de que hacer teatro (cualquier arte) en España se paga caro. No puedo olvidarlo ni por mí ni por mis compañeros y compañeras de profesión. Son contados los casos en los que dedicarse a las artes en este país no conlleva un rédito altísimo. Con estos condicionantes, desarrollé la capacidad de no estar allí jamás. No, no es que hiciera dejación de mis funciones, pero convertí un trabajo tan aparentemente contrario al escenario en algo que sirviera a mi propósito de no abandonar la escena. Evidentemente, estando doce horas en un subterráneo no iba a poder actuar, pero sí iba a poder leer toda obra de teatro que cayera en mis manos y, sobre todo... iba a poder escribir. No creo que haya atajos para la escritura y la parte estricta del asunto no te la puedes saltar: siéntate y escribe –nada que fuera parte del plan, una vez más–. La lectura disciplinada de literatura dramática te permite detenerte en el estilo, la agilidad del relato, la estructura, la elaboración de personajes poliédricos y, en todo este lío, tratar de buscar en ello tu verdad; pero sólo el hábito de la escritura plegará el conocimiento a la práctica. Por exigencias del guion tuve que aplicar mi formación actoral al estudio de textos teatrales desde un punto de vista, en ocasiones, completamente antitético al de un actor o, al menos, al que recibí en mi periodo lectivo. Y digo que es distinto porque, sobre un material textual, el actor busca una lógica, por exuberante que sea, que pueda integrar en su interpretación, pero, sobre un folio en blanco, aplicar sólo lógica te llevará casi con total seguridad a una obra predecible, rala, infumable. Quiero decir, ¿qué tiene de lógico *Hamlet*? Nada, es un muestrario de insensateces, una detrás de otra. ¿Quién es

del todo cabal en *La casa de Bernarda Alba*? La abuela, justo la que padece demencia. Un exceso de lógica mata la sorpresa, la sal de las historias. Esto es algo que a veces cuesta entender y que me ha cobrado algún choque con puristas de la escena: el proceso de un escritor de teatro no debe ser el mismo de un actor, y esto es susceptible de generar conflicto. Aprender de qué manera el arte de la actuación sirve al de la escritura es todo un desafío que guiaba mis pasos en aquellos días de garaje y que los sigue guiando hoy, porque lo que quería (y sigo queriendo) era estar sobre un escenario. Pero con el tiempo supe que hay muchas otras formas de estarlo además de la actoral. Las circunstancias me impedían estar físicamente en las tablas, pero las palabras que hoy son etéreas mañana pueden ser corpóreas, y eso los escritores de teatro lo sabemos bien. Primero, y por ciencia infusa, el garaje me dio disciplina. No se me ocurre otra manera, aparte de la vivida, de que yo, un domingo, a las siete y media de la mañana, estuviera escribiendo. Sencillo: no quería estar allí, luego tenía que escribir para evadirme. Gracias a mi condición de actor, y a que vivía entre actores, mis primeros textos garajísticos siempre rondaron la escena de una forma más o menos cercana, algo que terminaría por darme un rasgo que comparto con pocos dramaturgos: no puedo presentar mis textos a concursos literarios. ¿Por qué? El noventa y cinco por ciento de ellos recoge en sus bases que el original no habrá podido ser representado en forma alguna. A día de hoy tengo la fortuna de que he escrito toda mi producción casi con fecha de estreno ya marcada; casi siempre he escrito para actores determinados, y los actores actúan, hacen. No hay más. El concurso que he ganado es poder ver en escena todas mis obras. Claro que nada de esto hubiera sido posible, como ya dije, sin el rigor de mis horarios: cada día pude dedicarle entre cuatro y seis horas diarias, si no más, a leer y escribir, y entregarme a ese juego. Eso me dio herramientas que hoy puedo aplicar con más facilidad que entonces. Puede que el entorno no fuese cálido, pero sí era aislado: una puerta cerrada que me dejaba solo con mis ideas. Entre la desesperación y seguir con la profesión que enderezó mi vida, elegí lo segundo.

Ya tenía el lugar y las guitarras desafinadas en mis manos. Había que empezar a berrearle al micro. La obra que me convirtió en dramaturgo, escrita inevitablemente a la luz del neón bajo tierra, fue *Cuando llueve vodka*, estrenada hace ahora quince años. Fue la

primera pieza original de la compañía Grumelot, grupo que fundamos Íñigo Rodríguez-Claro, Carlota Gaviño, Javier Lara y yo. Los cuatro terminamos a la vez nuestros estudios en la RESAD y salimos con muchas ganas de hacer cosas... y con una mano delante y otra detrás, también. *Speed the plow* de Mamet, *Push-up* de Roland Schimmelpfennig... ésas eran nuestras pretensiones de primer montaje de compañía independiente. Evidentemente, no podíamos pagar unos derechos que sólo estaban al alcance de grandes productoras, así que fue cuestión de tiempo que decidiéramos dar el paso de crear nuestros propios materiales; tal y como se han dado las cosas, fue el acierto de nuestras vidas. Otra vez más, fuera de plan, yo me ofrecí a escribir algo a partir de nuestro acervo, tratando de responder a esa pregunta trampa: «¿Qué queremos contar?». La hice por inexperto, procuro esquivarla como al fuego desde entonces, porque la respuesta en muchos casos va a ser que no tengo ni la más remota idea de lo que quiero contar, sólo sé que quiero contar algo. Intellectualizar un proceso, sea con material preexistente o en una creación desde cero, me genera una tremenda animadversión. Creo que es perderse un pedazo importante del hallazgo. En muchas escuelas se trata de imponer la razón en los actores como único medio para llegar a su arte; nada es dogma, ya se sabe, pero este único punto de partida me parece un error que acartona y endurece lo que debe ser fluido. Nosotros, después de discutir no poco, leerlo todo, verlo todo, ponerle muchas horas de raciocinio (algo que tuvimos que desaprender), escucharnos y tomar mil apuntes, concluimos que la mejor manera de arrancar nuestra actividad como compañía era contar una historia sobre un grupo de gente de aproximadamente nuestra edad y completamente desorientada dentro de su mundo profesional y afectivo, en los albores del siglo XXI. Efectivamente, no nos quedaba muy lejos. El proceso no fue fácil, pero bienvenido sea: aprendimos a base de golpes que el teatro es un arte colectivo y que dar las cosas por hecho acaba hasta con el proyecto más pintado. Por cierto, aún no he contado que sobre el escenario estábamos los cuatro y que la dirección la asumí Íñigo. Al principio, nuestras interpretaciones eran tirando a rígidas (generalizo), tratando de aplicar la técnica aprendida, el alfa y el omega, pero el paso de los ensayos y de las funciones nos fue soltando, fuimos desaprendiendo el manual y cediendo a la lógica de la escena. Aquellos primeros ensayos tuvieron lugar en más lugares recónditos: una casa okupa en Moratalaz, salas en San Sebastián de los Reyes, el salón de nuestras casas... Había que sacar

el trabajo adelante como fuera y eso fue lo que hicimos. Ganamos un concurso a la mejor dirección en la ya desaparecida Sala Ítica, repusimos la obra, e incluso hubo una tercera en la siguiente temporada con diferente reparto. Tengamos en cuenta que eran otros tiempos, acceder a una sala independiente para un grupo de chavales que salía de la escuela era tarea imposible, no había muchas y se nos miraba con recelo, incluso por gente cercana que veía nuestro propósito como poco menos que un disparate. Ese proceso fue impagable y ninguno de los que lo vivimos lo olvidaremos jamás, ya no por el hecho de haber conseguido estrenar, que por supuesto, sino porque nos dotó de algo indolegable cuando se consigue: la fe. Se dice poco, pero la fe debe ser una constante en quien quiera dedicarse al teatro; casi por pura epistemología, has de creer en algo cuya existencia a día de hoy no puede probarse: algo etéreo que en tu voluntad y en ningún sitio más tiene forma a día de hoy. Esto es un salto al vacío, y más cuando se está empezando; una lección profesional que aprendí a fuego en Grumelot. Abandoné la compañía en 2012. Fue muy doloroso (como la peor de las rupturas de pareja), pero necesario (quién nos lo iba a decir). Si todos nos hubiésemos plegado a nuestros roles de compañía (actores, director, dramaturgo), no hubiera ocurrido la explosión creativa que vino poco después. Era difícil admitir que todos empezábamos a tener aspiraciones diferentes a las que nuestro organigrama original podía ofrecernos. Hoy Grumelot es una compañía consolidada que ofrece unos trabajos arriesgados y de excelente calidad. Carlota, Javier e Íñigo escriben, dirigen y actúan en sus propias propuestas desde hace años. Mi presencia allí hubiera sido una interferencia para ellos, y viceversa. Todo es conjetura, claro, pero bastante probable. Ah, como no podía ser de otra manera, lo subterráneo sigue presente: poco después de estrenar *Cuando llueve vodka*, empezamos a ensayar en un sótano del barrio de Carabanchel cuyo alquiler nos costaba el hígado. Pero lo hicimos: durante algo más de un lustro convocamos a profesionales, propusimos talleres, creamos obras con nocturnidad y algo de alevosía. Del garaje al sótano: en esos espacios del inframundo, nací como escritor y profesional de las artes escénicas. Cada vez que pienso en aquellos años de Grumelot es imposible no acordarme de estas palabras del dramaturgo Antonio Rojano:

Para el grueso del mundo, entre esas cuatro paredes, puede estar ensayándose la muerte de Julio César o preparándose un explosivo químico. Los vecinos siempre pensarán que ese grupo de

despeinados actores, que suben alborotados las escaleras, están tramando un golpe de estado o que ese grupo de barbudos terroristas islámicos está ensayando una obra de teatro. Para el mundo nada de esto importa antes, porque el resultado de la Conspiración de los Dramaturgos Emergentes, como el resultado de la conspiración de los tiradores solitarios, sólo se conocerá después. Una vez que la sangre manche el asfalto o que el texto se haya estrenado. Tras el acierto o el fallo de la detonación.

Y hablando de Julio César... permítanme hablar de Shakespeare, y con él de otros autores clásicos que me construyeron y me dieron recursos, pero preeminentemente él. No puedo calibrar la fortuna que he tenido de encontrarme en mi vida profesional en varias ocasiones con este coloso. Nuevamente cero dogmas, pero considero firmemente que todo dramaturgo debería acercarse a los clásicos siempre que pueda, no solamente como lector o espectador, sino como versionador, dramaturgista, o como queramos llamarlo. Al trasladar un texto canónico a un público contemporáneo es inevitable detenerse en el qué y en el cómo. Resulta fascinante observar cómo esos autores jugaban con las estructuras, cómo sus personajes son pura carne de escenario, cómo la palabra guía la acción y es puro espacio. Su teatro es compulsivo, es imperfecto y basto incluso, bello, apolíneo y exuberante, sanguinolento, paroxista en ocasiones. Es teatro, joder. Y cuanto más tiempo te detengas en Shakespeare, más posibilidades tendrás de que te regale cosas. Creo que su obra me ha traspasado de parte a parte por lo alejado de ser una literatura docta. A ver, claro que lo es, y ha sido digna de los más sesudos estudios (demasiados, probablemente), pero lo que me arrebató de su teatro y lo que contradice lo académico es que es un amplio muestrario de toda pasión humana, de las altas, mostradas por muchos, pero sobre todo de las de baja estofa, sin miramientos y hasta con recreo, enseñadas mucho menos por otros autores por aquello del decoro y del pudor. Esto es lo que lo diferencia y por ello es por lo que se le conoce como el inventor de lo humano. Son consustanciales a la condición humana, todos esos personajes de denunciable moralidad, y Shakespeare hace las veces de notario de este hecho, lo constata. Hoy ocupa el lugar que debe en la literatura universal, pero no siempre fue así: durante dos siglos fue repudiado, tildado de loco e irrepresentable. Y todo esto, precisamente, por su impudicia. Tuvo que ser otro *loco*, Víctor Hugo, quien lo rescatara del olvido ensalzando justo aquello por

lo que había sido rechazado durante doscientos años. Belleza hay a espuertas en sus palabras, pero también mucha tripa y mierda (;!). *Macbeth* es una espiral de locura y sangre, *Tito Andrónico* descuartiza a Chirón y Demetrio, los pasa por el horno y se los da de comer a su madre, que mastica sin saber lo que mastica; Cordelia, la hija buena de Lear, muere ahorcada en una celda, *Romeo y Julieta* fallecen víctimas de un equívoco por segundos de diferencia; Cleopatra se entrega a una muerte dolorosa y larga acercándose una serpiente al pecho; el Duque de Clarence en *Ricardo III* acaba muerto en un tonel de vino con dos perros decapitados sazonando el caldo... Y es justo a esto a lo que me refería hace ya un rato con lo de la aplicación de según qué técnicas actorales a la escritura. No puedes hallarle lógica a parir la imagen de un tipo que yace en vino con un par de cabezas de perro. Pero es justo esta la labor que diferencia al dramaturgo de un actor o de un director: un escritor ha de ser osado y cero complaciente, tiene que retar y no ser cómodo. El actor también ha de ser valiente, pero si es a texto escrito, sobre un material que ya existe, no es lo mismo en absoluto. Quizás estos retazos de Shakespeare sean explícitos de más, pero ocurre tres cuartos de lo mismo con Beckett, Chéjov o Lorca. No se trata de la sangre, no se trata de la violencia, se trata de saber cómo romper un orden establecido para que pueda tener vida en escena. Quizás esta definición sea ramplona, pero creo que un dramaturgo tiene que crear el caos sobre el que un actor y un director deben encontrar su propio orden, por entrópico que éste sea. Todo texto de teatro tendrá que suponer un reto; si no, no será teatro. Esto lo aprendí con Shakespeare. No soy capaz de cuantificar el valor que ha tenido para mí como dramaturgo el haber podido trabajar sus textos con frecuencia. Hasta la fecha, profesionalmente, he versionado *Otelo*, *Enrique VIII*, *Trabajos de amor perdidos*, *Medida por medida* y *El mercader de Venecia*. Cada uno de estos trabajos ha sido muy diferente al anterior, porque cada puesta en escena nació de un lugar distinto, en ocasiones diametralmente opuesto al precedente. En *Otelo* enhebré la trama con retazos de *El extranjero* de Camus; en *Enrique VIII* (obra que me convirtió en el primer dramaturgo español en representar una versión de Shakespeare en el Globe Theatre de Londres) saqué a flote la trama secundaria de Catalina de Aragón, convirtiéndola en la principal; en *Trabajos de amor perdidos* (nuevamente producida por el Globe) pude cometer la osadía de recrear un acto v (inexistente en el original); *Medida por medida* la dirigí yo mismo, y uno de los retos aquí (la obra presenta

muchos, los ingleses la llaman *problem play*) consistió en adaptar una *dramatis personae* extensísimo para sólo cinco actores. En *El mercader de Venecia* me entregué a la propuesta de dar forma a las inquietudes que un texto tan políticamente incorrecto leído hoy provocaba en el equipo. Nuestra obra finalmente se llamó *Mercaderes de Babel*. Todos estos *shakespeares* me han marcado y, aun estando yo a un millón de kilómetros de su saber hacer, han estado a mi disposición, en el trabajo, muchos de sus recursos para aplicarlos a mis textos. Espero haberlo hecho con tiento. A lo largo de mi carrera también he podido habitar otros clásicos como Cervantes, Bulgákov o John Webster, y abordar cada uno de ellos ha sido un privilegio. Aspiro a que hayan dejado honda huella en mí y a poder tener nuevamente la oportunidad de tratarlos. Cuando he andado con ellos, he andado sobre hombros de gigantes.

Garaje, Shakespeare... y ¿ahora qué? El cómo me he ido construyendo como escritor de teatro es la historia de desbrozar el ruido y encontrarme a mí tras él; nada que haya acabado aún, por supuesto, pero es en este camino donde ha de estar la nota adecuada, o lo que demonios sea eso que se busca. Supongo que el intento de hallazgo de eso que llaman *la voz propia*. Ahora que estoy dedicado a esta recopilación que ustedes leen, me doy cuenta de que mi evolución tiene forzosamente que ir al hilo de dejarme ser yo en mi trabajo. Esto que puede sonar a perogrullada, pero no lo es en absoluto. Hay que vivir y aceptar encargos, hacerlos tuyos y ser eficiente y honesto en tu labor, claro, pero si tratas de buscar tu verdad creo que lo único que puedes hacer es escribir de lo que te dé la gana en el sentido más volitivo de la palabra. Lo que te guste, lo que te palpite en las entrañas, será lo único que puedas proponerle al mundo y salir bien parado de ello o, al menos, con probabilidades de hacerlo. Vuelvo otra vez a aquello de la osadía y a la falta de corrección en los textos: nada más lejos de mi intención que sonar a libro de autoayuda, pero todo aquello sólo se consigue siendo tú. Renunciar a géneros que te gustan es un error, por más que éstos no entren en el canon de lo que se supone que debe ser el teatro. Si eres fiel a ti, ¿cómo no va a estar tu experiencia individual en tus textos? Ha de estarlo, se quiera o no, y todas las obras de teatro son una suma enorme de experiencias individuales.

Antes de acabar voy a glosar algunas de las obras originales que he escrito. Lo haré sin orden cronológico y dejando muy injustamente otras fuera, pero por no eternizarme ponderaré algu-

nas por lo que me han marcado en cuanto a mi recorrido personal, redundando por tanto, inevitablemente, en lo dramático:

HAZ CLIC AQUÍ

Hay un antes y un después definitivo con esta obra. Venía de una experiencia horrenda tras mi primera vez como director, un trago que no le deseo a nadie en el que todo fue cuesta arriba y viví la peor cara de esta profesión. Lo que ocurrió con *Haz clic aquí* fue toda una inesperada revancha, y a esta obra le debo gran parte de mi carrera. Tuvo lugar dentro de «Escritos en la escena», una estupenda iniciativa del Centro Dramático Nacional, y en ella apuntalé dos grandes pilares: la escritura a partir del trabajo con actores y mi faceta como director. Mi propuesta de escritura consistía en escribir a pie de escenario una historia que girase en torno a los mecanismos de internet y a cuál es nuestra responsabilidad en su uso. Lo que pasó en el proceso de trabajo fue que, básicamente, nos divertimos mucho y eso quedó reflejado tanto en el texto final como en la puesta en escena. Trabajar con actores lo más directamente posible creo que es la manera de hacer que la escritura esté lo más pegada posible al escenario; es lo más cerca que puedo estar siendo dramaturgo del actor que fui. No nos fue mal, la obra se programó dos temporadas seguidas en el Teatro María Guerrero de Madrid y, además, trajo consigo algo absolutamente inesperado: pude dirigirla en el Teatro del Arte de Moscú con actores rusos. El choque allí fue grande los primeros días; al poco, ya todo fue sobre ruedas y fue entonces cuando tuve claro que me iba a dedicar también a dirigir regularmente mis propuestas. Era algo que el dramaturgo Alfredo Sanzol me había dicho recurrentemente: un dramaturgo debe dirigir sus propios textos. Eso no significa que no puedan ser dirigidos por otros; por supuesto que sí. Es sólo que desde la dirección propia creo que mi voz es más completa. Pienso seguir haciéndolo.

LAS CRÓNICAS DE PETER SANCHIDRIÁN

El teatro es un arte colectivo y un acto de fe, y esta obra (hoy ya una trilogía) es la prueba de ello. El tiro era imposible: comenzó con una historia en la que se mezclaban Spiderman y la filosofía de Miguel de Unamuno, una epopeya de ciencia ficción homenaje a las películas de serie B que jamás hubiera tenido continuidad más allá de mi cabeza si no hubiera sido por el apoyo de Kamikaze Producciones y su Teatro Pavón. La apuesta era

enorme por inusual y, sin el apoyo de alguien que creyera firmemente en mí, nunca hubiera existido. La confianza también es dramaturgia; es más, diré que lo es por encima de muchos otros factores. Sin espacios de confianza lo demás no existe. En estos momentos estoy escribiendo la tercera y última parte de la saga, textos todos ellos que refrendan en mí la necesidad de riesgo que el escritor de teatro debe asumir. En ellos hay *gremlins*, dictadores travestidos, magos y magas, reinenciones de Frankenstein, clones, Jekyll y Hyde... Y más sorpresas: el texto de la primera parte está publicado en francés, lo representó la Comédie Française y ellos mismos me lo premiaron. Nada es garantía de nada, pero sólo haciendo lo que de verdad tienes dentro pueden darse este tipo de cosas.

DADOS

Y otro espacio de confianza, el que me proporcionó esta vez Ventrículo Veloz Producciones. *Dados* es el final de otra trilogía, enfocada a un público normalmente olvidado como es el juvenil. En esta pieza abordamos la identidad de género y es, quizá, uno de mis textos más políticos. En tiempos en que se ataca con saña al colectivo trans, aquí intento hacer una defensa férrea de la diversidad. Quizás lo peculiar es el conducto que utilizo: la ciencia ficción y la literatura de fantasía. En ese sentido, recurro a herramientas de propuestas de otros géneros; los referentes del género fantástico son muy útiles porque son más elásticos que aquellos que apelan a propuestas más realistas, y creo profundamente que se puede hacer un teatro de corte social sin atender a otros recursos que no sean los fantásticos. Esto no es nada nuevo, la ciencia ficción tiene un fuerte componente social por definición.

LOS CUATRO DE DÜSSELDORF

Mi segunda experiencia en la escritura a pie de escenario fue con esta función que, sin una premisa previa, escribí y montamos en el plazo de un mes y medio. Todo esto se traduce en que nos metimos en sala de ensayo cuarenta y cinco días antes de que el público pagara entrada para vernos sin tener absolutamente nada escrito ni pensado. Esto fue un salto mortal hacia atrás del que salimos bien a tenor de público y crítica. Fuimos fieles a lo que iba surgiendo en el trabajo, por mucho que la sensatez contraviniera lo que estaba ocurriendo allí. Como muestra, ésta era la frase que cerraba uno de los momentos con mayor carga dramática, casi al final de la función, cuando el gran secreto sobre el que giraba

todo era desvelado: «Me pones el ciruelo como el cigüeñal de un portaaviones».

Al teatro, como a casi todo, lo puedes tratar de dos formas: con corazón o con cabeza. Por supuesto que todo requiere (y el teatro más) de un concienzudo trabajo; pero si no te dejas ser en él, siempre habrá algo que estarás traicionando y a la vez robándole al público. En la escritura, como en la interpretación, hay que aprender a domar la técnica para que pueda surgir aquello que sea susceptible de emocionar a alguien. El virtuosismo puede ser que resida en la práctica, lo ignoro, pero desde luego no se va a conseguir aplicando sólo lo racional.

No tengo ni idea del porqué, pero sí sé que me gusta más el teatro así: irreverente, libre.

Yo sólo he hecho aquello que me dijeron en su día que no se podía hacer.

ESCRIBIR para teatro

«Para escribir, / miro, escucho, huelo / pruebo, toco. // Para escribir / cuento / lo que he visto. // Escribo despacio / y rápido / y no escribo. // Escribo de noche / bebiendo / y de mañana sobrio / corrijo. // Escribo alerta al pudor / la risa o lo que sea / que me provoque / lo escrito. // Escribo sin olvidar / que todo eso que escribo / será aprendido // y repetido / repetido / repetido / repetido. // Por eso escribo en voz alta / y por eso mil veces borro / todo lo que había escrito. // Escribo sin plan / sin fin / sin por qué. // Me dejo escribir / me escribo».

 Escribir para teatro no estaba en mis planes.

 Tampoco dejar mi país natal.

 Puedo decir que dos de las cosas que más feliz me hacen (vivir en Madrid, y trabajar con las palabras) no son decisiones que haya tomado yo. Menciono estas circunstancias porque tienen que ver con dos cuestiones que ahora me resultan fundamentales para pensar la escritura: tomar distancia y no hacer planes.

LO PRIMERO

Mi primer vínculo con una actividad artística fueron las clases de piano que tomé de los seis a los doce años. A esa edad, leímos en el colegio un artículo periodístico sobre la noción de inmortalidad que sostenía que la única manera de vencer a la muerte era quedar en la memoria de los otros. El artículo estaba ilustrado con una foto de Marilyn Monroe. Yo tenía muy claro, como el Rafael de *La piedra oscura* (obra de Alberto Conejero que aún no existía –la obra, él ya sí– y que me tocaría dirigir bastantes años después) que no quería «desaparecer del todo». Ya había leído con inquietud que «el delito mayor / del hombre es haber

nacido», y la idea de haber nacido para morir me provocaba más de un insomnio. Aquel artículo fue la gota que colmó el vaso de mi angustia existencial preadolescente.

A la semana siguiente, ya me había apuntado en un taller de teatro. Sabía que mi vocación tendría que ver con alguna actividad artística y el piano estaba bien, pero era muy solitario. Yo necesitaba dedicarme a algo que implicara trabajar en equipo, cuanto más grande mejor, para así poder quedar en la memoria de más gente, llegado *el* momento. Mis padres me habían llevado a ver unas cuantas obras y yo notaba que algo en el cuerpo se ponía alerta cada vez que íbamos. Una especie de cosquilleo abajo del ombligo parecido al que, algunos años más tarde, sentiría al estar por primera vez frente a un hombre desnudo. Un vértigo nuevo ante un abismo nuevo: el del placer.

Aquel primer taller resultó ser un inesperado oasis de exuberancia en el que, de repente, en lugar de ser el raro, yo era el majo. En el colegio, para los chicos –salvo alguna excepción inquietante–, era el mariquita, y para las chicas, como me dijo una, «de los más feos, el más lindo». Cambiar ese panorama por otro en el que lo que se hacía era cuestionar la idea de una realidad fija y desplegar en cambio sus potencias fue toda una salvación.

Para aquel curso tuvimos que preparar algo para la muestra de fin de año. Entonces hice la versión escénica de un cuento que tenía escrito (sí, de vez en cuando escribía). Esto lo sé no porque lo recuerde, sino porque hace un tiempo mi abuela me mostró la copia del texto que, con caligrafía adolescente y en tinta azul, tiene escrito en un margen: «Adaptación teatral». Encontrarme con esa copia me hizo reparar en que, al contrario de lo que yo pensaba, lo primero había sido escribir. Y había sido en soledad.

LA VERDAD DE JERRY LEWIS

A los pocos años de hacer teatro en la ciudad donde vivía, quise dar el salto a la capital y me apunté en un taller en Buenos Aires. En aquel sitio se seguían las enseñanzas de Lee Strasberg (quien, a su vez, hacía la lectura *yankee* de las teorías de Stanislavski, en particular el entrenamiento de la «memoria sensorial» y la «memoria emotiva»).

En ese taller se hablaba mucho de la «verdad» y se hacía como que se tomaba café de mentira. Un ejercicio llamando «Momento privado» consistía en crear la ilusión de intimidad en una

situación en solitario. Cuando me tocó hacerlo, subí al escenario con mis libros y me puse a ordenarlos alfabéticamente. Era algo que tenía pendiente hacer, y que iba a hacer solo. Así que me pareció ideal para hacerlo en clase y matar dos pájaros de un tiro, como quien dice.

Al profesor le pareció horrible aquel ejercicio. «No tiene interés», dijo. Pero verdad sí que tiene, pensé yo. Al ver los trabajos de mis compañeros y compañeras entendí que la cosa iba más bien de ponerse a llorar o tocarse un poco. «Una acción que interrumpirías si alguien entrara». Yo tendía a interrumpir cualquier acción si alguien entraba, por baladí que ésta fuera, por simple cortesía o timidez, que es lo mismo a veces. Así que esa consigna no me ayudaba. Pero por ver los trabajos de los otros, entendí que la íntima verdad de la que hablaban tenía que ver con lo que se elegía ocultar a conciencia. Pensé en abandonar la clase (entre otros motivos, porque era incapaz de soltar ningún líquido en escena), pero ya tenía preparado otro ejercicio para la semana siguiente, así que decidí quedarme al menos hasta fin de mes.

Habíamos preparado con dos compañeras una improvisación con objetivos, superobjetivos y deseos de verdad. La situación era la siguiente: yo era el guía inexperto (e improbable) de dos turistas pijas por el desierto del Sáhara. Nos perdíamos. Casi no quedaba agua, así que había que racionarla. Estábamos agotados y muertos de sed. Las pijas se dormían y yo me tomaba toda el agua en un ataque de egoísmo, de inconsciencia o de resentimiento de clase.

Aquel día, para preparar la escena, yo quería una sed de verdad. Para conseguirlo no había ingerido ningún líquido desde la mañana. Había tomado sal a cucharadas. Y había ido a correr vueltas a una plaza antes de la clase –que era a las seis de la tarde–. Llegué al taller hecho un cuadro. Pasamos la escena. Estábamos en el momento crucial en el que por fin actor y personaje saciaban su sed juntos cuando el profesor gritó «hasta aquí». Y nos dijo que... no había verdad. Yo le conté mis sacrificios del día en pos de una sed verdadera (o de mi sed de verdad), a lo que respondió: «¿En serio? Pero si parecías Jerry Lewis». Todo el mundo rio (menos un compañero que aún es mi amigo y dirige teatro en Buenos Aires).

Años más tarde, leería en Silvina Ocampo la frase que más me ha enseñado de dramaturgia y de puesta en escena: «Lo cierto es más raro».

DEVENIR TEATRO

Decía al comienzo que escribir para teatro no estaba en mis planes, y es cierto. Se fue dando por el deseo de ver en escena las cosas que quería ver. El teatro me había dado un «nosotros», y el alivio de entender que las palabras crean realidades.

Por eso, encontrarme con el texto *Frankie y la boda* fue para mí inmediatamente necesitar convertirlo en escena. La preciosa *nouvelle* de McCullers puede leerse casi como una oda a los grupos de pertenencia. A la necesidad que cada uno tiene de encontrar lo que la protagonista del texto llama *the we of me*. Así nació *Antes*, mi primera dirección y mi primera dramaturgia. Y desde entonces, y sin plan previo, seguí practicando la escritura por puro deseo de hacer las obras que quería ver.

Ahora bien: ¿por qué no hacer obras ya escritas por otros? Porque con los clásicos aún no me atrevía, y con los contemporáneos... Bueno, toca confesar que, en líneas generales, me aburre leer dramaturgia. Lo digo sin orgullo ni pena. Soy muy mal lector de teatro. Durante mi formación leí mucho, y hasta disfruté esas lecturas imaginando elencos o diseñando espacios. Pero con el tiempo, ese goce se fue apagando. Y en cambio encontraba y encuentro mucho placer en imaginar versiones escénicas de textos no nacidos para la escena. Y esto, paradójicamente, es porque me encanta la escena. Y el trasponer un texto de un soporte a otro te obliga a reflexionar acerca de la pertinencia (o no) de ese cambio. ¿Cuál es la especificidad del nuevo lenguaje? ¿Qué sentido tiene esa mudanza? ¿En qué medida puede ese material devenir teatro?

Uno podría imaginar que estas cuestiones ya han sido tenidas en cuenta por cualquiera que desee escribir para teatro. Sin embargo, abundan los textos contaminados por los procedimientos narrativos de la televisión y el cine (por no hablar ya de las puestas en escena). Por suerte, hay excepciones que nos recuerdan con su existencia que otro modo de relacionarse con la escritura, desde y para la escena, es posible.

QUEREMOS TANTO A BECKETT

Beckett llega al teatro desde la literatura. Tal vez por eso sabe que no pueden confundirse. Que en el teatro la palabra sólo adquiere potencia teatral si se pone en relación con los otros lenguajes que entran en juego.

La cuestión del espacio le interesaba particularmente (cosa evidente en sus obras, en las que la relación con el espacio deter-

mina el drama). Según cuenta el doctor H. J. Schaefer en *Memoirs of a Meeting With Beckett and His Wife*, Beckett le dijo: «Para mí el teatro no debe ser una institución moral, en el sentido de Schiller. No quiero ni educar, ni mejorar a la gente, ni ocuparme de que no se aburra. Quiero traer poesía al drama, una poesía que ha atravesado el vacío y renace en un espacio concreto».

Después de ver la versión de *Esperando a Godot* para televisión, dirigida en 1961 por Donald McWhinnie, Beckett comentó, desencantado: «Mi obra está escrita para hombres pequeños atrapados en un espacio enorme. Aquí parecen hombres enormes en un espacio pequeño. Se podría escribir una muy buena obra para televisión sobre una mujer tejiendo. Irías del rostro al tejido y del tejido al rostro» (citado por James Knowlson en *Damned to fame*).

Como se ve, no es que Beckett tuviera un problema con la televisión como medio expresivo (de hecho, escribiría varias piezas para ese formato en el futuro). Pero sabía que el teatro no es televisión. Como supo, de entrada, que el teatro no es literatura.

Beckett no escribe obras sobre cosas. Las obras son la cosa. El conflicto ya está en el espacio. Y las palabras (y esto es cada vez más cierto según avanza su escritura) son sólo las precisas. Beckett escribe para teatro (cuando escribe para teatro). No para la literatura. Ni para esperar una adaptación al cine (desde Hollywood intentaron comprar los derechos de *Godot*, y se negó rotundamente). El amor con el que se dedica al medio para el que trabaja es de una dedicación absoluta y envidiable. Leer su obra en orden cronológico es ser testigo de ese amor.

LAS OBRAS SOBRE COSAS

«Las obras sobre cosas / nos dicen las cosas que queremos oír. / Las obras sobre cosas / nos conmueven. / Aplaudimos de pie / a las obras sobre cosas / y vamos a cenar contentos, / porque hemos entendido esa obra sobre esa cosa. / Porque las obras sobre cosas / se ocupan siempre / de que entendamos / la cosa. / De que entendamos / lo que está bien y lo que está mal / de la cosa. / Aunque en realidad / ya lo sabíamos antes / y por eso nos gustan / las obras sobre cosas. / Porque nos dan la razón».

Ahora bien: Imaginemos que «los malos» raptan la obra que «los buenos» han hecho sobre X cosa, y manteniendo su estructura intacta, porque «los malos» son muy conservadores, le hacen decir otras cosas. Le cambian el relleno, le usurpan el contenido. Entonces, ¿qué tenemos? Una obra indigna y peli-

grosa sobre cosas malas, tan eficaz en sus fines didácticos como la otra. ¿Y por qué pasará esto? Porque una obra es –debe ser– mucho más que unas palabras. Porque una obra no puede –no debería– permitirse ser una clase sobre ideas ya resueltas. Porque una obra, si ha elegido el espacio del teatro, debería *ser* teatro (ser la cosa).

HAY SITIO PARA TODAS

Leo lo escrito y, ante el peligro de lectura dogmática de un texto de opinión (tan vehemente, como consciente de su ceguera), aclaro: me parece estupendo que cada uno/a haga lo que crea pertinente (faltaba más). Incluso me parecerá estupendo llevarme la contraria mañana si el cuerpo me lo pide (y me lo está pidiendo). Pero mientras tanto intentaré explicar por qué creo en lo que creo.

Una vez, el periodista y poeta Sergio C. Fanjul me preguntó para un artículo que finalmente no salió a la luz si «el continuo bombardeo de información, la adicción al smartphone, lo que se llama la “infoxicación”, que nos hace perder la atención, influye en el público o la creación teatral. Es decir, si resulta más fácil distraerse en una obra, y si los dramaturgos y directores tienen que tener en cuenta esto a la hora de hacer sus creaciones». Le contesté, más o menos, lo siguiente: «Justamente yo creo que la potencia del teatro, su especificidad y su rareza, es que te obliga a detener la mirada en algo».

Flaubert escribió en algún sitio (yo lo leí como epígrafe a la novela *El rey de los Alisos*, de Michel Tournier) que basta con mirar detenidamente una cosa para que se vuelva interesante. El teatro es un modo de mirar detenidamente y, ante la dispersión, debería afirmarse en su diferencia. Porque ahí radica su especificidad y, por lo tanto, su razón de ser. Lo de querer agradar al público y su tiempo es mala señal.

Escribió Peter Brook en *El espacio vacío* que «lo único que tienen en común todas las formas de teatro es la necesidad de un público». Y se podría decir que lo único que tienen en común todos los públicos es la necesidad de un teatro (entendiendo «teatro» aquí en un sentido amplio, que abarque toda manifestación escénica). Escribimos para un lenguaje que sólo puede existir en un espacio-tiempo compartido. Entonces, si esta relación es de interdependencia, es decir, horizontal, ¿no deberíamos escribir textos que estén «hechos para recibir un sentido –y no sólo uno–», más que para darlo, como pide Valéry para la poesía en sus

notas? Si la necesidad de público es constitutiva de la actividad, no será para que el público abra la boca y se trague lo que el teatro tenga para enseñarle, digo yo, si no para que, en ese presente compartido, algo del orden del descubrimiento de una (otra) posibilidad acontezca.

LOS MATERIALES

Creo que una de las cosas más difíciles y fascinantes a la hora de escribir es intentar nombrar lo que hay. Lo que incontestablemente sucede. De hecho, creo que sería fantástico que ésa fuera la tarea del crítico de teatro. En vez de opinar sobre lo que cree que ve, intentar nombrarlo. Y dejar que del recorte que necesariamente hará la descripción, rezume su punto de vista. Claro que esto, en estos tiempos en los que las lógicas narrativas de las series nos tienen frito el cerebro, sería juzgado como un *spoiler* fatal. Qué pena de mundo.¹

Pero, ¿cómo escribir para teatro? ¿Cómo evitar caer en la tentación del teatro sobre cosas? Tal vez ayude ver de qué se trata. Tomar las preguntas de Grotowski en *Hacia un teatro pobre*: «¿Qué es el teatro? ¿Por qué es único? ¿Qué puede hacer que la televisión y el cine no pueden?»; y también la que plantea Rancière en *El espectador emancipado*: «¿qué es exactamente lo que tiene lugar entre los espectadores de un teatro y que no podría tener lugar en otra parte?».

¿Cuáles son nuestros materiales? La palabra, está claro. Y su ausencia. ¿Pero dónde? ¿Cómo? En un presente que reúne a actores y espectadores mediante el fenómeno de la encarnación de acciones y palabras, que necesita de la repetición (ensayos) para suceder.

Espacio, tiempo, presencia, repetición. Escribir para teatro es saber que las palabras son sólo una parte del sistema que esas (y otras) coordinadas tejerán.

UN DESEO

Me gustaría un mundo en donde el teatro no tuviera al entretenimiento como tarea inquebrantable. Se dice, siguiendo a Oscar Wilde, que el teatro puede permitirse cualquier cosa, menos aburrir. ¿Qué implica decir esto en nuestros días? A veces el aburrimiento no es más que el resultado de una resistencia a ver algo que no satisface nuestras expectativas. Pero, ¿debería el teatro, cuya materia es el presente –y por lo tanto lo imprevisible–, necesariamente satisfacer nuestras expectativas?

«De los suspiros algo nace», dice Dylan Thomas. Y del tedio también. Siempre que vayamos al teatro a intentar comprender algo, a entrar en diálogo con lo que allí se hace, a encontrarnos con el otro. Pero sucede que eso sería parecido a acudir a un ritual (a un ritual no le pedimos que nos divierta; vamos por propia necesidad), y poco o nada queda ya de ritual en los teatros. La industria cultural ha convertido el espacio de la escena en mercancía. Y ha puesto al teatro a «aprender» del audiovisual (su tío rico, que cuando le conviene le viene a robar cosas y cuando no le viene bien, le pide que no exagere).

Curiosamente, uno de los textos que más me ha ayudado a entender el teatro es casi un manifiesto contra el teatro (en realidad, contra un tipo específico de teatro). Se trata de las *Notas sobre el cinematógrafo* de Robert Bresson. Allí, entre preciosas notas dedicadas a honrar la especificidad del lenguaje cinematográfico, menciona «la terrible costumbre del teatro». La terrible costumbre de la costumbre, podríamos decir. Volviendo a Beckett: «el aire está lleno de nuestros gritos, pero la costumbre ensordece».

Hay que volver a preguntarse cada día qué hacemos. A qué nos dedicamos. Por qué elegimos el medio de expresión que elegimos. En qué consiste su especificidad. Cómo honrarlo. Cómo escuchar sus gritos.

Una de mis notas favoritas del libro de Bresson es la que dice: «Haz aparecer lo que sin ti tal vez no se vería jamás». Amo esa idea. Y ese «tal vez». Ojalá pudiéramos asumir esa responsabilidad, en cada obra nueva. No ser cómplices de la costumbre, ni escribir para cumplir con lo que se supone que debe ser escrito.

Escribir para hacer aparecer.

Creo que intentarlo al menos, siempre conscientes del «tal vez», vale la pena.

APÉNDICE POST-CORONAVIRUS

Estamos encerrados. / Y hacemos como que nos vemos / como que charlamos / como que estamos juntos. / Pero estamos solos. / Y echamos de menos / todas las cosas que hacíamos / para dejar de estarlo.

Esta situación extrema nos está gritando muchas cosas a la cara que nos está costando escuchar entre tanto entretenimiento de balcón.

En vez de mirar de frente este escenario en su otredad, lo disfrazamos para que se parezca a lo que conocíamos (aunque

detrás de la sonrisa que ponemos en el vídeo de Instagram tengamos al grito de Munch agazapado).

Hay dramaturgos publicando obras online e invitando a intérpretes a que las actúen y las filmen. Y algunos lo harán. Pero no será teatro porque no puede haber teatro si no estamos juntos.

Hay quienes están viendo registros en vídeo de las obras que los teatros están haciendo públicas. Pero esos vídeos no son teatro, porque no puede haber teatro si no estamos juntos.

Cuando empezó todo esto pensé qué pena no ser médico o algo que sirva de verdad. ¿A qué me he estado dedicando? ¿Para qué el teatro? Y ahora no es que tenga una respuesta pero sé que echo de menos esa experiencia de la convivencia tan singular y que ahora necesitamos tanto.

¿Cómo será volver a estar juntos?

NOTAS

¹ El hecho de que muchas veces se hable de *spoilers* en las críticas de teatro es muy significativo acerca de cómo la hegemonía del «teatro sobre cosas» nos hace ocuparnos de los contenidos (literatura) y dejar de lado las cuestiones constitutivas de lo teatral (espacio, tiempo, repetición).

BIBLIOGRAFÍA

- Conejero, Alberto; *La piedra oscura*. Editorial Antígona, 2013.
- Beckett, Samuel; *Esperando a Godot*; Fábula Tusquets, 2011.
- Bresson, Robert; *Notas sobre el cinematógrafo*. Ediciones Ardora, 2007.
- Brook, Peter; *El espacio vacío*. Editorial Península, 2019.
- Grotowski, Jerzy; *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI Editores, 1984.
- Knowlson, James; *Damned to fame, The life of Samuel Beckett*. Grove Press, 1996.
- McCullers, Carson; *Frankie y la boda*. Editorial Seix Barral, 1988.
- Rancière, Jacques; *El espectador emancipado*. Ellago Ediciones, 2010.
- Strassberg, Lee; *El método del Actors Studio*. Editorial Fundamentos, 1998.
- Valéry, Paul; *Notas sobre poesía*. Hilos Editora, 2015.



Diálogo con Vargas Llosa. El fuego de un subhombre

Por Miguel Durán

El día en que recibió el Premio Nobel, Mario Vargas Llosa tenía setenta y cuatro años, seis nietos, doble nacionalidad, cincuenta libros publicados, varias colecciones literarias, una derrota electoral en Perú, ochenta doctorados Honoris Causa, el cabello blanco. Aquel galardón era una de las pocas cosas que no tenía.

–It’s the Swedish Academy –oyó al otro lado del teléfono–. You’ve been awarded the Nobel Prize.

En su piso de Nueva York el reloj marcaba las 05:30 de la mañana y Mario Vargas Llosa pensó que se trataba de una broma. Permaneció impasible ante la noticia, hasta que su nombre circuló en los telediarios de las 06:00 y los periodistas colapsaron el descansillo de su vivienda. Entonces creyó tenerlo todo en la vida: sintió vértigo.

–No dejaré que el Nobel me convierta en una estatua –dijo antes de aceptar el premio–. Voy a vivir con sentimientos, anhelos y proyectos hasta el final.

Una década después, la promesa perdura. Mario Vargas Llosa publicó en junio la compilación de ensayos *Medio siglo con Borges*, y continúa escribiendo. Trabaja de diez de la mañana a cinco de la tarde y desde 2015 lo hace en el domicilio de su pareja Isabel Preysler: la *socialite* filipina de sesenta y nueve años y modales impecables para la que el «ya es tarde, Mario» tampoco existe. La mansión en Puerta de Hierro, a las afueras de Madrid, es un reducto señorial de muros altos levantados al borde de la carretera que mantienen a raya a los *paparazzi*. Cuando el portón se abre, aparece un sendero inspirado en Rowan Oak y, al fondo, un palacete de dos alturas. Es un miércoles de invierno.

–Pase, pase. ¿Qué le puedo ofrecer?

Mario Vargas Llosa viste cárdigan gris, mocasines de piel planos y porta un Rolex. Tiene la voz aflautada y facciones ligeramente quechuas ablandadas por el tiempo. Tras abandonar el pórtico, regresa adonde lo acababan de interrumpir. La biblioteca se divide en un despacho y dos estancias de techos altos y muebles coloniales. En una de las mesas hay una televisión. Al pasar, dice:

–Imagino que luego de la entrevista irás a verlo.

–¿El qué?

–Esta noche es el clásico. ¿No sabías? –exclama. En 2010 realizó el saque de honor ante el Valencia en el Estadio Santiago Bernabéu y actualmente dirige la cátedra del equipo merengue–. ¡El famoso Real Madrid y Barça! No va a ser un partido fácil, pero yo confío en que gane el Madrid.

En frente, las ventanas de la biblioteca descubren un jardín con los árboles pelados y, a lo lejos, una piscina que se confunde con una neblina espesa: «la miserable garúa de siempre».

*

Aún no había nacido y ya le habían puesto Jorge Mario Pedro. Después le dijeron Poeta, Supersabio, Bugs Bunny, Flaco, Subhombre, Cadete Alberto, Sartrecillo Valiente, Vicent Naxé. Su madre fue abandonada al quedar embarazada, pero por pesar más el amor que la razón, ella terminó disculpando al ofensor. No lo hicieron sus abuelos, que se mudaron de país escapando de aquel infortunio. Por eso, sus primeros berridos estallaron en la avenida Parra en Arequipa y más tarde en Cochabamba, Bolivia.

Con cinco años comenzó a leer. Aprendió en una hacienda con alcoba propia, apartamentos para la servidumbre y un gran patio donde jugaba a ser Tarzán. Los mimos excesivos de su familia compensaron la ausencia del padre e hicieron de él un niño anarquista que no recibía órdenes. Su abuelo lo prohibió y le dio a conocer Rubén Darío, y a través de su madre descubrió los poemas eróticos de Pablo Neruda. Ella los guardaba con auténtico pudor en su velador, y él, como era muy desobediente, los leía a escondidas.

A los diez, Bustamante Rivero nombró a su abuelo prefecto de Piura y los Llosa regresaron a Perú. Allí, su madre un día lo agarró del brazo y le dijo: «Hoy vas a conocer a tu padre». Para Mario Vargas Llosa, que el hombre cuyo retrato besaba cada noche antes de acostarse estuviera vivo fue decisivo en todo lo que vino a continuación. En su cabeza se fueron demoliendo las pocas convicciones que albergaba: se convirtió en un escéptico.

—La imagen que tenía de mi padre era muy vaga. Pensaba que era un militar que había muerto en la marina argentina. Mi mamá me decía que estaba en el cielo y yo le creía. Yo le rezaba.

Pero Ernesto Vargas trabajaba como operador de vuelo y corría por sus venas un rechazo a su condición de cholo blanco que impidió cualquier reconciliación real con Dora Llosa. Cuando los reencontró, los tres se fueron a vivir a Lima y comenzaron muy pronto los insultos, los golpes, las amenazas con el revólver.

—Él no me hablaba más que para dar órdenes. Tampoco concebía que a mí me gustase la literatura porque, decía, era «cosa de maricas».

Mario Vargas Llosa permanece sentado en uno de los sofás de su biblioteca. Sus pantalones beis se mantienen alisados aun cuando cruza las piernas, mientras que sus ojos semejan visillos

arrugados. En *El pez en el agua* cuenta que, más que los golpes, lo que lo sumía en llanto era la rabia consigo mismo por haberse dejado humillar ante Ernesto. Cuenta que en el Colegio La Salle trataron de abusar sexualmente de él y que dejó de creer en Dios. Que se aferró a la literatura como forma de resistencia al padre. Que se hizo escritor.

Sucedió, después, una serie interminable de huidas de casa fracasadas. Su vida se fue volviendo un puñado de imágenes inconexas y las primeras novelas que escribió surgieron como rompecabezas al estilo de Faulkner. *La casa verde* es eso: un conjunto de historias correspondientes a planos temporales y espaciales distintos que se van entremezclando.

—Antes de morir, Ernesto Vargas trató de reconciliarse con usted.

Abre la boca para hablar, pero no lo hace. Observa su escritorio, cierra los puños y finalmente dice:

—Ah, ya lo creo. Tuvo pequeños gestos: algunas cartas, algunas notas. Tampoco sé si eran muy genuinas. Yo no las respondí.

—¿Y eso?

—El rencor era muy grande.

*

Sobre el escritorio hay dos lámparas encendidas. Iluminan el poemario *Romances de Coral Gables* de Juan Ramón Jiménez, un ordenador, varias cajas con cartuchos Montblanc, un busto de Honoré de Balzac —«genio universal de la literatura»— y un abre-cartas. Pero ante todo iluminan muchos cuadernos: moleskines entreabiertos, precintados, en espiral, azules, negros; y, entre aquellos, un par de hojas recién impresas.

En la penumbra, Mario Vargas Llosa inspecciona una estantería de tres metros de altura de la que extrae unas enciclopedias sobre Egipto y Mesopotamia de Miguel Boyer, el tercer y último marido de Isabel Preysler. Por el modo en que las examina parece indicar que le pertenecen. Luego explica que trabajó como ayudante de Porras Barrenechea en el departamento de Historia durante la universidad. Leía crónicas de Indias, realizaba fichas sobre mitos y leyendas de Perú, y desarrolló un método de documentación que más tarde aplicó a sus libros. La Amazonía, Canudos, Santo Domingo, Tahití, El Congo y, recientemente, Guatemala. En sus novelas, antes de sentarse en el escritorio, ejerce de reportero.

—Siempre me ha gustado sentir el ambiente de las historias: dónde están situadas, a qué huelen, cómo hablan las gentes...

Todo eso para mí es un material muy útil. De ahí saco ideas, personajes, situaciones y diálogos. En el caso de *Conversación en La Catedral* me metía en los distintos ómnibus de Lima y hacía el recorrido completo. Era una manera de ver cómo crecía la ciudad, cómo avanzaba.

Se peina un mechón blanco y se cubre la sien. Para él la responsable de todas sus canas fue *Conversación en La Catedral*, la novela que el año pasado cumplió medio siglo:

–Es el libro que más esfuerzo me ha demandado. Me tomé cuatro años terminarlo. Recuerdo que al principio vivía en un estado de absoluta confusión. ¿Tú no sabes? –sus ojos se muestran cansados, fatigados–. Acumulaba muchos episodios que correspondían a distintas partes y sectores sociales del Perú sin saber cómo iba a conectarlos. Hasta que en la segunda versión se me ocurrió que la columna vertebral de la obra debía ser la conversación entre Zavalita y Ambrosio.

Se refiere a una segunda versión porque trabaja con borradores. Primero escribe una primera versión de la novela que es un magma caótico de mil páginas, y, tras sucesivas reescrituras, esta se va empequeñeciendo hasta llegar a la versión final.

–En ese estado de confusión, ¿no temió a la locura?

–En mis primeros años en París yo había tenido una gran depresión por motivos personales. Pero cuando comencé a escribir *Conversación en La Catedral*, la situación era distinta: mi vida ya estaba más o menos resuelta. Al mismo tiempo creía que hacía algo más ambicioso que *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *Los cachorros*... Tenía la impresión de que había llegado a construir una historia total. Pero absolutamente agotado, como no me ha dejado ningún otro libro. Lo que pude haber sentido es miedo. Ya sabes, esa gran curiosidad que surge una vez terminas la obra: ¿has tenido éxito o has fracasado?

De pronto, sobre una chimenea, suenan las campanadas de un pequeño reloj de estilo rococó. Señalan el comienzo de la tarde.

*

La actriz Aitana Sánchez Gijón tiene los pómulos ligeramente marcados, el cabello suelto y largo, y unas curvas hermosas que mueren en los talones. Ha interpretado a Penélope, la Chunga, Sherezade y la condesa de la Santa Croce; y conforma, junto al director catalán Joan Ollé y al escritor peruano, el grupo *Ménage à Trois*. De los tres, ella es la musa.

–Hubo comentarios demoledores –reconoce Aitana–. Le reprochaban que él no fuera actor ni que tuviera las herramientas

suficientes para subirse a un escenario. Por eso te digo que, aun bajo una máscara, Mario está sometido a la crítica.

-¿Y cómo reaccionó él?

-A él le daban igual. A mí lo que más me gusta de Mario es que su ilusión por cumplir un sueño es mayor al miedo, y él nunca ha sentido más pánico que cuando se ha tenido que subir a las tablas: te lo digo en serio. En Mérida, unos minutos antes de salir a actuar, escuché unos golpes tras la puerta de mi camerino. Era él: blanco como la pared. Me decía preocupado: «Aitana, ¿no podemos huir ahora?». Yo le respondí que era tarde, aunque me hubiera encantado escaparme con él -Aitana hace una pausa y añade con ironía-. El verdadero pavor lo sentí yo. A partir de *Odiseo y Penélope* comencé a proponerle correcciones a sus textos y Mario montaba un número. «Quiere mutilar mi obra, es una sinvergüenza, no hay quien la soporte», vociferaba. Sin embargo, al día siguiente, el texto acababa volviendo con el triple de tachaduras... Fue fascinante verlo luchar de ese modo. Porque el teatro para él es eso: una colaboración en conjunto, una lucha contra el novelista solitario que es él.

Personajes que se desdoblan en otros personajes, contadores de historias, múltiples puntos de vista. Sus obras pretenden mostrar la literatura como tránsito de la barbarie a la civilización a la vez que juegan con la frontera entre la realidad y la ficción. En cuatro de ellas, Mario Vargas Llosa ha fungido como protagonista produciendo un acontecimiento metaliterario. La última vez ocurrió en *Los cuentos de la peste*. Desobedeciendo a sus familiares y amigos, puso en riesgo el prestigio del Premio Nobel.

-Cuando actuaba sus ojos cobraban un brillo infantil -dice Aitana-. Él me dijo que el teatro fue su primera pasión, su primer gran amor literario, aun antes que la novela. Hasta había escrito un pequeño drama, pero la ausencia de un movimiento teatral en su país lo llevó por otros derroteros.

*

Seis años antes de escribir su primera pieza teatral, *La huida del inca*, y quince de su primera novela, Mario Vargas Llosa oyó la palabra «cachar» y se prometió que nunca tendría hijos. La promesa la acabó infringiendo. Con trece años, ingresó en el Leoncio Prado y transitó por un mundo donde los concursos de masturbación y el sexo anal y con animales eran ritos obligatorios. Donde el mayor pecado no era perder la virginidad, sino ser virgen. Un lugar, como Perú, donde «el que no se jodía, jodía a los demás».

–Un santo yo no lo era porque los santos eran muy maltratados. En *La ciudad y los perros* aparece un chico que es muy maltratado precisamente por ser bueno. O sea, la única manera de tener éxito allí era aplastando, destruyendo, deshaciendo a otras personas –admite mientras se hunde en el sofá de Puerta de Hierro–. Mi padre me internó en el Leoncio Prado pensando que un colegio militar acabaría con mi vocación literaria. Pero yo nunca he leído ni escrito tanto como allí. Escribía cartas de amor y novelitas pornográficas que mis compañeros de cuadra leían en alto. En aquel ambiente, ése era el único modo que encontré de alimentar mi vocación.

Mario Vargas Llosa ha olvidado en qué consistían aquellos textos, aun cuando su influencia impregna todas sus novelas. En ellas, el sexo está expuesto a la corrupción humana y la sensualidad es desplazada por un erotismo brutal. Para el autor, el sexo, como el amor, son ingredientes esenciales en la vida del escritor. Adora el hipopótamo, «un animal que piensa en hacer el amor todo el tiempo con la hipopótama», y el personaje que más ha releído es Madame Bovary, una rebelde que reivindica el derecho a una vida «más rica»:

–El sexo es fundamental en las experiencias humanas –afirma–. Cada uno lo vive de manera muy distinta según la educación y el mundo en que se desarrolla porque, como dice Freud: en el sexo no hay límites. ¡No los hay! Es una fuente terrible de tragedias y otras veces un gran estímulo para afrontar la vida.

Comenzó a frecuentar los burdeles a los catorce años y con quince ya pisaba los infiernos de Lima mientras trabajaba como periodista amarillista en *La Crónica*. Dormía durante el día, por la noche redactaba locales y sucesos y en la madrugada conversaba con bohemios, mafiosos y cafiches, entre alcohol, cartas y cigarros.

–Digamos que quemé etapas más rápido. Recuerdo haber probado en esa época una sola vez la cocaína y que me hizo un daño horrible. Y yo creo que felizmente, porque me vacunó para siempre contra las drogas y no he vuelto a tener ninguna curiosidad.

Abandonó el periódico y la correspondiente vida de búho obligado por su padre, aunque el amor todavía hoy le persigue como un mal demonio. «El amor es lo peor que hay. Uno es capaz de hacer las peores locuras y de fregarse para siempre en un minuto», escribió en *La ciudad y los perros*. Entonces había cometido la «insensatez» de casarse con su tía Julia, diez años mayor que él, y vivían en Francia.

En la biblioteca, Mario Vargas Llosa conserva un ejemplar de *La tía Julia y el escribidor*, el retrato de aquella relación tortuosa. Tanto las manchas de *rouge* en sus pañuelos como las amistades de Julia fueron motivo de varias discusiones a la vera del Sena. En medio de aquel ardor, un día estuvo a punto de enrolarse en la Legión Extranjera. «Tenía la idea de cambiar de nombre, cambiar de piel, desaparecer en un oficio distinto», le confesó a Jeremías Gamboa. En 1964 el enfriamiento se volvió irreparable. Su prima Patricia se presentó en la rue Valadon para aprender francés y dio comienzo un segundo matrimonio del cual nacieron Álvaro, Gonzalo y Morgana, y que duró cincuenta años.

Con una portada ilustrada por Manolo Valdés, *La tía Julia y el escribidor* no es el único retrato que hay aquí. El cuadro de Isabel Preysler, una dama envuelta en rojo sobre un tablero de ajedrez, preside la pared del fondo.

*

–Yo soy una gran fan de Vargas Llosa –dice Nélide Piñón desde su casa en Río de Janeiro–. Mario tiene una vitalidad estética y moral maravillosa. Él no es un tibio. Dios dijo que vomitaría a los tibios. Él, sin embargo, es un creador: tiene su lado intelectual y su lado apasionado.

La gran amiga de Mario Vargas Llosa habla de él con la admiración que siente una adolescente por su estrella de pop. Se conocieron en los setenta, en un congreso de literatura, y desde entonces su relación se ha mantenido inquebrantable. Ella lo asesoró cuando se propuso escribir *La guerra del fin del mundo*, una historia basada en *Los sertones* de Euclides da Cunha, y él le dedicó la novela.

–Lo más estupendo de Mario es que es un hombre de conciencia. Simula, quizás, una amabilidad que te puede hacer pensar que cobra renuncias, pero es un engaño. Él hasta es capaz de sacrificar un gran premio por sus ideas. Antes yo leía sus declaraciones políticas en la prensa y pensaba: «otra vez se nos ha ido el Nobel». O sea, tiene una gran convicción moral y no tiene miedo a nada. Eso es fantástico, ¿verdad?

Nélide Piñón lo compara con un caballero medieval: un hombre valiente y disciplinado, con una elegancia natural con las mujeres y capaz de morir por su amada. Un hombre en el epicentro del mundo y por eso siempre puesto en cuestión.

–Mario avanza con escudo, lanza y espada. Desde que lo conocí, se ha mantenido en una vereda ascendente. Se propuso enfrentar toda clase de retos y dificultades, y las ganó todas. Y sus

contradicciones, querido, son las típicas de una vida tan fecunda. Mario ya no puede ser el mismo niño de Lima del Leoncio Prado. No puede hacer eso porque está cambiando. Él cambió de vida personal, de país, de ideas que le parecieron anacrónicas, abrazando otras. Mario, querido, será así hasta el minuto último de su vida.

*

Es el Subhombre. El Ejército peruano mandó quemar mil ejemplares de su primera novela; al verlo en pantalla, Alan García hizo trizas el televisor del Palacio de Gobierno; y Fujimori amenazó con quitarle la nacionalidad. Es el Subhombre. En 1990 él acusó al gobierno del PRI de encarnar la «dictadura perfecta», en 2011 desobedeció el veto a inaugurar la Feria del Libro de Buenos Aires y hace poco regresaba de América Latina agitando a su paso la izquierda de México, Bolivia y Chile. Es el Subhombre y aquí, en Puerta de Hierro, habla pausado, sonrío.

–La pulsión política aparece en mí cuando leo *La noche quedó atrás* –recuerda Mario Vargas Llosa–. Es la autobiografía de un comunista alemán que lucha de forma clandestina en la época de Hitler. Imagínate: nada más leerla, yo quise ser como él. Descubrí que el Perú había sido secuestrado por los militares y que yo tenía que liberarlo. Estudiaba quinto de media y trabajaba para *La Industria de Piura*. En aquel diario, había empezado a colar, entre los artículos, textos a favor de la revolución boliviana de Paz Estenssoro cuando decidí estudiar en la Universidad Nacional de San Marcos, en contra de mi madre. Allí aún había una resistencia del APRA y del Partido Comunista peruano: el Grupo Cahuide. Éramos pocos, pero bien sectarios. Hacíamos colectas para los estudiantes presos, discutíamos en los centros y distribuíamos propaganda. Una vez nos reunimos con el director de gobierno, Esparza Zañartu. Después de que yo saliera de su despacho, supe que, de esa entrevista, escribiría un libro.

El libro al que se refiere es *Conversación en La Catedral*: el retrato marxista del individuo contemporáneo. Un antihéroe alienado por la familia, la religión y el trabajo que está condenado a recordar los fracasos del pasado. Es el mito de Hércules después de la *Divina Comedia* y el pesimismo de Kierkegaard. Cuando el protagonista, Santiago Zavala, baja a los infiernos y salva a su cancerbero, no se redime. Se queda en el purgatorio, que es Lima: «la miserable garúa de siempre».

«¿Fue cuando me di cuenta de que no bastaba con saber marxismo, que había que creer?» En *Conversación en La Cate-*

dral, Mario Vargas Llosa reflexiona sobre su ilusión y desencanto con el comunismo durante su paso por Cahuide. Rechazó ser militar en el Partido Comunista y se conformó con ser un «subhombre», un simpatizante con un pie siempre fuera. Su escepticismo, alimentado por las lecturas de Sartre, escribió, fue un reflejo de su «espíritu de contradicción, su afán de buscarle los tres pies al gato sabiendo que tiene cuatro».

La decepción con el comunismo contrasta con sus ambiciones literarias. En la etapa universitaria, combinó siete trabajos –desde fichar muertos a redactar boletines de radio– y en el medio encontró tiempo para escribir. En 1958 obtuvo el premio literario de *La Revue Française* y viajó a París, donde leyó por primera vez a Flaubert.

–Él me mostró el tipo de escritor que quería ser y que el talento se puede trabajar si no naces con él.

Si Flaubert le enseñó el método, Sartre le inculcó que el escritor tenía una responsabilidad social con la situación del momento.

–Usted procuraba ser un escritor comprometido y a la vez sus libros se dirigían a una élite intelectual. ¿No era una contradicción?

–Digamos que tú tienes que aceptar que la vida ha cambiado. Que tú no puedes escribir novelas realistas como las hacía Pérez Galdós. La vida se ha vuelto mucho más compleja y la literatura debe expresar esa complejidad a través de técnicas nuevas.

Mario Vargas Llosa continúa definiéndose como un autor comprometido. En su primer viaje a París trató de conocer a Sartre en persona, pero el secretario le dio portazo. Lo conoció mucho tiempo después, cuando ya se había llevado una gran decepción con él.

–En una entrevista para *Le Monde*, Sartre dijo que *La náusea* no serviría de nada mientras hubiera niños africanos que se murieran de hambre. Al leerlo, yo sentí, como escritor de un país tercermundista, que aquello era una especie de puñalada en la espalda. Porque Sartre me había hecho creer que la literatura podía cambiar el mundo, que las palabras podían ser un arma.

Cuando regresó de Francia, se convenció de que Europa era el único lugar donde podría llegar a tener éxito. Estudió con disciplina, se licenció en Derecho y Letras, y en 1959 obtuvo una beca doctoral en Madrid. Después se hizo escritor y empezó a sentirse por primera vez latinoamericano.

*

La Real Academia Española es un templo en las proximidades del Museo del Prado, con suelos de mármol, bocallaves doradas, tapetes de lana, vitrinas, sillones mullidos, paredes de terciopelo, pasillos enjalbegados. En la Sala de las Pastas, un hombre enjuto y de ojos azules tiene la mirada en otra parte, en otros tiempos.

–Yo trabajaba para Seix Barral cuando un día mi mujer ojeando uno de los paquetes que me habían enviado a casa me dijo: «Este manuscrito pinta muy bien, Luis». «Ah, ¿sí?». Entonces yo lo abrí: era *La ciudad y los perros*. Y ya creo que pintaba bien. Me gustó tanto que se lo recomendé a Carlos Barral. Y le propuse no sólo que lo publicara, sino que lo presentara al Premio Biblioteca Breve.

Luis Goytisolo está sentado en torno a una mesa circular de nogal. Fue el primero en muchas cosas. El primer lector de Mario Vargas Llosa, el primer escritor español representado por Carmen Balcells y el primer ganador del Biblioteca Breve.

–El *boom* latinoamericano salió de la oficina de Carmen Balcells. Todos se plantaron en Barcelona en la década de los sesenta. Yo era vecino de casi todos –con su mano va trazando en el aire el mapa de Barcelona–. Vargas vivía un poco más abajo, García Márquez a quinientos metros y el chileno Jorge Edwards en frente.

Todavía hoy se asombra al pensar en aquel dedo femenino apuntando a los autores del *boom*, haciendo y deshaciendo sus vidas, indicando donde vivirían: donde aumentar la fama. En 1970, Carmen Balcells se convirtió en la agente literaria de Mario Vargas Llosa y lo convenció de trasladarse a la ciudad condal. Allí ya se habían instalado Gabriel García Márquez y José Donoso, y acudían con regularidad Julio Cortázar y Carlos Fuentes. Eran los tiempos de la *Gauche Divine* y la minifalda, la época en que las enemistades se solucionaban en camas redondas y la homosexualidad había dejado de ser un tabú. La primera vez que los autores latinoamericanos y españoles se daban la mano. El catalán Félix de Azúa me dirá a las puertas de la Academia:

–Aún recuerdo la máquina de escribir de Mario despertándome en la casa de Carlos Barral, en Calafell, tras haber salido de fiesta hasta altas horas de la madrugada.

Tanto como Barcelona, el elemento que aglutinó a los autores del *boom* latinoamericano fue Cuba. La revolución de los barbudos reavivó en Mario Vargas Llosa el ímpetu socialista que ha-

bía quedado diezmado tras su paso por Cahuide. Pero la censura, la represión política, los campos de concentración y, en 1971, el caso Padilla lo separaron de Fidel Castro.

–Heberto Padilla era un poeta cubano un tanto polémico –dice Luis Goytisolo– Fidel Castro lo detiene y el caso es que Mario me llama un día para redactar un manifiesto que expresase nuestra repulsa. Estábamos en su casa yo, mi hermano Juan, Jaime Gil de Biedma, Hans Magnus Enzensberger y Castellet. Yo intervine, en el sentido de que tal vez hacía alguna observación que me parecía oportuna. El manifiesto se hizo en una tarde. Luego Juan lo difundió por Francia, y Simone de Beauvoir, Sartre y Susan Sontag, entre otros, lo firmaron.

–¿Usted cree que el caso Padilla es lo que rompió el *boom*?

–Lo de Padilla no fue la causa de nada. La ideología política aquí pintaba poco. Había rencillas, problemas personales. Los autores comenzaron a dispersarse y muchos se fueron de Barcelona para América. Después, hubo aquel enfrentamiento entre Vargas y García Márquez en México

Luis Goytisolo me guía por la Pecera. Cada jueves, desde 1996, Mario Vargas Llosa acude a esta sala ovalada donde los académicos celebran los plenos. El sillón más cercano a la puerta es el de Luis Goytisolo quien ocupa la letra «C». Coincide en que el autor peruano fue un aliento para el castellano: «Los autores del *boom* lo tienen muy claro: el español no es una lengua solo de España». Los bolivianismos y peruanismos de Mario Vargas Llosa nunca habían aparecido en unas novelas que trascendieran el indigenismo de Arguedas. «Vos sos América», le dijo Julio Cortázar tras leer *La casa verde*.

–¿Cómo es volver a coincidir aquí cincuenta años después de la Gauche Divine?

–Nuestra relación es muy buena. En cierto sentido, si estamos sentados al lado es por eso.

A su izquierda hay otro sillón igualmente rojo, con reposabrazos y motivos romboides. Al arrastrarlo, Luis Goytisolo descubre una «L» mayúscula en el respaldo.

*

«¡Mario le dedicó dos años de su vida!», escribió Pilar Donoso en *Historia personal del boom*. La mujer de José Donoso se refería al extenso estudio sobre Gabriel García Márquez cuya impresión después Mario Vargas Llosa mandó interrumpir. Entonces, la amistad entre los dos escritores se había extinguido como lo hace ahora el sol en Puerta de Hierro.

–La primera vez que leí a García Márquez fue en francés. Trabajaba para la Radio Televisión Francesa en un programa de literatura cuando me llegó un librito que ponía: *Pas de lettre pour le colonel* –dice Mario Vargas Llosa enseñando al aire sus grandes dientes delanteros–. Una de esas paradojas que ocurren en la vida. Luego llegó *Cien años de soledad* y aquello me deslumbró.

Al terminar la lectura, publicó un artículo en el que comparaba *Cien años de soledad* con *Amadís de Gaula*. El ensayo «El Amadís en América» fue el precedente de la tesis con la que obtuvo el doctorado por la Universidad Complutense de Madrid: *Historia de un deicidio*. Cincuenta años después, sigue siendo el mejor análisis que se ha realizado sobre la obra del colombiano.

–De hecho, en *Conversación en La Catedral*, uno de sus personajes se llama Melquíades.

–Pues mira, no me acordaba de eso. Seguramente cuando escribí la novela no era consciente de que había un personaje que se llamaba igual que el gitano de *Cien años de soledad*. Recuerdo, eso sí, que ya en aquel momento García Márquez y yo nos habíamos conocido. Nos conocimos en Venezuela en 1967, y aun antes nos habíamos escrito. ¡Pero centenares de cartas! Incluso planeamos escribir una novela a cuatro manos sobre la guerra. La idea era que él escribiera la parte colombiana y yo la peruana, aunque nunca se concretó.

En Barcelona fueron vecinos en el barrio de Sarriá. Y su relación, como sus casas, era muy próxima. Ejercieron de padrinos de sus hijos, celebraban las Navidades juntos y actuaban de anfitrión cuando la casa del otro estaba ocupada. El periodista Plinio Apuleyo Mendoza escribió en *La llama y el hielo* que escucharlos hablar era como ver «las chispas que desprende una lámina de acero en la piedra de un afilador». Sin embargo, en 1976, en un ajuste de cuentas le propinó un puñetazo a Gabriel García Márquez en el Palacio de Bellas Artes de México. Nunca más se los volvió a ver juntos. El motivo es algo que ambos escritores han acordado no revelar a los periodistas:

–Nosotros estuvimos muy preocupados por el distanciamiento entre ellos dos –informará Plinio Apuleyo Mendoza desde Bogotá–. La última vez que sus amigos tratamos de reconciliarlos ocurrió en 2010 durante el Hay Festival en Cartagena de Indias. Cuando Mario y Gabo coincidieron en aquella ocasión, intentamos que se vieran las caras de nuevo. Pero al final no fue posible reanudar la amistad porque Gabo ya tenía alzhéimer, olvidaba las

cosas. Y al enterarse de aquello, Mario se sintió preocupado y prefirió evitarlo.

*

No se pudo resistir. Al verlo solo en dirección al mar, Miguel Cruchaga se levantó de la toalla y lo alcanzó: «Mario, ¿no has valorado la posibilidad de meterte en política?». En la playa de La Herradura las olas rompían en la orilla y los niños jugaban a correrlas. Era octubre de 1978. Mario Vargas Llosa volvía a vivir en Lima después de quince años en el extranjero y su discurso de recepción del Premio de Derechos Humanos todavía resonaba en la cabeza de Miguel Cruchaga como un tábano insistente. «Fantaseas demasiado, Miguel. A mí no me atrae ese asunto».

–Pero días más tarde me llamó –dice Miguel Cruchaga–. Me comentó que estaba interesado y comenzamos a hacer conjeturas en caso de llegar un día al Gobierno.

Miguel Cruchaga tiene setenta y nueve años. Es arquitecto, sobrino del presidente Fernando Belaúnde y exdirigente de Acción Popular. Cuando el gobierno de Alan García amenazó con estatizar la banca en 1987, Mario Vargas Llosa y él organizaron una multitudinaria protesta en la plaza San Martín. Ya entonces el autor peruano se había mudado a Londres y su ideario había virado a la derecha. En *La llamada de la tribu*, explica que las reformas de Margaret Thatcher le descubrieron un sistema distinto al colectivismo y que se hizo liberal.

–Yo le dije a Mario que después de aquella manifestación no podíamos dar marcha atrás. El Perú de Alan García acababa de batir el récord mundial en inflación y miles de personas habían puesto su esperanza en nosotros. Lo convencí nuevamente a pesar de sus amigos. «Eres un irresponsable. Vas a arruinar su carrera hacia el Premio Nobel», me decían. ¡Hasta Patricia me retiró la palabra!

Fue así como Mario Vargas Llosa y Miguel Cruchaga fundaron el Movimiento Libertad, integrado en el FREDEMO, el partido político que concurrió a las elecciones de 1990. Abogaron por una reducción drástica del funcionariado, la eliminación de la estabilidad laboral, la privatización del sector agrario y un sistema educativo basado en la meritocracia. En *El pez en el agua*, Mario Vargas Llosa revela que su objetivo era hacer de Perú «la Suiza de América Latina». Y pareció factible hasta que irrumpió el Chino. En menos de doce meses Alberto Fujimori logró atraer el voto de las clases más humildes en un país donde eran mayo-

ría. Actualmente cumple condena por violaciones a los derechos humanos.

–El eslogan de Fujimori fue «Un peruano como tú». Y Mario era un ciudadano del mundo. Daba conferencias en Londres, Madrid, París. Es muy curioso porque en *The War of the End of Democracy*, Jeff Daeschner desvela cómo Fujimori fue en realidad un experimento de Alan García –explica Miguel Cruchaga–. Él sabía que el APRA no iba a ganar así que pensó que lo mejor era buscar otro candidato para Mario. Investigaron entre candidatos humildes de grupos sociales muy marginales y escogieron a Fujimori.

Después de intensas giras por el interior del país y amenazas de bomba del MRTA, en 1990 Mario Vargas Llosa perdió el balotaje por una diferencia de veinte puntos y abandonó Perú. El dispendio en publicidad y la guerra sucia ideada por Alan García habían deteriorado su imagen.

–Mario optó por volver a su vocación inicial que estaba en Europa. Yo supe desde el comienzo que a él lo que le fascinaba de la política no era el poder, sino la posibilidad de tener una aventura. Porque la aventura es el estímulo a partir del cual salen las mejores novelas. La aventura que significaba meterse a candidato presidencial, encender el entusiasmo de un pueblo, y, además, cambiar el curso de la historia...

Miguel Cruchaga balbucea. Traga aire.

–Pudo haber ejercido de abogado, disfrutar de una vida fácil. Pero Mario quería ser escritor. Lo quiso aun cuando su padre se lo prohibió. ¿Usted se da cuenta de la fuerza que tiene? ¿De la voluntad de ese hombre y lo que hubiera sido esa voluntad puesta al servicio del Perú por cinco años?

*

Cuando cumplió ochenta, la cátedra que lleva su nombre organizó el seminario *Cultura, ideas y libertad*. Reunió cuatrocientos invitados, entre ellos, cuatro jefes de estado, tres presidentes de gobierno y decenas de diplomáticos. Es para el presidente colombiano, Iván Duque, el «más importante pensador vivo de América Latina». En su apartamento de París refugió a la madre del Che Guevara, impidió el fusilamiento del trotskista Hugo Blanco y ha llevado a la presidencia a varios líderes sudamericanos como Ollanta Humala. El dirigente peruano viajó a Madrid en 2009 para pedirle su respaldo luego de que los sondeos predijeran su derrota ante la hija de Alberto Fujimori. En Puerta de Hierro, los tomos de Lenin que una vez ocuparon su escritorio, ahora los

reemplazan los de Ortega y Gasset, Jean-François Revel y Karl Popper. Si Sartre decía que el libro necesitaba la libertad, Mario Vargas Llosa puso la literatura al servicio de aquélla.

–¿Acaso usted no era liberal cuando escribió sus primeras novelas?

–Puede ser que en el aspecto literario –dice en tono jocoso.

En *Conversación en La Catedral* abolió la dictadura del narrador omnisciente para que los personajes hablaran por sí mismos en un estado de perfecto equilibrio: una suerte de *laissez faire*. La conversación entre Zavalita y Ambrosio aparece y desaparece a lo largo de la historia a medida que otras voces la llaman. En su conciencia seguía a Faulkner; en el subconsciente, a Adam Smith.

–Creo que lo normal es que sean los personajes quienes dicten las normas de la narración, nunca el autor –afirma–. El gran fracaso de tantas novelas se produce precisamente porque los escritores no son conscientes de esas reglas y hacen cosas incompatibles con éstas.

Se considera liberal, no anarquista, y critica el infantilismo de quienes ven en el libre mercado la panacea. Defiende un estado fuerte, pequeño y donde haya libertad. Sigue teniendo dudas.

*

Hay en el vestíbulo un tragaluz apagado y sobre la pared un lienzo en la penumbra. El cuadro muestra una sucesión de figuras que se entrelazan bajo un cielo plomizo, y afuera un hombre las mira con inquietud, se lleva la mano al mentón y dice: «Fuimos grandes amigos». Y cuando Mario Vargas Llosa dice «fuimos», piensa no sólo en el pintor Fernando de Szyszlo, también en sus compañeros del *boom*: Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez. Piensa que se ha convertido en un sobreviviente.

–A veces me asalta el miedo a la muerte, pero luego escribo y se atenúa.

Mario Vargas Llosa se adentra en la noche con aire distraído. En su cabeza se confunden los episodios de sus novelas con los del Leoncio Prado, Cahuide, la tía Julia y la carrera presidencial. Resuenan silbatos, generales, fanáticos religiosos, prostitutas, huachafos, amantes atormentadas, escritores, guerrilleros, periodistas amarillistas, dictadores. Más de quinientos personajes que representan una etapa de América Latina en extinción.

–Un día todos querrán salir de mi cabeza. Y entonces, yo me desmoronaré como Pedro Páramo: un montón de piedras.



**La correspondencia
entre Juan Eduardo
Cirlot y Carlos
Edmundo de Ory**

Por José Antonio Llera

1. POSTISMO, SURREALISMO Y ROMANTICISMO

Surge el postismo en enero de 1945 como una efímera llamarada en el panorama gris de la posguerra española. Los movimientos vanguardistas sobreviven en la periferia de un campo literario donde domina el neoclasicismo garcilasista y un intimismo ahogado en clichés. Carlos Edmundo de Ory, Eduardo Chicharro y el italiano Silvano Sernesi son sus promotores. ¿Qué traen en las alforjas? Ni más ni menos que un lenguaje dispuesto a morder el mencionado canon con los colmillos de la parodia, el humor absurdo y la imaginación desatada. Carlos Edmundo de Ory había llegado a la capital en el verano de 1943 para trabajar en el Parque Móvil de los Ministerios Civiles, trabajo que nunca se cansaría de denigrar en sus diarios. Procedía de una familia gaditana de marinos y se había nutrido de las múltiples lecturas que le proporcionaba la biblioteca de su padre, poeta modernista. En su primer manifiesto, el postismo se define como «especialmente un post-surrealismo, y en buena parte un post-expresionismo» (Pont, 1987: 254). Sin embargo, la técnica de la escritura automática se rechaza en favor de la reivindicación de los valores fónicos y rítmicos del verso.

Habida cuenta de los orígenes reseñados, era de esperar que la recepción del movimiento a cargo de Juan Eduardo Cirlot fuera entusiasta. En el postismo vio una melodía que le era profundamente familiar, por lo que quiso saludar su llegada enviando una carta de adhesión a sus fundadores. Había entrado en contacto con la vanguardia durante su servicio militar en Zaragoza, de la mano de Alfonso Buñuel, y había traducido a Éluard y a Breton. Mientras leía a los surrealistas hacía lo propio con sus predecesores y maestros: Blake, Poe y Lautréamont (Rivero Taravillo, 2016: 31). A su regreso a Barcelona, en 1943, es conocida su alianza intelectual con poetas como Manuel Segalá o Julio Garcés. Pese a todo, Cirlot no terminará de encajar en el universo postista; tanto es así que en *La Cerbatana*, revista en la que se transmuta el movimiento una vez censurada la primera cabecera, sus fundadores sólo reproducen una carta suya mutilada. Con humor, Cirlot les dirige una carta fechada el 4 de mayo de 1945 al grito de «cerbatanarios infames». La realidad es que, desde entonces, la correspondencia va a servir para afianzar lo que el propio Ory calificó como una «amistad celeste», que abarca un primer periodo comprendido entre 1945-1952 y una segunda etapa mucho más efímera que corresponde a los años setenta.

Este rico epistolario, depositado en los archivos de la Fundación Carlos Edmundo de Ory, nunca se ha dado a conocer íntegro debido a la negativa que en su día manifestó Cirlot, por lo que únicamente se han reproducido algunos fragmentos.¹ Éstos se reducen principalmente a las misivas escritas por el catalán, ya que destruyó su archivo de los años cuarenta y Ory rara vez conservó copia o borrador de su envíos. Puesto que este epistolario constituye un corpus valioso para el estudio de la poética y la estética cirlotiana, quiero profundizar en él a través del estudio de algunas partes significativas aún inéditas. ¿Qué es el crítico sino un muñidor de pedazos? En su conjunto, estas cartas enseñan desde su inicio sus fauces fabuladoras y literarias: cabe no sólo la petición, el relato o la confesión íntima, sino que se postulan como ejercicios de escritura, como hilvanes desprendidos de la obra en marcha, pues brilla en ellas, en su inquieta travesía, el resplandor de los significantes y la voluntad de estilo, atravesadas como están por un espíritu lúdico y a veces sonámbulo que apuntan a lo que Roland Barthes (1987: 97) denominó lo *impensable*. Más que en el intercambio convencional de información que guíe un fin práctico, recaen en el gasto y sus dones; son literatura, tienen *vuelo*, presentan texturas y opacidades diversas, traslucen la esencia del *potlatch*: son un regalo y un reto que aspiran a que el destinatario devuelva el mismo derroche, duplicado. Confidencia: mutua fe. Una voz se revela en la otra, un yo se imbrica en el otro a través de una relación especular en la que las imágenes se alimentan y se alumbran en su enigma insoluble, entre latigazos de angustia y la fiebre del entusiasmo. Cabe interpretar estas escrituras –y la cirlotiana en particular– como un modo de afirmación del yo ante la presencia a cañón tocante de la vida muerta. Poética, estética, autobiografía, comunicación sostenida con un fantasma fijado en la letra. ¿Nunca tuvieron el deseo de la presencia? Sí, lo tuvieron y al fin lo realizaron en dos ocasiones, en 1948 y en 1952, pero también sabían que no necesitaban verse, porque todo era adivinarse, intuirse, presentirse, abrir con los propios dedos ciertas heridas. Una de las pocas cartas conservadas de Ory está fechada el 2 de junio de 1945 y dice así:

No me importa, esta noche 2 [de] junio, clavarte mi pluma en la cara sádicamente.

Camilo José Cela dijo antes que tú Carlos Inmundo.

Adriano del Valle dijo antes que tú Carlos del Mundo de Oro.

Lo que nadie dijo era la palabra Celeste. Que no te oiga Dios.

Eduardes, ¿por qué ardes y ardemos todos antes del Infierno? Nos

acostumbramos. Ana Bolena, en casa de Lord Leicester, dice Victor Hugo, jugando a la gallina ciega, ensayaba la posición de los reos en el cadalso. Se acostumbraba.

[...] Y ahora vamos a abrir las entrañas de la guitarra, ¡perro!, vamos a cantar sobre los icebergados [sic] ojos de las muchedumbres atónitas, vamos, ¿no oyes como yo también lloro?

¿Y qué? ¿Por qué vienes a mí tan tarde, oh valla de la sombra, a taciturnearme los vientos?

Yo te mandaré un vaciado de mi mano derecha, pero no; yo te mandaré un coloquio de abejas que se levantan de la bascosidad de mi alma, pero sé que tú eres poseedor de la ventosa salival que te obstruye esputos en la mejilla espiritosa.

Si el nombre propio resulta inalterable en la vida cotidiana y en los archivos administrativos, en el territorio epistolar se trazan los disfraces y las transformaciones, reina la libertad. Ory ha ingresado en el altar de los dioses cirlotianos bajo el apelativo de celeste. Sorprende, ya en el íncipit, esa declaración de violencia sádica que remite a una estética de la crueldad lautreamontiana o surrealista. La violencia, las decapitaciones y las mutilaciones forman parte de los motivos vertebrales del movimiento, como comprobamos ante ciertas obras de Masson y Magritte, o ante algunos relatos oníricos de Paul Éluard: «Tengo un bote de pegamento y, enrabietado, embadurno el rostro de G..., seguidamente le hundo el pincel en la boca» (2019: 38-39). Todo contribuye a la orquestación postista: la ironía y el humor negro, la creación neológica, el calambur, las anáforas y las aliteraciones. La prosopopeya de las entrañas de la guitarra recuerda a la lira eolia de Shelley como metáfora del poeta. Se trata, en fin, de abrir o sajar el poema/poeta, convirtiéndolo en vehículo de emociones profundas (conscientes o inconscientes). Buñuel había mostrado una cuchilla rasgando un ojo para representar la mirada interior desasida del realismo ingenuo y zafio. Estas líneas salidas de la pluma de Ory están repletas de asociaciones libres que rebasan los principios de la lógica para crear un mundo propio, un mundo que desea ser compartido lúdicamente con un destinatario al que se le incita a entrar en el mismo divertimento. Juego de cartas, juego de naipes. La alusión a las inmundicias y a los esputos también nos llevaría a temáticas frecuentadas por los surrealistas (por ejemplo, Maruja Mallo tiene un serie pictórica bajo esa advocación: *Cloacas y campanarios*), en contraste con los referentes pulcros de la mayor parte de la

poesía de posguerra. No descubro nada si recuerdo que Dalí y Buñuel eran devotos de la podre.

Si existe un sendero por el que transitan ambos correspondientes es el que lleva hasta la tradición romántico-simbolista. En otra carta inédita de Ory, redactada el 11 de junio de 1945, afirma: «Porque ni con la muerte nos acabamos. ¿Y qué tenemos nosotros que ver con la muerte? ¿Qué te crees tú, oh idiota de amor y de belleza, que es la muerte, si la muerte no existe sino en lo muerto? Y lo muerto no ha vivido nunca. [...] Quisiera verte desgarrado a fuerza de poesía como yo estoy ahora mismo. Quisiera verte desnudo y sin barro, todo transparente de poesía». Para el Romanticismo, el arte constituye una experiencia de verdad, permite un acceso al conocimiento, plasma lo infinito en lo finito. Desde esta óptica debe entenderse la idea de Paul Éluard según la cual la poesía es la fuerza absoluta que purificará a los hombres. Esa demanda de pureza converge con el relato que hace Antonin Artaud de su paso por el surrealismo antes de ser defenestrado por Breton: nadie era en verdad puro si no estaba desesperado. Cirlot profundiza en esta idea de entrega total, sin paliativos, cuando se dirige a su amigo: «Seamos como Keops, levantemos la más alta cima de poesía» (2-6-1945). Y poco después: «Tienes que ir dándote al trabajo cada día más y sobre todo ten presente que como intentes que la poesía te sirva a ti estás perdido. Si la quieres lo suficiente, sívele tú a ella. Un día, te lo devolverá». Dama exigente, la Poesía.

Ory interpreta a su manera las fotografías que le manda Cirlot, sondea sus rasgos faciales e inventa genealogías, barrunta orbes ocultos e imprevistos. La imagen se le impone, le subyuga, le inspira lo mismo que a un nigromante: «Ya te he visto, ¿eras tú así antes de conocerte, tan real? Eres griego, eres un poco griego. También pareces un hombre extraño del Líbano» (11-6-1945). Poco tardará su amigo en ofrecerle un autorretrato:

Yo soy un hombre triste al que nadie ama y que se aparta sistemáticamente de eso que llaman sociedad. La felicidad consiste para mí en la oscuridad luminosa que me rodea en la convivencia con sombras y en la adoración del mundo físico silencioso. [...]

Tengo tres dioses. Ella, la muda, tierra, mujer. Él = yo mismo sublimado, el cielo, el espíritu. Y Ello = Elohim, llamado Cabiros (Kabiru) en mesopotámico.

Mis poetas predilectos son: Pablo Neruda, Stephan [sic] Mallarmé, Paul Éluard y Walt Whitman. En segundo término: Federico y Rafael, Góngora, Hölderlin, Baudelaire, Poe y Shelley.

Oigo música cada día. Como medianamente, casi no bebo alcohol y no fumo. No tomo droga alguna. Tengo los ojos verdes. Lo primero que me interesa del mundo es el mundo; lo segundo, las diversas culturas; lo tercero, la manera de petrificarlas, esto es, el Arte.

No voy a cines ni a teatros. «Los otros» suelen odiarme (me es igual). (Quiero ser querido por pocos).

Y ahora, querido Carlos, un pequeño consejo. Huye en poesía de las formas rígidas; tú eres un poeta impuro. Huye de la retórica. Lee [a] Neruda y Cernuda. Lee [la] Biblia (15-8-1945).

Las primeras líneas tienen inconfundibles ecos rilkeanos, en el sentido de que la soledad expresaría la verdad de la condición humana, y sólo lo que viene del interior es auténtico y valioso. La pasión por crear sus propios mitos personales es muy elocuente en esta madrugadora carta, así como el desdén por la masa, que nos devuelve a la estética del Romanticismo. El poeta es el que canta solo en la noche. Por estas fechas, tanto Ory como Cirlot no sólo comparten su admiración por el surrealismo, sino que sus obras están emparentadas en virtud de cierto existencialismo agónico. El gaditano, que ha publicado poemas pero ningún libro, era incluso un autor más «impuro» que el propio Cirlot, si retomamos la noción acuñada por Neruda en su célebre manifiesto de 1935 editado en *Caballo verde para la poesía*. Y lo era porque no sólo rechazaba el formalismo huero, sino porque apostaba apasionadamente por el humor y lo burlesco, territorios en los que no se internará el catalán. Dentro del neobarroquismo acelerado por imágenes visionario-flamígeras y su querencia por los intertextos bíblicos o hincados en la cultura grecolatina, en los primeros libros de Cirlot son reconocibles múltiples huellas del 27.² Esa necesaria voladura de la retórica que recomienda a su amigo aún está por llegar en su propia poesía y se producirá más tarde, cuando elabore una voz singular. Muy pocos poetas de su siglo fueron menos autocomplacientes que él.

Además, se nos aparece un semblante saturnal y melancólico, conforme a los síntomas que ya diagnosticó Robert Burton en su *Anatomía de la melancolía*: junto con el temor, la tristeza es compañera inseparable del melancólico, y es tanto causa como síntoma de este mal. Citando otras autoridades, Burton resalta la violenta fuerza imaginativa de este temperamento. Y eso es lo que va a demostrar Cirlot a cualquiera que se asome a esta correspondencia.

2. YO ES OTRO: EN LOS DOMINIOS DE LA IMAGINACIÓN

La misiva del 23 de junio de 1945 encarna a la perfección la forma alucinada en que Cirlot utiliza la imaginación para crear mundos y multiplicar las identidades, las geografías, los tiempos. La imaginación es bífida: se enciende y se enrosca sobre uno mismo (poeta-Laocoonte), pero también sobre el otro; le concede a las cosas y a las personas su pasarela y su inercia, las saca de sí, moviliza líneas de fuga, pues entiende que todo está en vísperas de ser otra cosa que la que es, de habitar otro mundo diferente del que habita. Fantasea que su amigo Ory y él son galeotes en una galera de Diocleciano. De pronto, sueña que los dos están en Camelot, caballeros prestos para la justa: «Carlos Edmundo de Francia, Carlos Edmundo de Etiopía, Carlos Edmundo de Etruria». Merece la pena reproducir algunas líneas más:

¿Acaso te he mirado con ojos que no fueran los míos? ¿Has oído una voz cuando yo hablaba, diferente, y que también me pertenecía? ¡Cállate! ¡Cállate! Ay, amigo mío. Estoy aquí junto a mi sufrimiento, estoy mirando, estoy tratando de mirarte a través de la ausencia, de la locura de esta distancia ruda que nos separa. ¡Cómo te contaría mi pena! Oye, sobre todo, al crepúsculo; cada anoecer vago como un perro abandonado por las calles de esta ciudad maldita. El cielo se convierte en un vidrio de plomo, las calles se arrugan y caen. Luego viene la hora del mar. Voy navegando por un mar negro y terrible. Hay una mujer, ¡qué más da!, podría haber un pájaro, un libro, un dios, un cadáver.

¿Por qué me das dos nombres? ¡Te prohíbo terminantemente que lo sigas haciendo! ¡Cómo podrías tú saber el daño que me haces! Existen, claro está, Eduardo y Juan, pero no lo digas, no lo digas Además, son bien distintos de lo que tú supones. Se odian. Un día tal vez uno mate al otro. Eduardo es todo fuego. Juan es un paria.

[...] Posiblemente me iré pronto a África, al Sudán negro. Quiero convertirme en mago de tribu. Aprenderé el dialecto y haré poemas a los salvajes, son mejor público que el de España.

Detona la ironía del que sabe que, dentro del horizonte de expectativas de la posguerra española, su poesía carece de público, más aún cuando la autoedita en reducidas tiradas que reparte sólo entre algunos cómplices.³ Ese deseo de fuga africana-teatral porque la carta es también un *escenario*— tiene mucho de tributo o guiño a Rimbaud, uno de los padres de la poesía moderna. Mientras que Ory optará, finalmente, por el exilio a Francia a comienzos de los cincuenta, Cirlot encarna más bien

la figura del nómada deleuziano, que resiste en un mismo lugar y plantea estrategias de desterritorialización (desde el poemaballet a la poesía permutatoria). La descripción de la ciudad maldita que sigue es digna de un relato gótico o de una escena de cine expresionista alemán.

Si en el caso de Mallarmé la palabra rompe sus ataduras con el referente, en el caso de Rimbaud el sujeto lírico cartesiano se fragmenta en una sucesión sin límites (Steiner, 1989: 94 y ss.). Es la operación que pone en práctica la escritura cirlotiana: un yo disgregado y metamorfoseado por el músculo de la imaginación y la *rêverie*. La defensa de una mente proyectora y creadora, no sólo reflectora, pertenece a la poética del Romanticismo (Abrams, 1962), y cristaliza en la dicotomía establecida por Coleridge en su *Biographia Literaria*, donde encarece la imaginación por encima de la fantasía. A diferencia de esta última, que es pasiva y está ligada a la memoria, la imaginación es sintética, disuelve los materiales procedentes de la percepción, los transforma y recrea.⁴ Si Shelley asevera que la poesía es la expresión de la imaginación, Novalis sostiene en su *Enciclopedia* que todas las facultades habían de ser deducidas de la imaginación productiva. La dualidad se instala en el nombre propio –Juan y Eduardo– y alumbra la existencia de dos personalidades diferentes, siguiendo una línea de pensamiento sobre el *homo duplex* que recuerda al Nerval de *Aurélia*, relato que transpira alucinación:

Una idea terrible me asaltó: «El hombre es doble», me dije. «Siento dos hombres dentro de mí», ha escrito un Padre de la Iglesia. El concurso de dos almas ha depositado ese germen mixto en un cuerpo que ofrece él mismo a la vista dos porciones similares reproducidas en todos los órganos de su estructura. Hay en todo hombre un espectador y un actor, el que habla y el que responde. Los orientales han visto en esto dos enemigos: el bueno y el mal genio (2004: 412).

Las raíces romántico-simbolistas que informan el ideario de André Breton son perceptibles,⁵ entre otros elementos, en su perspectiva acerca de la imaginación, término que el propio Cirlot incluye en su *Diccionario de los ismos* bajo el marbete de «imaginationarismo»: «La sed de absoluto que arde en el interior del hombre no puede calmarse con los contactos de la realidad, siempre epidérmicos; por eso busca la entrada en los mundos de la imaginación» (2006: 315). El acceso a la visión no sería sino la consecuencia de una imaginación inflamada.

«¿Por qué no me escribes, perro?», le demanda Cirlot al gaitano en una tarjeta de visita. En el reclamo del corresponsal anida el mismo deseo ferviente del amante: ansía señales y prendas, y lo desea de una forma casi violenta. En una carta que data del 22 de agosto de 1945, escribe el autor de *Bronwyn*:

Pequeña momia: ¿Cómo no me escribes? Hace una semana casi que no veo tu letra de Euménide. Tienes el pelo de color verde, ¿verdad? Yo no soy un coronel de húsares, desgraciadamente. Dime, ¿no te encantaría que tú y yo estuviéramos en Viena y fuese 1902? Tú no serías un desgraciado que necesitó suponer la posibilidad de un postismo. Yo no sería un perro abandonado en mitad del corazón de la calle de los corazones. Bailaríamos valeses. [...] Dime, Carlos, ¿te gustaría ser un cocodrilo? Yo querría ser una catedral botánica. ¿Qué preferirías tener a tu lado, a un bibliotecario o a un dromedario? Destilando dátiles dolientes en el dintel demente de dominaciones duras, desciende dulcemente domando doradas diosas y dedos dóciles dedican débiles dulzuras.

Otra vez el vuelo de la imaginación transporta a las cimas de una más alta vida, representada aquí por la Viena finisecular, emblema de un mundo donde florece la cultura moderna y el librepensamiento, esa idealizada hermana de París (así la vio Rubén Darío), opuesta a la España de la dictadura. La concatenación de interrogativas subvierte la lógica y nos sitúa en los aledaños del pastiche surrealista o postista, al igual que la fricción de los significantes por medio de las rimas internas y la aliteración. La carta es una rampa para el poema o su secuela.

Para los surrealistas, la vigilia y el sueño serán vasos comunicantes. Breton, que tenía formación médico-psiquiátrica, leerá a Freud a su manera, poniendo su atención en los contenidos manifiestos del sueño antes que en los latentes. También estas cartas están salpicadas de relatos de sueños. Cirlot le confiesa a Ory la inmensa felicidad que le produce soñar y aclara que su visión no es freudiana, porque lo considera más bien un modo privilegiado de acceder a mundos que no conocemos (en esta etapa aún no ha entrado en contacto con Jung). En una carta sin fecha le cuenta que en Irán dos hombres altos vestidos con armaduras vienen a buscarle para otorgarle la condición de héroe. Y añade unas líneas elocuentes: «De día tengo ojos, manos y tristeza de sonámbulo; de noche tengo osadía, corazón e inteligencia de Pájaro». Sueño: pájaro con alas de sombra que deja que en torno suyo florezcan tulipanes.

3. CARTAGO Y LA VIDA MUERTA

A medida que transcurre el año 1945 y se acrecienta la efervescencia epistolar entre los dos amigos, se perciben líneas de fuerza en la poesía cirlotiana que lo encaminan hacia la búsqueda de una voz propia. *En la llama* sale a la luz ese año, en el sello Argos, y tiene una tirada de ciento cincuenta ejemplares. En una carta a Ory fechada el 6 de agosto lo define como «un tipo de poema lírico, erótico, pero anti-romántico». Creo que cuando declara su espíritu opuesto al Romanticismo lo que desea expresar es que huye del yo confesional y del intimismo lánguido tan corriente en la posguerra. Se trata, más bien, de un *trovar chus* donde anida un eros fatídico –doncellas distantes o inaccesibles–, guiado por la musicalidad solemne del alejandrino. El *Canto de la vida muerta* (1946), dedicado a Ory, indaga en un territorio similar: el sujeto lírico habla desde un no-lugar, el lugar de la desolación o *locus eremus*. Centellean las imágenes lúgubres y el batir del llanto. En este poemario encontramos una alusión al que será uno de los mitos personales del poeta catalán: «Cartago se parece a mi tristeza». Este símbolo topográfico le permite objetivar la experiencia. Merece le pena detenernos un poco más en él.

En una carta del 27 de julio de 1945, leemos: «Mi cuerpo es como una granada llena de ojos, por cualquier herida veo. Te veo a ti, delgado, traidor como una ardilla encelada, tan pronto vestido de sacerdote asirio como verde, como naranja a fuerza de luna, de sol fenicios. [...] ¡El mundo en el que vivo me aparta violentamente de sus ojos, Carlos! Cuanto toco huye vertiginosamente hacia su derrotero muerto». Estas líneas, que se inscriben claramente dentro del existencialismo, van a clarificarse todavía más en una carta del 4 de diciembre del mismo año, en la que declara que su pensamiento no está mediatizado por lecturas filosóficas, sino que resulta de la íntima intuición de la nada que amenaza al ser, y contra la que no existe el consuelo de la trascendencia: «Antes de conocer a ese señor [Heidegger], yo ya sabía que todo muere continuamente, que el “otro mundo” es sospechoso y que no me interesa, y que “éste” está constituido por un proceso cerrado de elevación y destrucción, por un “llegar a irse”, lo cual es exactamente “vida muerta”». Las ruinas son el perfecto correlato objetivo del ser, el espejo verdadero de su precariedad. Entre las brumas de la ensoñación y el homenaje creacionista,⁶ la reflexión existencial cristaliza al fin en la ciudad destruida por los romanos:

Nunca te he hablado de mis pájaros. Tengo diez pájaros amaestrados que viven sobre mis ojos. Les he hecho un pequeño armatoste de papel de plata (parecido a la Estatua de la Libertad, pero más ancho) y allí cantan en verano y lloran en invierno. Mira, jugamos al polo. Tengo una vasija que lleno de agua y pongo trocitos de yelo, los pájaros ríen. (Esto es Huidobro).

¿Quisieras ser una flautista griega? ¿Rodoklea? Cartago se parece a mi tristeza, Cartago me sonríe entre espuma, Cartago llora en mis rodillas, Cartago se desnuda y se me ofrece, Cartago es un dolor inexplicable, Cartago es un pañuelo de cemento, Cartago es una nave hecha de sangre. ¡Ah, Cartago!

Lloré cuando la destruimos.

Estas líneas aún inéditas están redactadas el 14 de agosto de 1945. Me parecen fundamentales para trazar el recorrido de la obra cirlotiana y, en concreto, el de un proyecto que sólo verá la luz póstumamente en la editorial Igitur: *El libro de Cartago* (1998). La primera versión del manuscrito se remonta a diciembre de 1946 y Ory recibe esa primera versión, después retocada, en febrero de 1947. Es interesante el enfoque de la carta, porque en ella habla en primera persona del plural («la destruimos») y se coloca en la perspectiva de los colonizadores, de ese mundo romano que empezó a adorar cuando estudió con los jesuitas. El caso es que el relato de la conquista de Cartago que realiza el historiador Apiano (*Hist. Rom.*, I, 132) recoge el detalle del llanto de Escipión contemplando la ciudad arrasada, una vez que la mujer de Asdrúbal se ha inmolado junto a sus hijos. El *topos* de las ruinas es central en la literatura del Siglo de Oro y en el arte del Romanticismo, pero Cirlot lo recodifica de un modo ejemplar, proyectándolo hacia un enclave donde el nihilismo, la muerte, el erotismo y la resurrección se dan la mano, hacia un punto donde los contrarios se tensan y se funden. Una de los intertextos implícitos podría estar en el soneto que Garcilaso de la Vega dirige a Boscán desde la fortaleza rendida de La Goleta, cuyos últimos tercetos dicen: «Aquí donde el romano encendimiento, / donde el fuego y la llama licenciosa / solo el nombre dejaron de Cartago, / vuelve y revuelve amor mi pensamiento, / hiere y enciende el alma temerosa, / y en llanto y en ceniza me deshago» (1991: 69). La analogía entre el fuego del amor, que resurge de las cenizas, y el de la destrucción es patente. Así, en *El libro de Cartago* es la dama cartaginesa la que resucita sobre el sarcófago y la ciudad se convierte en el símbolo

de la ruina que perdura, en el signo del total exterminio, en la permanencia del nunca, en vida muerta:⁷

*Cartago es la existencia que perdura
solo por la paciencia de ese nunca
que espera entre los signos del futuro
y en los palacios negros erigidos
para ser derribados por materias
de furor llameante* (1998: 76).

La ruina se erige entonces no sólo como emblema de la muerte y de la nada, modulación de la *vanitas* barroca, sino que sería también «simiente de regeneración en el seno de la descomposición» (Lavaniegos, 2012: 179) si la observamos desde la órbita del Romanticismo, caducidad de la belleza y belleza de la caducidad, cuyas figuraciones integrará Breton dentro de lo maravilloso. La iconografía es riquísima, y tiene hitos célebres en diversos cuadros de Turner, Friedrich, Füssli o Blechen. Recuérdese que Edgar Allan Poe dedica un poema a las ruinas del Coliseo Romano y,⁸ pensando en el binomio cirlotiano muerte-belleza, tampoco debe perderse de vista «The Philosophy of Composition» del autor de Boston, donde sostiene que tanto la melancolía como la muerte de la mujer hermosa nos sitúan en las cotas más elevadas de lirismo. La Doncella de la Nada emerge desde los primeros versos y tanto la carta a Ory citada como el subtítulo original del libro –*Diario de una tristeza irremediable*– demuestran la asimilación Cartago-tristeza. Unas líneas en prosa de la primera parte corroboran la presencia de la bilis negra: «No puedo desasirme de las negras sustancias que me integran» (1998: 31-32). El tratado de Robert Burton, *Anatomía de la melancolía*, nos permite ligar lo literario a lo vivencial en cuanto traemos a colación aquellos testimonios en que el humor melancólico se representa bajo la figura del muerto en vida.

Lo revelador de este poemario es que la ruina devora la propia voz, se inscribe en el mismo canto y encuentra en la destrucción su necesario abismo. De haber conocido estos versos, a buen seguro Maurice Blanchot los habría ponderado. Los focos de enunciación se duplican. El yo lírico no asume una identidad fija, de ahí que pueda ser primero un habitante de Cartago y, finalmente, un romano invasor: «Voy vestido de hierro, me doy cuenta: / fui de los destructores de Cartago / y es inútil que mienta o que me finja / esclavo, fugitivo o moribundo, / blanco montón de huesos entre huesos» (79).

4. PROLETARIO ANTES QUE BOHEMIO

¡Qué poco se habla de política en este epistolario! Y sin embargo, algo entrevemos en las cartas del joven Cirlot, que dice no concebir una actitud unilateral en política. Y agrega después: «Puramente veo en las estructuras sociales y políticas un espectáculo sublime de fuerzas y de cultura (con k)». Dudo que Carlos Edmundo de Ory supiera que en la guerra civil había estado en los dos bandos y que había tenido que pasar temporalmente por un campo de concentración. Algo más se habla de Dios y, en un espíritu paradójico como Cirlot, quizá no sorprenda tanto el que en una misiva del primero de julio de 1946 le confiese a su amigo: «Si vieras con qué odio amo a Dios».

Sí se encuentran referencias al dinero. Juan Aparicio, gerifalte del régimen, autoriza la salida de *Postismo*, pero en cuanto llegan voces de protesta la revista será pasto de la censura. *La Cerbatana* supone un intento de continuación bajo otra cabecera, pero pronto se estanca por falta de financiación. Lo cuenta con gracia Ory: «*La Cerbatana* no saldrá por ahora, Eduardo amigo mío, porque no tenemos ninguno de los tres, otra vez, dinero. Hemos gastado unos 10.000 dineros contados en pesetas» (11-6-1945). Otra confidencia de Cirlot es muestra fehaciente de los riesgos que entraña la poesía para el aliño indumentario: «Me gustaría que me vieses el agujero que encima del corazón exactamente tengo en el abrigo. Llamo a este agujero hecho por el tiempo mi condecoración impuesta por la Nada. Realmente es un premio. Para editar mis dos libros que tienes he contraído deudas que no me han permitido hacerme nada de vestir en dos años». Y así había de ser porque «[...] estarás de acuerdo en que sería horroroso que la poesía produjera dinero. ¿Te imaginas qué invasión de cretinos y de hijos de puta?» (4-12-1945).

Ahora bien, Cirlot insiste en que no es partidario de la bohemia. Quedan lejos los tiempos heroicos de Alejandro Sawa, entre la iluminación y la locura, lejos los tiempos de la absentia verde de los decadentistas, el café con media tostada y las noches en vela, lejos aquellos pantalones rotos y aquel cielo estrellado como único techo que aparecen en «Ma Bohème» de Rimbaud. Es un mundo por el que muestra su rechazo, lo mismo que antes lo habían expresado otros escritores como Baroja o Camba, tan diferentes a él. No asombra si se considera que provenía de una familia de militares, y que a los quince años ya trabajaba en una agencia de aduanas. Posteriormente lo hará en el Banco Hispa-

noamericano, donde reingresará de nuevo en los años cuarenta a su vuelta a Barcelona. Cuando Ory se preocupa porque puede ser llamado a filas, su amigo le recomienda la infalible pedagogía del ascetismo. Si bien la analogía entre creación y enfermedad pertenece plenamente al universo romántico, prefiere la proletarianización a la vida desastrada del sablazo y el malvivir, a esa bohemia que a veces se transformaba en «golfemia»:

Querido Carlos: Con tu última carta pones el dedo en la llaga del gran problema que nos destruye a quienes, en el siglo XX, sentimos la lejana y terrible enfermedad poética. ¿Debe un poeta entregarse a trabajos distintos que los que su vocación le impone? La mayoría de ellos cree que no. De resultadas de ello llevan una vida lánguida, entre el vino y el sueño, sin comer todo lo suficiente, sin poder moverse de su propia inmovilidad. Yo, personalmente, prefiero ser cavador, empleado, corredor, en fin, cualquier cosa antes que ese regreso a las putrefactas cavernas del siglo pasado. Los que hemos llegado a la lepra de carecer de dinero, tenemos que elegir entre la «bohemia» y la «proletarianización» (4-12-1945).

Lo más probable es que Ory leyera estas palabras con cierta resignación a juzgar por la rabia que descarga –conforme consta en su diario– contra su humilde trabajo. Y es que, gracias a las amistades de su madre, había llegado a Madrid para trabajar primero en una oficina de suministro de gasolina y después en la exigua biblioteca del Parque Móvil de los Ministerios Civiles. No soportaba ninguna de las dos ocupaciones.

Aunque Cirlot se presenta en principio como un ser solitario que ni siquiera va a cine, en cartas posteriores se advierte que la cinefilia entrará lentamente dentro de sus intereses intelectuales, hasta convertirse en un estímulo esencial de su creación. Por ejemplo, en una carta del 8 de abril de 1946 cuenta su emoción ante una cinta protagonizada por Greta Garbo: «Yo soy el sujeto extraño que reacciona vulgarmente y lo dice. Por ejemplo, ayer vi una película de Greta Garbo y lloré. No era triste, lo triste no me emociona, era feliz. Lo feliz que pasa allá lejos me hace llorar. Sí, las nubes las maravillosas nubes que allá lejos pasan». La emoción que filtra de nuevo a través de una referencia literaria como es el poema de Baudelaire «L'étranger». Este acercamiento al séptimo arte produce también un poema dedicado a Charlot. Se publica en el número 21 de la revista *España* y provocará una misiva insolente, dadaísta y provocadora firmada al alimón por Ory y Chicharro:

Tus versos sobre Charlot son malos. Lo que pasa es que tú estás, ya te lo hemos dicho, sobre falso derrotero. Para decirte algo vulgar: es lo mismo que una mujer hermosa que se pinta de azul los labios y que se pone la falda grana.

Nosotros creemos en ti, por eso te hablamos como dos verídicas bestias. Para que entiendas, y abras ojos y oídos, y te salves; o para que te jodas ya de una. Nosotros no somos Dios, pero tú, por si acaso, léete la Vida de Santa Teresa, léetela otra vez. Desecha los falsos dioses; olvídate de los verlanianos y bodelarianos, de los ultraístas nuestros y hasta del mismo Neruda. Busca la verdad en la vida que te rodea, en ti mismo y en la vida que no te rodea, aquella que tú, si quieres, puedes rodear. En una palabra, déjate de mariconerías poéticas. Ya ves cómo nosotros estamos persiguiendo al auténtico rabo de burro, al muy altísimo pollino.

[...] Haremos ahora otra confesión. Y mortificación: reconoceremos, reconocemos, es lo que queremos decir, tu cultura muy superior a las nuestras y, tal vez, tu sabiduría.

Así mismo, reconocemos que, de entre los tres, nosotros dos somos mucho más propensos a caer en error fundamental, pues sentimos una seguridad absolutamente desprovista de cimientos, sólida base, fortificaciones y demás asentaduras en el terreno, que la que tú puedas poseer.

¿Qué más decirte, pues, Cirloto [sic], si ya te abrimos no solamente el corazón y, como suele decirse, las entrañas, sino hasta los intestinos, hígado, páncreas y las partes más perdidas como puede ser apéndice, ombligo y orificio anal? Todo te abrimos (todo lo nuestro, se entiende): la casa, la cosa, el caso.

El mismo año, en la revista *Maricel*, Cirlot publica «Crítica del surrealismo», donde sustenta las raíces del movimiento en el irracionalismo de otras épocas y le reprocha su disociación del espíritu religioso, aspecto que le trasladará al mismo Breton cuando lo conozca personalmente en 1949. Pese a que la relación epistolar se mantuvo, el archivo de la Fundación Carlos Edmundo de Ory muestra que el caudal de correspondencia entre ambos disminuye a partir de 1946. Sabemos que varios proyectos de escritura del gaditano se iban a centrar justamente en estas cartas. Uno de ellos pretendía titularse *Los tres aquellarres*: «Mi Cirlot será un Cirlot luminoso, lleno de cadenas y de alas. Lo trataré con la pluma de Melozzo da Forli. Alcanzaré su figura llameante y a veces negruzca a través de tu obra poética y tu conducta epistolar» (1-7-1948).

Pasa el tiempo y las escasísimas cartas redactadas por Ory en los cincuenta revelan que se ha producido un encuentro con su amigo en Barcelona. De hecho, desea que le sirva de puente con *Dau al Set*, grupo al que Cirlot se ha incorporado como crítico y teórico en 1949. Quiere también que le ayude a encontrar un editor para sus cuentos. Pero sus deseos no llegarán a buen puerto. Tampoco fructificará la novela autobiográfica *Yo te amo, Madrid*, pues Cirlot se niega a autorizar que construya ficciones sobre la base de su epistolario (Ory le consulta en una carta de 1970). La amistad rugiente de los años cuarenta se había consumido. Sus vidas habían cambiado mucho. Si bien Cirlot nunca dejará de sentirse un surrealista –así lo expresa en una carta conservada en su archivo personal que le dirige a Larrea–, su inmersión en el estudio del universo simbólico le llevará por otros caminos. Ory, por su parte, trabajará como bibliotecario en Amiens, donde funda en 1968 el Atelier de Poésie Ouverte, y continuará escribiendo sin descanso. Nunca olvidará el talento de Cirlot ni ese canal de escritura que dos heterodoxos como ellos abrieron en los duros años de la posguerra, como un río de lava urgente y necesario.

NOTAS

- ¹ Me refiero a los dos textos publicados por Carlos Edmundo de Ory (el artículo memorialístico que firma dentro del catálogo de la exposición en el IVAM dedicado a Cirlot y el prólogo a *El libro de Cartago*), así como a los trabajos de Victoria Cirlot (2001) y Ana Sofía Pérez-Bustamante (2015). También en las biografías dedicadas a ambos autores, Antonio Rivero Taravillo (2016) y José Manuel García Gil (2018) espigan algunas líneas de este corpus epistolar. Agradezco a Javier Vela las facilidades que me dio para la consulta del archivo de Carlos Edmundo de Ory. Este artículo se inscribe dentro del proyecto de investigación de I+D *Epistolarios inéditos en la cultura española desde 1936* (Ref. PGC2018-095252-B-I00), del que es investigador principal José Teruel.
- ² Así, por ejemplo, en «Berceuse» (*Oda a Ígor Strawinsky y otros versos*, 1944) resuena con claridad el mundo de Cernuda, mientras que en «El poeta» (*Árbol agónico*, 1945) resulta patente la huella del neorromanticismo alejandrino. Aún más pronunciada, en estos primeros años de formación y de búsqueda, aparece la influencia de Lorca si leemos los romances y canciones de Cirlot.
- ³ En otra de sus cartas, sin fecha exacta pero de este ciclo, Cirlot realiza en pocas líneas una radiografía desmitificadora del mundo intelectual catalán, al tiempo que lamenta la envidia de la obra inédita encerrada en el cajón, «la envidia tremenda de las obras largamente inéditas a las otras que pudieron ver la publicación», así como «la desgarradura de la obra entre sí y contra sí».
- ⁴ «It [the secondary Imagination] dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate; or where this process is rendered impossible yet still at all events it struggles to idealize and to unify. It is essentially vital, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead» (1907, I: 202).
- ⁵ Véase el clásico estudio de Albert Béguin (1954). En la revista *Entregas de Poesía* (núm. 10, 1944), Cirlot (2005: 671-673) publica lo que puede considerarse su primera poética, donde destacan sus alusiones al sueño, a los *collages* de Max Ernst –seguramente conocidos a través de Alfonso Buñuel, que también creará los suyos– y a la música de Ravel. Considera que el poema parte de una idea que se delinea musicalmente en un esquema métrico y rítmico, aspecto que lo alejaría del automatismo psíquico surrealista, al tiempo que afirma la necesidad de hallar un lenguaje y un mundo.
- ⁶ Las huellas del creacionismo se advierten en muchos de los poemas elaborados durante se etapa zaragozana en homenaje a Pilar Bayona y publicados tras la muerte de Cirlot con el título de *Pájaros tristes y otros poemas a Pilar Bayona* (2001).
- ⁷ En *La vida muerta*, que como se ha dicho precede a la escritura a *El libro de Cartago*, ya se distinguía entre la muerte –lugar de comunión y acorde– y la ruina o *vida muerta*, «sangre sin sangre y sin latido» (Cirlot, 2005: 171). En su *Diccionario de símbolos* se establecía este paralelismo: las ruinas «[...] significan destrucciones, vida muerta. Son sentimientos, ideas, lazos vividos que ya no poseen calor vital pero que todavía existen [...] saturados de pasado y de realidad destruida por el paso del tiempo» (1988: 394).

- ⁸ «I kneel, an altered and an humble man, / Amid thy shadows, and so drink within / My very soul thy grandeur, gloom, and glory!» (1909: 29). El interés de Cirlot por Poe se advierte en los artículos que le consagra en 1944 y en 1969, recogidos posteriormente por Victoria Cirlot en *Confidencias literarias* (1996).

BIBLIOGRAFÍA

- Abrams, M. H. (1962), *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*, trad. Gregorio Aráoz, Buenos Aires, Nova.
- Apiano (1980-1985), *Historia romana*, trad. A. Sancho Royo, Madrid, Gredos, 3 vols.
- Barthes, R. (1987), *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, trad. C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós.
- Béguin, A. (1954), *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, trad. M. Monteforte Toledo, México, FCE.
- Breton, A. (2001), *Manifiestos del surrealismo*, trad. Aldo Pellegrini, Buenos Aires, Argonauta.
- Burton, R. (1993), *The Anatomy of Melancholy*, Oxford, Thorntons of Oxford.
- Cirlot, J. E. (1988), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.
- . (1996), *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*, Valencia, IVAM.
- . (1998), *El libro de Cartago*, ed. V. Cirlot, Barcelona, Lgitur.
- . (2001), *Pájaros tristes y otros poemas de Pilar Bayona*, Zaragoza, Libros del Innombrable.
- . (2005), *En la llama. Poesía (1943-1959)*. Ed. de Enric Granell. Madrid: Siruela.
- . (2006), *Diccionario de los ismos*, ed. L. Cirlot y V. Cirlot, Madrid, Siruela.
- Cirlot, V. (2001), «Juan Eduardo Cirlot y Carlos Edmundo de Ory: historia de una amistad abstracta», en *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra*, Cádiz, Diputación Provincial, pp. 95-117.
- Coleridge, S. T. (1907), *Biographia Literaria*, Oxford, Oxford University Press, 2 vols.
- Éluard, P. (2019), *Dar a ver*, trad. E. Castro, Madrid, Árdora.
- Ferri Coll, J. María. (1995), *Las ciudades cantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro*, Alicante, Universidad.
- García Gil, J. M. (2018), *Prender con keroseno el pasado. Una biografía de Carlos Edmundo de Ory*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, ed. E. Rivers, Madrid, Castalia.
- Lavaniegos, M. (2012), «Friedrich y Turner: el paisaje romántico como viaje a los confines», en Blanca Solares (ed.), *Mito y Romanticismo*, México, UNAM, pp. 175-256.
- Nerval, G. de (2004), *Obra literaria. Poesía y prosa literaria*, trad. T. Segovia, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Novalis (1976), *La enciclopedia (notas y fragmentos)*, trad. F. Montes, Madrid, Fundamentos.

- Ory, C. E. de (1996), «La amistad celeste», en *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*, Valencia, IVAM, pp. 12-20.
- . (2004), *Diario, 1944-2000*, Cádiz, Diputación de Cádiz, 3 vols.
- Pérez-Bustamante, A. S. (2015), «Memoria de un cuento azul: Carlos Edmundo de Ory y Juan Eduardo Cirlot», *Campo de Agramante*, 23, pp. 151-166.
- Poe E. A. (1909), *The Complete Poetical Works of Edgar Allan Poe*, ed. R. Brimley Johnson, London, Henry Fowde-Oxford University Press.
- . (1919), «The Philosophy of Composition», en W. T. Brewster (ed.), *Specimens of Modern English Literary Criticism*, New York, Macmillan, 1919, pp. 257-268.
- Pont, J. (1987), *El postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*, Barcelona, Edicions del Mall.
- Rivero Taravillo, A. (2016), *Cirlot. Ser y no ser de un poeta único*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- Steiner, G. (1989), *Real Presences*, Chicago, University of Chicago Press.



**Manuel Antín:
novela perdida en Europa,
película encontrada en
la Pampa**

Por Alberto García Ferrer

SIN PIEDAD CON LA TELEVISIÓN

Llevaba todavía en los ojos el rojo intenso de la *boca del diablo*, una de las siete puertas del infierno: la fumarola del volcán Masaya, cuando recibí los saludos de Manuel Antín.

Destellos de la memoria: final de la primavera de 1983. Manuel Antín baja desde la última planta del edificio del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Acaba de asumir la gestión del cine argentino. Debe asistir a un acto en la Casa Rosada. En la acera de la calle Lima 319, descubre que lo espera su coche oficial. La silueta del Ford Falcon ocupó su mirada. No recuerda su color. Modelo y marca llevaban impresa, en su contorno, la señal del terror, adquirida por su uso durante autodenominado «proceso de reconstrucción nacional». La recién caída dictadura había entregado, el día 10 de diciembre, con pesadumbre y vergüenza, los atributos del poder al presidente, democráticamente elegido, Raúl Alfonsín. La ironía, en la tercera acepción del diccionario de la Real Academia de la lengua, se define como figura retórica que quiere significar lo contrario de lo que se dice. Antín miró a quien sería su chófer, que acababa de abrirle la puerta de atrás del falcon y le pregunta: «¿En el asiento de atrás, o directamente me meto en el baúl?».

¿Dónde y cuándo me contó esto? ¿En la sala Lugones del Teatro Municipal General San Martín, cuando pasó a ver cómo funcionaba un programa de cine científico que habíamos organizado desde Madrid? ¿En el apartamento de la entonces agregada cultural, la escritora Beatriz Guido, frente a la glorieta de Rubén Darío, en el barrio de Chamberí? ¿O en La Habana, durante el Festival de Cine Latinoamericano de 1987, cuando triunfaba, con la democracia recientemente recuperada, el «segundo nuevo cine argentino»? La memoria recupera rápidamente los destellos, como *flashbacks* que organiza y edita. El «*film* interno del hombre», parafraseando a Verdone.

Portador del saludo de Manuel Antín: un e-mail del amigo neoyorquino Jerry Carlson, enviado desde el número 330 del Pasaje Giuffra, en Buenos Aires, 5.976 kilómetros al sur. Lo leo mientras comparto nacatamales en «El Viejo Ranchito», con un grupo de centroamericanos, guionistas de televisión.

«La televisión es una mala copia del cine. Y el cine sólo lo veo en los cines», me dice Manuel Antín, mientras compartimos mesa en un restaurante de San Telmo, meses después.

No tengo piedad con la televisión ni con el video, no veo cine a solas ni en pantalla chica. El cine es espectáculo y el espectáculo es comunión. Una antigua anécdota cuenta que Luis de Baviera, se quejaba a los sabios de la Corte que las obras que entretenían a su pueblo, él, no comprendía por qué. Es que usted ve las obras sólo y el espectáculo es comunión le respondían.

De niño y adolescente en el barrio de Caballito, Manuel Antín iba a las matinés del cine Lezica de la calle Rivadavia 4629, «a pocos metros de la calle donde yo vivía, que entonces se llamaba Biblioteca y ahora República de Indonesia». Pertenece a una generación, a la que el escritor y crítico literario Gerald Martin, define como «la primera que aprendió a ver cine antes que a leer».

Empecé a trabajar escribiendo cuentos e historietas para las revistas Miterix y Cinemisterio de la Editorial Abril. Entre 1948 y 1950 cumplía un horario de ocho horas al día.

Su jefe directo, el sociólogo Gino Germani, lo despide por haber reaccionado mal a una crítica («excederse en la creatividad») de César Civita, dueño de la editorial.

En mi primera visita a su Fundación Universidad del Cine, que convirtió el Pasaje Giuffra del barrio de San Telmo en el «pasaje del cine», recorrimos aulas, plató, salas de grabación, montaje, proyección. Al final del recorrido por todo lo que una escuela de cine debe tener y lucir, me advierte: «Ahora te llevaré al sitio más importante de todos». Atravesamos pasillos, un patio interior y llegamos a la cafetería: «Aquí nacen, se concretan y circulan las buenas ideas», me dijo con una sonrisa.

Steven Johnson reconoció su fracaso cuando rastreaba el origen de «las buenas ideas», en un centro de investigación científica. Descubrió que cierta épica se imponía sobre la realidad cuando entrevistaba a los científicos en sus laboratorios, rodeados del imponente silencio de microscopios e instrumental. Decidió cambiar escenario y entorno: se instaló en la cafetería de la institución para compartir el café y, sobre todo, las conversaciones de «sus científicos». Y descubrió allí el origen de las «buenas ideas».¹

Manuel Antín contestó a mi pregunta, sin dudar un segundo: «Mi película favorita es *Fresas salvajes*» (Ingmar Bergman, 1957).² La memoria me llevó hacia una mañana de otoño en el salón de actos de la Facultad de Bellas Artes, en La Plata. Teníamos reservadas las mañanas de los sábados para ver las

películas que el crítico y profesor de Historia del Cine, Rolando Fustiñana, nos traía en el tren, desde Buenos Aires, en una maleta. Cuatro latas que contenían las películas, en 16 milímetros, de cada sábado. Ahora «reviso» *Fresas salvajes* (utilizo la expresión de mi, entonces, profesor de Teoría de la Imagen), y la redescubro.

No hay latas, no hay pantalla, ni oscuridad, ni butaca, ni otra comunión, que aquella a la que te conducen, para el disfrute, la memoria y los relatos no lineales. Varios clics y accedo a la película por Internet.

En sus memorias Ingmar Bergman evoca y reflexiona sobre su trabajo en *Fresas salvajes*.³ Recojo dos reflexiones y una escena. En las que puedo (¿quiero?) leer las búsquedas y preocupaciones de Manuel Antín, que lo acercan a la sensibilidad y a la mirada del director nórdico:

[...] *me muevo sin esfuerzo con bastante naturalidad entre diferentes planos –tiempo, espacio, sueño, realidad–.*

[...] *Me retrataba a mí mismo en la figura de mi padre y buscaba explicaciones...*

Escena final de *Fresas salvajes*... un claro del bosque iluminado por el sol. Desde allí (el personaje: Isak Gorg / Víctor Sjöstrom) puede ver a sus padres que están en la otra orilla del estrecho. Le hacen señas con la mano. «Buscaba a mi padre y a mi madre y no podía encontrarlos», escribe Ingmar Bergman. Durante el pasado siglo, las personas eran las películas que recordaban. Los cineastas continúan siendo las películas que aman.

Un testimonio: Liv Ullmann cuenta a Margarethe von Trotta, que «Bergman era más sensible a su prestigio como escritor-dramaturgo, que como cineasta». ⁴ ¿Todo es literatura?

TODO ES LITERATURA

El tucumano Julio Ardiles Gray, escritor y crítico de cine y teatro solía reiterar, en la década de los sesenta, que el cine era «literatura filmada».

Manuel Antín me escribe: «No sólo el cine, a mi entender, todo es literatura. Nuestra vida es literatura, con mayúscula o con minúscula, según el caso». El escritor y editor italiano Roberto Calasso, al recibir el Premio Formentor 2016, propone que «Todo es literatura, no sólo lo que está tipificado, según los cánones, como las bellas letras. Literatura es hasta la guía telefónica» (¡aunque el mundo digital haya terminado con ellas!).

«Todas mis películas tienen un origen literario». Textos de Guillermo Enrique Hudson, Beatriz Guido, José María Rosa o el paraguayo Augusto Roa Bastos están en el origen de la obra cinematográfica de Manuel Antín. Léase bien «origen»: principio, nacimiento, raíz y causa de algo, según el diccionario de la RAE.

El origen literario también lo condujo al frustrado intento de llevar al cine la novela de Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*. Las autoridades militares del Instituto de Cine Argentino consideraron que la novela no expresaba los sentimientos de los argentinos y violaba «principios morales, públicos, políticos y sindicales», recogidos en diversos artículos de los estatutos del autodenominado «Proceso de Reconstrucción Nacional» de 1976.

Su exitosa versión del clásico argentino de Ricardo Güiraldes, se origina, literalmente, en una pregunta: «Esmeralda Almonacid me preguntó si no me gustaría rodar *Don Segundo Sombra*». Le dije que me encantaría pero que seguramente sería muy complicado por los derechos. Esmeralda me dijo «no te preocupes, de eso me encargo yo. Ella es la verdadera responsable».

¿Y el guion?: «Repartí, a todo el equipo, el libro de Güiraldes, editado por Losada. Sólo taché momentos del libro que no iba a filmar, porque no los incluiría en mi película».

Retorno al guion porque, a veces, da la impresión que Antín, que siempre manifestó que, en realidad, lo que quería era ser escritor, piensa en el guion como un requisito, una exigencia poco más que organizativa/administrativa, para que la producción de una película se ponga en marcha.

El guion me parece indispensable. Es el modo en que uno llega a la comprensión de quienes colaboran en la producción, actores y equipo. Una guía, un programa de acción.

Roles y responsabilidades, mensaje de Antín: ¿quién escribe (y cómo), y quién pone la cámara (dónde y cómo)? En la sala Cervantes de Madrid recuerda que el director Michelangelo Antonioni decía a su guionista, Alain Robbe Grillet (*La Forteresse*), «olvídate de la cámara, a la cámara la pongo yo».

El guion conduce hacia la comprensión del relato. El relato se construye con el montaje: instrumento propio del cine, que relaciona y organiza todo entre sí. «A Antonio Ripoll, un grande del montaje argentino de origen español, lo quité porque él terminaba haciendo la película».

Alan Pauls construye una imagen: dos cabezas que se comunican directamente –la de Antín y la de Cortázar–, para hacer tres películas, no hay guion, ni siquiera como un instrumento transaccional. Es la metáfora más precisa sobre la relación de Antín y Cortázar, de todo el coloquio que se desarrolló en la madrileña sala Cervantes (¡todo es literatura!). Particular acercamiento a la, a veces, evanescente entidad del guion: las películas no residen en el papel: ¡Las películas están en la cabeza!

«Me gustaba mucho uno de los cuentos de Julio Cortázar y la única manera de reescribirlo era cometer un plagio legal: hacer con él una película». Explica Manuel Antín, a cortazarianas ansiosas por descubrir huellas del genio del escritor y rescatar sus fulgores en la obra y la memoria del cineasta.

Ricardo Piglia escribió en *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*: «Se lee por escrito un texto ajeno y la apropiación puede ser legal (cita), ilegal (plagio), o neutra (traducción)». ⁵ ¿El cine es una cuarta categoría o es la traducción neutra que examinan con ansiedad algunos lectores en el cine?

Preguntas en el coloquio: ¿Por qué hubo un conflicto con Cortázar en la adaptación de «El ídolo de las Cícladas»? ¿Por qué la piedra sustituyó al mármol? ¿Por qué se rodó en Machu Picchu y no en el mar Egeo?

Manuel Antín: «El coproductor peruano, que financiaba la película, quería ver esa historia en Machu Picchu».

Inquisiciones: ¿Por qué Julio Cortázar dijo que su cuento se había transformado en una «turbia cuestión de celos»? ¿La película opta por la intriga psicológica frente a la fantástica?

Manuel Antín contesta desplazándose de la subtrama hacia la trama principal: la del cine. Elogia la producción de «Circe». Cuenta:

Se presentó el jefe de producción y me preguntó «¿Cuántas cucarachas va a necesitar?» ¡No había pensado en ello!... Dos docenas, dije, sólo como una aproximación. Pero el jefe de producción que anotaba todo, deseaba hacer bien su trabajo y volvió a preguntarme: «¿Negras o marrones?».

Hay preguntas que bucean en las películas de Manuel Antín basadas en las obras de Julio Cortázar, para encontrar no a Antín sino a Julio Cortázar. Empeño en leer al escritor en un artefacto cinematográfico, que no es suyo, distanciándose del cineasta, y del cine.

Conocí a Cortázar, mientras filmaba las escenas parisinas de La cifra impar, que titulé así, en lugar de Cartas a mamá, a pe-

sar de la opinión de Julio Cortázar. Un título advertencia para el espectador: «Venga, pero esta no es una película para hacer la digestión». Con esa presuntuosidad le puse el título de La cifra impar. Estaba en una plaza filmando y de pronto al lado mío se detuvieron dos pies. Levanté la vista y vi esa torre enorme que era Julio Cortázar. La segunda vez que nos vimos con Cortázar fue en Buenos Aires.⁶

Antín conserva las ochenta cartas de Julio Cortázar («lo conservo todo», enfatiza).

Escribía cartas continuamente, no sé como sacaba tiempo para escribir sus novelas.

Siempre me enviaba ideas que se le ocurrían para nuevas películas... ¡Y hasta me enviaba jingles publicitarios! Recuerdo uno para una afeitadora eléctrica: «No hace falta ni agua ni jabón, basta con las lágrimas».

En los años 70 cuando, vino a Buenos Aires, le advertí que vivíamos unos años de atentados y asesinatos. «No le tengo miedo a las balas, sino a la velocidad de las balas», me contestó.

LOS VENERABLES TODOS: LA NOVELA CONSERVADA COMO PELÍCULA

Cuando Manuel Antín contó que Julio Cortázar perdió los originales de su primera y única novela, mi imaginación, que siempre camina hacia lo fantástico, se desbocó. ¿Se perdieron en el café Old Navy, en el 150 del Boulevard Saint-Germain, o en alguna de sus visitas a las viejas librerías de la galería Vivienne? O, pensando en el cuento de Cortázar «El otro cielo», se dejaron, abandonados, en la galería Güemes, para que *Los venerables todos* permanecieran, siempre, en Buenos Aires?

Las especulaciones naufragaron cuando supe, por intervención directa de Manuel Antín, el verdadero destino de los originales. *Los venerables todos* permanecen en un hotel, en algún punto entre el actual Museo Albertina y la Karlsplatz, donde una gran imagen de Orson Welles recibe a sus visitantes y los invita a recorrer la Viena de *El tercer hombre*.

Julio Cortázar vio Los venerables todos y me comentó que no había entendido la película y que le gustaría leer la novela que yo había escrito. Le envié los originales de la novela y me escribió una enorme carta desde Viena. Allí quedó el manuscrito. Mi única novela la conservé, como una película.

Cuando me envió los originales de Rayuela para que yo se los diera a Paco Porrúa (de Editorial Sudamericana) le dije: ahora la registraré como mía, en compensación por los originales que me perdiste. Cosa, que ustedes pueden comprobar: no hice, [comenta Antín en la sala Cervantes de Casa de América].

Cambié de departamento diez veces, tantas veces como películas hice. Una película: una hipoteca. Salvo la última. Y Los venerables todos, que no produje yo. Cuando cerró el Laboratorio Alex, donde se procesó la película, todos los negativos que no fueron retirados por sus productores fueron depositados en un volquete en la puerta del laboratorio. El productor no la retiró cuando fue invitado a hacerlo. Había fallecido. No había copias.

Un día del año 2014, aparecieron por mi despacho en la Fundación Universidad del Cine, Tristán Bauer y el crítico de cine Fernando Peña, para decirme que Los venerables todos había aparecido en un quincho de una estancia de General Rodríguez (cincuenta y un kilómetros al oeste de la ciudad de Buenos Aires). Ellos la encontraron. [Los negativos formaban parte de la colección personal del empresario Alberto González, que conservó su familia].

Se restauró la película, con la supervisión de su director de fotografía, Ricardo Aronovich, y la colaboración del canal de televisión del Instituto Nacional del Cine y Artes Audiovisuales, la TV Pública, la Fílmoteca de Buenos Aires, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires y laboratorios cinematográficos. *Los venerables todos* empezó una nueva vida con su presentación especial en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

«Cincuenta y cuatro años después de darlo por perdido, aparece el negativo original de *Los venerables todos*, ¡Y sin una sola raya!», cuenta, sorprendido, Ricardo Aronovich, mientras conversamos en un café de la Rue Daguerre, en Montparnasse.

Los venerables todos es un caso especial. Me gustó mucho el guion. A veces tardo en ver que es lo que necesita una película leyendo un guion. Aquí lo capté enseguida. Lo comprendí enseguida... Hay una cosa en la que no estoy muy de acuerdo con Manuel: que el cine es literatura. Los venerables... Es muy ¿literaria?... ¡Es misteriosa!

[...] Creo que es la mejor película de la nouvelle vague. Es la verdadera escritura de la nouvelle vague que aquí, en Francia, nunca se hizo. [Persiste la llovizna sobre la plaza Denfert-Rochereau que no impide, ese domingo de invierno, que la gente forme fila para visitar las Catacumbas de París].

Yo hacía poco había empezado como director de fotografía. Entré rompiendo puertas, tuve problemas con el sindicato. No estaba en el escalafón.

[...] Gran parte eran exteriores hechos en estudio. En blanco y negro. ¡Que no es fácil de hacer! Pero con enormes posibilidades: si uno cambiaba tiempo o temperatura podía hacer infinidad de cosas para obtener las tonalidades que buscaba.

[En el cine] el blanco y el negro eran los colores por excelencia que contenían a todos los demás, dice Jean Paul Sartre, en «Recuerdos de mi infancia».⁷

Fue un corte total de fabricación de la fotografía con el cine tradicional que se hacía en esa época en Argentina. Tenía un jefe eléctrico argentino –buenísimo, uno de los grandes de esa época– que me miró con cara azorada, por todo lo que pedí. Cumplió, pero al rato se fue golpeando la puerta del estudio y gritando que eso no era fotografía. Volvió a los pocos días.

Cuando fui a trabajar en su restauración, me quede asombrado ¡cincuenta y cuatro años en un quincho! y el negativo no tenía ni un rayón, ni tierra, ni descompuesto por el calor: ¡un milagro bíblico!

[...] Mientras la veíamos juntos, en la moviola, Manuel... [Ricardo Aronovich se detiene, me mira y hace un gesto tan silencioso como expresivo: lleva su dedo índice al lacrimal de su ojo derecho y lo desliza suavemente por su pómulo]. Cuando terminamos la restauración y se tiraron las primeras copias en 35 milímetros, Manuel me mandó un DVD, con una carátula especial diseñada por él en la que, sobre una imagen de Los venerables todos decía en letras grandes: una película fotografiada por Ricardo Aronovich. Más abajo y mucho más pequeño: dirigida por Manuel Antín.

CIFRAS IMPARES: TRES GENERACIONES, UN CINEASTA

Manuel Antín, que empezó escribiendo guiones con el cineasta argentino Rodolfo Kunh, me escribe:

Yo creo que no hubo época, por lo menos de los tiempos recientes, que pueda compararse con los sesenta. En el cine, ni hablar. Y desde luego no sólo en Argentina. Tuve largas y frondosas conversaciones en ese sentido con Jean Claude Carrière cuando visitó por primera vez la FUC.

La década de los «nuevos cines», en la Europa continental, en la URSS de Tarkovski, en Latinoamérica, en Asia, en África, en la costa este de los Estados Unidos. El mundo cambiaba geopolí-

tica y culturalmente. El cine, que parecía situarse en lo más alto de la producción cultural, creía ser el medio que podía expresar todos esos cambios. Avanzaban los equipos ligeros, el registro del sonido, cambiaba la televisión. Cambiaban los públicos.

En la década de los sesenta el llamado «nuevo cine argentino» nació imbuido del impulso mundial que operaba en el cine. Una generación que planteaba ideas diversas, con la mirada más puesta en Europa que en Estados Unidos, absorbida por la megalópolis porteña que, durante las dos décadas anteriores, había acogido una intermitente migración exterior e interior. Cambiaban las miradas, los públicos la ciudad. El cine transformaba sus procesos de producción y la creación comenzaba a ser más transversal. ¡Aunque el cine argentino se hiciera, todavía, sólo en Buenos Aires!

Comprendo, cuando la veo nuevamente, que *Los venerables todos* contiene las múltiples ideas del cambio en el cine de los sesenta. El qué y sobre todo el cómo se mira, cambiaban la forma de producirlo. Las nuevas películas cambiaban a quienes las hacían.

En el restaurante de la madrileña calle de la Reina, que solía frecuentar Buñuel, mientras rodaba *Viridiana*, Manuel Antín comienza diciéndome: «La segunda vez que nos vimos con Cortázar fue en Buenos Aires...». La imagen evocada queda detenida y continúa buscando respuestas a mi pregunta inicial, sobre el período en que le tocó gestionar el cine argentino. Seis años que pusieron en marcha, veinte años después de los dorados sesenta, un segundo período del llamado «nuevo cine argentino».

Los productores «importantes» de los años sesenta a los ochenta no me hablaron nunca. Ni me saludaban. Lo comenzaron a hacer sólo cuando asumí la dirección del Instituto Nacional de Cinematografía.

[...] Creo que lo más importante de mi gestión fueron el acceso de los jóvenes cineastas a la producción cinematográfica y la internacionalización del cine argentino. El apoyo del entonces Instituto Nacional de Cinematografía a jóvenes y nuevos realizadores fue fundamental. Recuerdo que, al principio de mi gestión, la industria en pleno me solicitó una audiencia en donde uno de los productores tradicionales se lamentó de que el INC le estuviera dando crédito a «cualquiera». Mi respuesta no se hizo esperar, «cualquiera» va a ganar el Óscar uno de estos días. Y felizmente tuve razón. La historia oficial, de Luis Puenzo, ganó en 1985 el primer Óscar a una película argentina.

Me cuenta Rodrigo Díaz, creador y director del Festival de Cine Latinoamericano de Trieste: «En 1995, con los plazos de inscripción ya vencidos Manuel Antín me llamó para tratar de que *Caballos salvajes*, la segunda película del joven Marcelo Piñeyro, pudiera participar en el Festival de Venecia. “La mejor película argentina del año”, me dijo. Le sugerí que enviara directamente una copia betacam al director del Festival Gilo Pontecorvo. *Caballos salvajes* fue aceptada y participó aquel año en Venecia. ¡Ése es Antín, siempre moviéndose para apoyar a los nuevos cineastas!».

En el invierno de 1993, Leonardo Favio, subió al escenario del Palacio de Exposiciones y Congresos de Madrid a recoger el Goya a la mejor película extranjera de habla hispana por su película *Gatica*. Favio, un hombre que aprendió el cine en la disciplina de largos rodajes y en el rigor de los estudios, me dijo aquella noche, con un tono de íntimo pesar: «¡Cuánto tiempo habría ganado si hubiera podido ir a una escuela de cine!».

Poco más de un año antes, Manuel Antín, convencido que la formación era el camino para generar otro ciclo de un «nuevo cine argentino», trabajaba para crear: «¿una productora que sea escuela de cine o una escuela de cine que sea productora?».

Regreso al guion y le pregunto sobre la nueva figura del guionista, mutado en *showrunner* (autor/productor), y si ello plantea modificaciones en las especialidades y la formación en las escuelas de cine: «Por supuesto. Es fundamental tanto para la creación como para la enseñanza».

Manuel Antín, entre tres generaciones del cine argentino: en los sesenta como parte de los nuevos cineastas, veinte años después, en los ochenta, como gestor del cine que abrió las puertas a nuevas generaciones. Desde finales del siglo xx y en las primeras décadas del siglo xxi, desde la formación, abriendo puertas en el cine a nuevos creadores.

Los veo trabajar a todos (en su Fundación Universidad del Cine), en equipo, en la sala de edición opinando y dando ideas acerca del montaje, cosa que no ocurría en mi época, donde el editor sólo tenía al director a su lado. Los procesos creativos son más participativos que nunca. Ya no existe esa verticalidad que comenzamos a romper en los años sesenta.

AÑO 1962, CALLE DRAGONES 2250

La segunda vez que nos encontramos con Cortázar, fue en Buenos Aires. Vimos la película La cifra impar, solos, en la sala siete del Laboratorio Alex. Él estaba sentado en la butaca de atrás. Hay

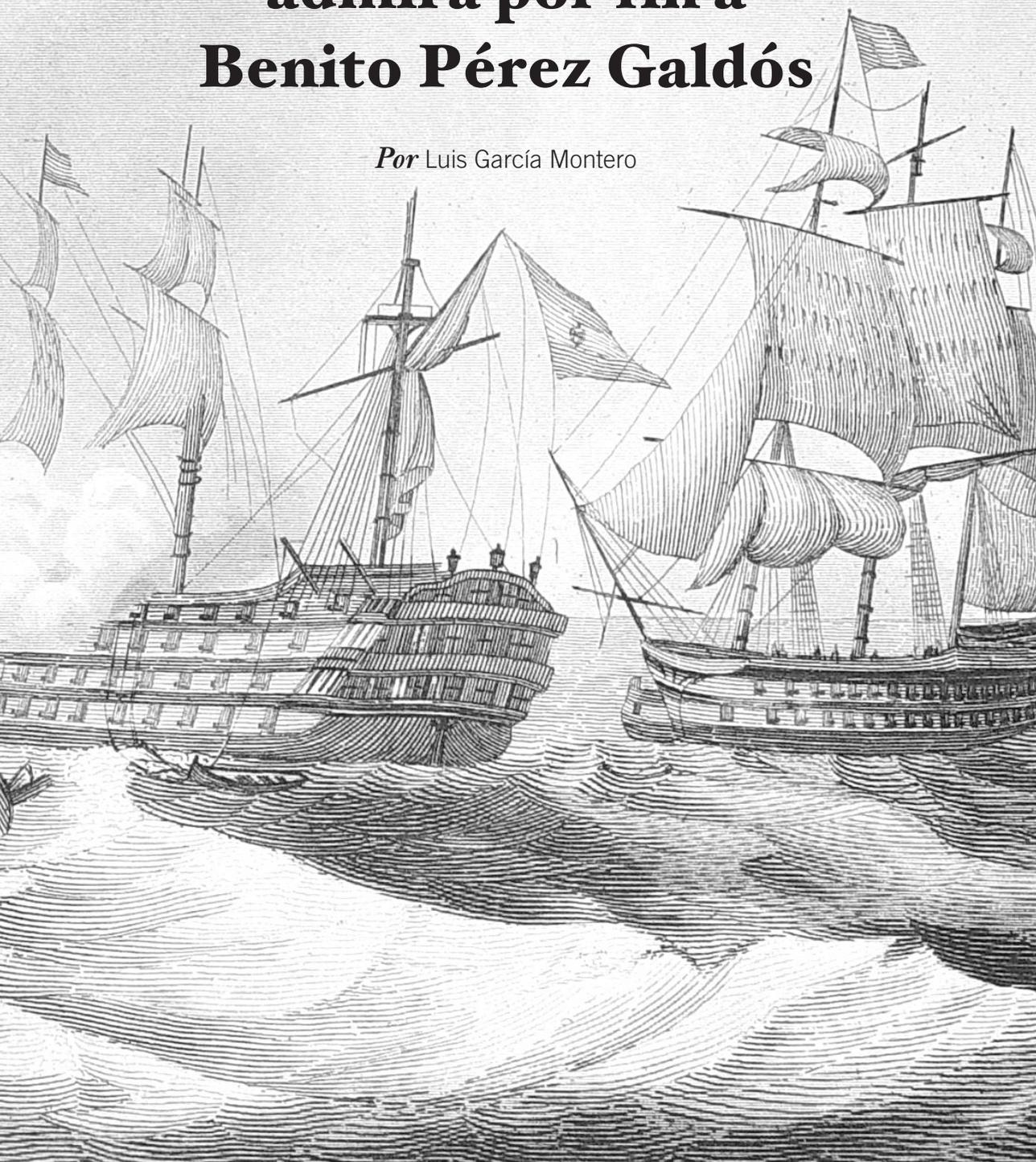
una escena en el film donde la madre sube la escalera y el hijo sano, que no sabe cómo explicar la situación a la familia –hay un hijo enfermo y otro sano, que está enamorado de la misma mujer, Laura, que el hijo enfermo–, la llama. «¿Que?», le responde la madre y él le dice: «Mamá, Laura sos vos». En ese momento Cortázar me puso la mano en el hombro y me dijo «Pibe, entendí mi cuento».

NOTAS

- ¹ Steven Berlin Johnson. *Las buenas ideas, una historia natural de la innovación*. Turner Norma, 2011, Madrid.
- ² Seleccionada por el Vaticano, en 1995, con motivo del centenario del cine, «por sus valores morales y humanos», en su lista de quince películas. Román Gubern, integrante de aquel jurado, en su libro *Un cinéfilo en el Vaticano*. Cuadernos Anagrama. Barcelona 2020.
- ³ Ingmar Bergman. *Imágenes*. Tusquets. Colección andanzas. Memorias. Barcelona, 1992.
- ⁴ Margarethe von Trotta, *Entendiendo a Ingmar Bergman*. 2018.
- ⁵ Ricardo Piglia en *Los años felices. Los diarios de Emilio Renzi*. Editorial Anagrama, 2016.
- ⁶ Palabras de Manuel Antín al presentar la copia restaurada de *La cifra impar* en la sala Leopoldo Lugones del Teatro San Martín de Buenos Aires. Recogidas por Lusiana Caresani. *Marienbad*, revista de cine.
- ⁷ *Los escritores frente al cine*. Ed. Harry M. Geduld. Editorial Fundamentos. Madrid. 1981.

**Rafael Alberti,
pasando por Cervantes,
admira por fin a
Benito Pérez Galdós**

Por Luis García Montero



No fue lector juvenil de don Benito Pérez Galdós. El poeta de El Puerto de Santa María estaba identificado con la vanguardia madrileña cuando empezó a formarse como pintor y luego como poeta. Interesado después por la tradición, como apetencia de lo que él mismo llamó una segunda vanguardia, sus indagaciones lo llevaron hacia los cancioneros medievales y la poesía clásica. Pese a que los aires gaditanos habían jugado un papel protagonista en sus *Episodios Nacionales*, Galdós quedaba lejos.

Así lo reconoció en *La arboleda perdida* (1959) con motivo de la muerte del novelista. El aspirante a pintor de vanguardia no se sentía atraído aún por el autor del realismo decimonónico, porque consideraba que su mundo era una referencia caduca que debía superar. Equivocando el mes de su muerte, que fue en enero de 1920, no en mayo, el poeta madrileño hace memoria con un tono compungido. El torero muerto era Joselito, al que le dedicó un poema en *El alba del alhelí* (1928). Galdós debió esperar más:

En aquel mismo mayo madrileño también voló, no a la gloria como José, sino tal vez al purgatorio, el alma de don Benito Pérez Galdós, de quien yo en ese tiempo no había leído apenas nada, pero que conocía de verlo en los jardines del Retiro adonde iba a posar para Victorio Macho. El escultor, bajo el amparo de unos árboles, cincelaba su estatua, y el pobre y triste don Benito, completamente ciego, se prestaba, doblado de paciencia, a escuchar los chasquidos de la piedra de donde iba saliendo su figura. Así como la muerte del torero, la del inmenso novelista dejó también en mí sus escondidos hoyos, que más adelante se me abrieron, saltándome toda su grandeza, el fervor que no pude tenerle en aquellos años juveniles de sectarismo y pedrada contra todo lo que suponía caduco (págs. 143-144).

Rafael Alberti está elaborando su memoria desde el exilio para dejar constancia de una evolución que le parecía significativa: el paso de un vanguardismo tajante y de una poética *pura* a otro tipo de apuestas artísticas que antes estaban en el purgatorio y que fueron consolidándose a lo largo de los años y de graves experiencias históricas. Le interesaba marcar distancias. Más que inventarse una infancia de lector gaditano de Galdós, quería hacer hincapié en una identificación ocurrida con posterioridad. Como sucede en la memoria madrileña de su mujer, María Teresa León, a Alberti le interesa evocar el recuerdo de don Benito anciano y ciego, pero reconociendo la falta de una lectura primeriza, algo que bien podía haber relacionado con su niñez en la Bahía de Cádiz. María Teresa evocó así la figura de Galdós en *Memoria de la melancolía* (1970):

Esa niña se va a quemar los ojos, decía la tía. Prefirió a Dumas, pero su gran descubrimiento fue Trafalgar, de don Benito Pérez Galdós. Se lo contó a su tío, a su tía, a las criadas, al tonto ¡Yo conozco al autor! Va al Parque del Oeste a pasearse, ¿verdad, madre? Nos acercamos a saludarle siempre. Sí, estaba medio ciego. Nos acariciaba la cara. ¿Y esta niña? ¿Quién es? Es la hija del teniente coronel, ya te lo he dicho, le explicaba el sobrino que se llamaba Hurtado de Mendoza. ¡Ah, sí, sí!, decía don Benito, volviendo a su silencio. El sobrino miraba a las chiquillas. Las chiquillas se dispersaban jugando y él tenía que quedarse junto a su tío ilustre, ya tallado como si fuera de piedra. Más tarde, en Buenos Aires, me he encontrado con el sobrino de Galdós. Se ocupaba de la obra de su ilustre tío, que iba publicando Losada. Le atraían siempre los libros. Volvimos a reírnos juntos. ¿Recuerdas que tú no podías jugar? (pág. 60).

La imagen de don Benito cruzaba por el Parque del Oeste, cercano a su domicilio de la calle Gaztambide, o por los jardines del Retiro, a donde acudía para posar ante el escultor Victorio Macho. Benito Pérez Galdós era una gloria popular para una lectora todavía sin dedicación literaria o, algunos años después, un representante de la estética caduca para un joven vanguardista. Como veremos más adelante, Hurtado de Mendoza coincidirá con Rafael Alberti en Buenos Aires, ocupados los dos en labores editoriales galdosianas.

Pasada una primera vocación ultraísta, el poeta de El Puerto de Santa María encabezará junto a Gerardo Diego y Federico García Lorca una lectura modernizadora de la tradición, no preocupada por romper con el pasado, sino dispuesta a elegir aquello que en el pasado había abierto caminos a las innovaciones estéticas. Cambiaba así la concepción del tiempo, valorado no como algo lineal que obligaba a ser siempre cabeza desmemoriada de un ejército, sino como un ámbito humano de sedimentos complejos en el que eran posibles los eternos retornos, las reivindicaciones, las permanencias populares y las lecturas del ayer con ojos nuevos y entendidos. Con una fértil sabiduría creativa, se diferenciaba la tradición del tradicionalismo. Esta dinámica sostuvo el regreso al cancionero tradicional de *Marinero en tierra* (1925), el homenaje a Gil Vicente mezclado con versos ultraístas, el orgullo de los buenos sonetos y la entregada admiración sentida por Garcilaso en el poema «Con él». Éstos son sus primeros versos: «Si Garcilaso volviera, / yo sería su escudero; / que buen caballero era» (pág. 184).

En esta voluntad de indagar sobre los nuevos estilos y, al mismo tiempo, sobre el pasado, le llegará después el turno a Góngora. Más tarde, ya en la época del compromiso, la poesía servirá para unir los conceptos de pueblo, España y política en la figura de Lope de Vega. Si el tercer centenario de la muerte de Góngora había servido en 1927 para defender una poesía pura, la conmemoración en 1935 del tercer centenario de la muerte de Lope legitima los nuevos registros de la canción popular. En la recopilación que hace Rafael Alberti durante la Guerra Civil, *Poesía, 1924-1937*, dentro de *El poeta en la calle*, hay un capítulo titulado «Homenaje popular a Lope de Vega (1935)». Siguiendo conscientemente la dinámica de su anterior homenaje a Garcilaso, nos encontramos ahora con un «Si Lope resucitara », bajo la cita «que la hoz es nueva»:

*Hoz de oro y plata le damos,
de puro, inclemente filo,
para segar al estilo
de aquellos que ahora segamos.
Hoz para Lope de Vega.
Ten y siega,
que la hoz es nueva (págs. 311-312).*

El prestigio de la cultura popular entre los poetas de la generación del 27 se sostuvo en el concepto de tradición nacional elaborado por la Institución Libre de Enseñanza y el Centro de Estudios Históricos. El interés pidaliano por la tradición como sedimento de los valores nacionales que merecía la pena conservar animó la recuperación poética del cancionero y del romancero, y permitió definir ideológicamente la alianza del pasado con las apuestas políticas progresistas. En la nueva situación creada por el golpe de Estado de 1936, cuando los militares golpistas se autocalificaron de *bando nacional*, presentándose como defensores de las esencias patrias, los intelectuales republicanos sintieron la necesidad de identificarse con la más prestigiosa tradición española. Denunciaban así la verdadera traición nacional que había supuesto un golpe de Estado contra un Gobierno legítimo. La muerte de García Lorca, el más español y popular de los autores después de Lope de Vega (según Dámaso Alonso), así lo demostraba.

Miguel de Cervantes y Benito Pérez Galdós ocuparon en este proceso un lugar destacado. En el número de *Hora de España* publicado en mayo de 1937, Max Aub dio noticia de la representación en el Teatro Antoine de París, bajo la dirección de Jean

Louis Barrault, de la *Numancia* de Cervantes. En el artículo deja claro el contexto histórico de esta recuperación:

El cerco de Numancia no tiene protagonista individual, porque el protagonista es múltiple y se llama ciudad, es decir, pueblo. [...] Por lo visto, los generales y los conquistadores han obedecido siempre a sentimientos muy parecidos. O mejor dicho, cortados por el mismo patrón. Nadie desdeciría las palabras de Escipión en boca de Mussolini, como nadie hallaría diferencia entre las palabras de los numantinos y la de los defensores de Madrid, si por un mal hado –y voluntad extranjera– se viesan un día encerrados entre sus muros (págs. 68-69).

Rafael Alberti publicaba en ese mismo número de la revista tres poemas de «Capital de la gloria» dedicados a los defensores de Madrid y escritos desde Moscú, a donde había viajado en marzo de 1937. La noticia de la puesta en escena parisina de la *Numancia* mueve al poeta a hacer una versión para representar en Madrid. A preparar esa versión y adecuarla a la nueva tragedia española se dedicó en la primavera de 1937. El ambiente era adecuado porque el Gobierno consideraba la propaganda cultural como una apuesta de primera necesidad en el contexto bélico. El 22 de agosto de 1937 se creó el Consejo Central del Teatro, presidido por Josep Renau, como director general de Bellas Artes. El equipo previsto contaba con dos vicepresidencias, ocupadas por Antonio Machado y María Teresa León, y un grupo de destacados vocales entre los que figuraban Margarita Xirgu, Jacinto Benavente, Enrique Díez Canedo, Cipriano Rivas Cherif, Alejandro Casona y Rafael Alberti.

Si la República había concebido los escenarios como ámbitos de educación cívica, ahora resultaba necesario fundir educación y propaganda. De esta apuesta nacería el Teatro de Arte y Propaganda, que tuvo su sede en el Teatro de la Zarzuela. Allí se celebró el estreno de la *Numancia* versionada por Alberti el 27 de diciembre de 1937. En el prólogo de la publicación de la obra, aparecida en noviembre del mismo año, Alberti explicó los ejes de un trabajo realizado «con miras a representarse en un teatro de Madrid –¡en un teatro de Madrid!, ¿comprendéis?–, a poco más de dos mil metros de los cañones facciosos y bajo la continua amenaza de los aviones italianos y alemanes» (pág. 7).

Además de justificar el corte de alusiones poco comprensibles por un público no erudito y de algunos añadidos referentes a la situación, Alberti se interesa por integrar la obra en una tradición

que funda la lucha nacional española con la defensa de las libertades. Por eso, recuerda noticias difíciles de justificar hoy filológicamente, pero que dan sentido al espectáculo en medio de la batalla:

Alguien me afirma –no he tenido tiempo de comprobarlo– que esta hermosa tragedia de Cervantes fue representada en Zaragoza durante los días de su cerco por las tropas de Napoleón. Pero de lo que ya estoy seguro –porque Mesonero Romanos lo cuenta– es que cuando por los años 1815 y 1816 el gran actor liberal Isidoro Máiquez, amigo y modelo de Goya para uno de sus más espléndidos retratos, encarnaba una de las nobles figuras de Numancia en uno de los teatros de Madrid, «se reforzaba el piquete de guardias del edificio, doblaba el alcalde, presidente, la ronda de alguaciles; y cuando el público, electrizado, se levantaba en masa a aplaudir al actor en el instante que recitaba aquellos pasajes alusivos a la libertad, los soldados de la guardia tomaban las armas, y el alcalde presidente destacaba a sus alguaciles a decir al actor que mitigase su ardimiento o que suprimiese aquellos versos, a lo que él se negaba con altivez» (pág. 8).

Pueblo, cultura e historia se condensaban para dar respuesta en nombre de España a un golpe militar apoyado por el fascismo y el nazismo. Son abundantes las indicaciones que los intelectuales realizan en este sentido. José Bergamín, en un artículo publicado en *Hora de España*, «Pintar como querer. (Goya todo y nada de España)», afirmó: «Las verdades más claras de España son las populares que nos pintó Goya» (pág. 19). Y María Zambrano, en la misma revista, no dudó en defender la necesidad de unir «El español y su tradición». Había sido un error rechazar el pasado, borrarlo como hoja caduca, en vez de leerlo con ojos modernizadores en los retos del presente:

Se arremetió contra los fantasmas. «Hay que cerrar con siete llaves el sepulcro del Cid». Surgió la crítica implacable contra el ayer, queriendo olvidarlo en un utopismo adánico. Se confundió en la arremetida, el fantasma de la historia con la historia misma, y se creyó que podríamos vivir sin ella. Y el español entonces, por librarse del fantasma, se queda en el desierto que tampoco es la vida (pág. 25).

Benito Pérez Galdós fue otra de las figuras convocadas a la batalla. Rosa Chacel lo vio así en «Un hombre al frente: Galdós», publicado también en *Hora de España*. Aunque sus inicios literarios se habían fundado en otra estética y en las teorías orteguianas de la nueva narrativa, ahora invocaba la memoria del novelista con

palabras fervorosas: «Estas líneas están escritas únicamente para esto, para hacer sonar un nombre; para recordarle, para hacerle revivir entre lo más vivo, destacar desde lo más hondo hasta lo más alto, para que despierte de la fría memoria a la inflamada actualidad que al incorporarse purifica aún más la luz de su llama: Galdós» (pág. 128). Pensar con esperanza ante un futuro difícil significaba buscar al narrador de las derrotas y las superaciones, cronista histórico y humano de una España empeñada en permanecer y batallar sin darse por perdida.

Rosa Chacel apoyaba un plan de recuperación de Galdós asumido muy pronto por las autoridades republicanas. Con precios populares, el Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes editó en 1936 los versiones reducidas de *El 2 de mayo* (parte final de *El 19 de marzo y el 2 de mayo*) y *Napoleón en Chamartín* (capítulos XII a XXX), aludiendo a las semejanzas de las dos situaciones bélicas. En 1938 la editorial Nuestro Pueblo publicó *Trafalgar, Las corte de Carlos IV y El 19 de marzo y el 2 de mayo* como «Edición especial en homenaje a nuestro glorioso Ejército Popular en la segunda guerra de la independencia de España». Enrique Díez-Canedo prologó el primer volumen con el artículo «Pérez Galdós y los *Episodios Nacionales*». Sus primeras palabras fijan un tono en el que el respetado conocimiento literario del autor se une a la denuncia y la defensa:

La guerra desencadenada por unos generales facciosos en julio de 1936 no es más que una nueva fase de las que desgarraron a España desde las postrimerías del siglo XVIII y comienzos del XIX. De un lado absolutismo y tiranía, monarquía y religión, como atavíos tradicionales de España, intentando sofocar los anhelos de libertad que germinaron en nuestro pueblo, como definitivas conquistas del tiempo, sólidamente asentadas por la Revolución francesa. De otro lado, esas nobles aspiraciones, apoyándose primero con toda candidez en la monarquía y confundiendo su dudosa aceptación de los principios liberales con la indignada protesta contra los invasores del suelo, que la monarquía misma entregaba, humillándose ante un Napoleón o recabando la ayuda de un Luis XVIII (pág. 5).

Por su parte la Librería y Casa editorial Hernando siguió hasta 1939 con la publicación de los episodios nacionales que desde 1931 presentaba con la bandera republicana en la portada. Según Alfredo Baras Escolá (2014), fue una edición de 1927 de la *Numanancia* de esta misma casa editorial la que utilizó Alberti para su versión cervantina. En cualquier caso, todo este proceso posibili-

tó que Galdós se convirtiese después de la derrota en una figura central para el exilio republicano. Y Rafael Alberti, por ejemplo, como director de dos colecciones de la editorial Pleamar, editó la primera serie de los *Episodios Nacionales*.

En el año 1943, en la situación triste del exilio, pero sin las prisas de una ciudad en guerra, el poeta volvió a la *Numancia* de Cervantes, publicando una nueva edición en la editorial Losada, poco después de que Margarita Xirgu la representase el 6 de agosto en Montevideo. Aunque afirma en el prólogo que «Esta versión modernizada de *Numancia*, es la misma que presencié Madrid en el Teatro de Arte y Propaganda del Estado», la verdad es que hay notables variaciones propias de una versión más cuidada y menos adaptada a la coyuntura. Incluso pudo en el prólogo matizar que las versiones representadas en la España decimonónica tenían más que ver con la tragedia numantina de Ignacio López de Ayala que con la de Cervantes. Pero la intención sigue siendo la misma, denunciar a los golpista de 1936 junto a sus aliados extranjeros y consolidar una cultura española de tradición liberal frente al totalitarismo. Convenía hacer memoria del presente por si el desenlace de la Segunda Guerra Mundial permitía la vuelta de la democracia a España. En 1943, de la mano de Cervantes, Alberti insiste desde Buenos Aires en los argumentos de 1937, y recuerda que, después de su estreno, la *Numancia* de Cervantes no fue reconocida en toda su preciada luz hasta dos siglos más tarde, y nada menos que por un Schopenhauer, un Goethe, un Shelley, un Schlegel. Pero su verdadera honra la alcanzó en dos momentos sangrientos y terribles de la historia de España, ante los asombrados y puros ojos del pueblo, los más dignos para Cervantes. En 1809, cuando Zaragoza se ve cercada por las tropas napoleónicas, el general Palafox, defensor de la plaza, ordena que se represente para exaltar con ardoroso patriotismo el ánimo de sus soldados. Y en 1937, cuando Madrid vivía su gloriosa epopeya, se eleva el alto ejemplo de *Numancia* en medio de los más horribles bombardeos, adquiriendo entonces la tragedia su más hondo significado, pues se vio actualizada por la presencia en tierra hispana de tropas extranjeras (pág. 12).

También en 1943 el exilio republicano español recordó que se cumplían cien años del nacimiento de Benito Pérez Galdós. El 16 de mayo publicaba Francisco Ayala en *La Nación* su «Comemoración galdosiana», recordando la distancia que la generación del 98 y las escuelas de vanguardia habían sentido por el narrador canario, ya que sus diversas preocupaciones estilísticas

impidieron «apreciar a través del realismo del escritor su hondo sentido humano». Con los *Episodios Nacionales* condensó, además, unos destinos individuales, familiares y sociales llamados a cruzarse en una misma comunidad política. Criticando el juego metafórico vanguardista en el que el propio Ayala había participado, el escritor granadino se preguntaba: «¿Cómo podía pretenderse así que el creador de una obra preocupada, en términos tan dilatados, por dar solución al problema estético de la vida humana se distrajera del centro de su interés y pusiera atención en los primores del estilo, que persiguen resultados artísticos de muy distinta índole?» (págs. 791).

El Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires puso en marcha un ciclo de conferencias durante los meses de mayo y junio en el que participaron Rafael Alberti, Guillermo de Torre, Jacinto Grau, José María Monner Sans, María Teresa León, Alejandro Casona, Ángel Ossorio y Ricardo Baeza. Las intervenciones fueron recogidas en *Cursos y conferencias. Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores* en un interesante número triple (139-40-41). Alberti destinó su conferencia a recordar «Un Episodio Nacional: Gerona», el 10 de mayo, mismo día del nacimiento celebrado. La defensa heroica de Gerona durante la Guerra de la Independencia conectaba en el pasado con la historia de Numancia y en la experiencia inmediata con el Madrid perdido:

Para los que por desgracia y fortuna hemos vivido del sitio de una ciudad, durante todas sus fases, en medio de una guerra profundamente popular y de independencia como lo fue también la que sostuvimos los republicanos de España desde julio de 1936 hasta marzo del 39, los Episodios Nacionales de Galdós –sobre todo los diez primeros, y de ellos El dos de mayo, Zaragoza, y más aún este de Gerona que nos ocupa– tenían que volver con ímpetu a nosotros, después de ciertos años de descenso de la obra galdosiana, como alimento necesario, como espejo donde reconocernos y sacar fuerza de nuestra propia imagen. Por eso, me enorgullece recordar y contarles ahora a los que aún no lo supieren, que alguno de estos episodios, reeditados por el Gobierno español en miles y miles de ejemplares durante aquellos años de lucha, fueron recibidos al lado del fusil de nuestros soldados con ansia parecida a la del pan en la trinchera, a la del anhelado refuerzo en una agotadora batalla. Y es que Galdós, por una de esas raras y difíciles inspiraciones, hizo obra popular, permanente, viva, en la que tanto aquel patriota del año 1936, campesino, obrero, artesano, estudiante, hombre cualquiera de la calle, podría mirarse aún, sentirse todavía héroe del

2 de mayo, sino que ahora manejando un cañón contra el Cuartel de la Montaña; soldado de Bailén, sino que ahora guerrillero por las sierras y campos andaluces; miliciano de la Libertad corriendo España toda para limpiarla de enemigos –¡ay!, como entonces de dentro y de fuera–. Y así recuerdo que en una tarde bombardeada de Madrid, releyendo Gerona, yo me encontré de súbito en Madrid, yo me vi en la defensa de nuestra capital, adquiriendo conciencia de su grandeza simple, de sus fatigas, de su bravura, de su gracia tocada de desdén hacia los que nunca pudieron conquistarla, de su largo, sostenido martirio? (págs. 16-17).

Al leer *Gerona* (1874), al conocer detalles de la violencia, el hambre que obliga a comer ratas, la desesperación personal y la derrota, la salida a tierras francesas, Alberti pudo concluir que «Galdós historiaba el futuro». Al lector de su poesía le resultara familiar que algunos detalles del argumento llamaran su atención. Importante es para él la mirada «con verdadero realismo a estos niños, que las privaciones y locura del sitio han vuelto terribles, jugando a la guerra –¡oh niños de las calles de Madrid!– dentro de la guerra» (pág. 20). En «A Niebla, mi perro», uno de sus mejores poemas de esa época, recogido en *De un momento a otro. (Poesía e historia). 1932-1937*, alude a esta imagen que mezcla el horror y la inocencia:

*A pesar de esos coches fugaces, sin cortejo,
que transportan la muerte en un cajón desnudo;
de ese niño que mira lo mismo que un festejo
la batalla en el aire, que asesinarle pudo... (pág. 111).*

El cerco de Madrid, Gerona, Numancia... Alberti se convirtió por fin en editor de Benito Pérez Galdós. En su conferencia había señalado lo siguiente: «[...] en los cuarenta y seis volúmenes de los *Episodios Nacionales*, historia verdadera, pero de tal modo mezclada a la vida, metida en los tuétanos de ella, que todo fluye tan bien armonizado, tan magistralmente entramado, que el total es un soberbio edificio, un raro y claro monumento de proporciones perfectas» (pág. 19). El poeta, junto a Hurtado de Mendoza, sobrino del novelista, abordó, como director la colección *El Ceibo y la Encina*, la publicación de la primera serie de los *Episodios*, prologados por autores del exilio español. Recuperando las ilustraciones de Enrique y Arturo Mérida de la magnífica edición puesta en marcha por La Guirnalda en 1881, o con ilustraciones del propio Galdós, la editorial Pleamar publica entre 1944 y

1945 las novelas con los siguientes prologuistas: *Trafalgar* (Rafael Alberti), *La Corte de Carlos IV* (Guillermo de Torre), *El 19 de marzo y el 2 de mayo* (Alejandro Casona), *Bailén* (Arturo Serrano Plaja), *Napoleón en Chamartín* (Ángel Ossorio), *Zaragoza* (María Teresa León), *Gerona* (Rafael Alberti), *Cádiz* (Rafael Alberti), *Juan Martín El Empecinado* (Lorenzo Valera) y *La batalla de los Arapiles* (María Teresa León). Galdosiana desde su infancia, como hemos visto, María Teresa León se encargó de dos prólogos. Había pronunciado, además, el 21 de junio de 1943 una conferencia, «Una mujer de Galdós», dentro del homenaje organizado por el Colegio Libre de Estudios Superiores. Para descubrir algunos recuerdos familiares, aprovechó lo que a Rafael y María Teresa les había contado Manuel Hurtado de Mendoza, sobrino de Galdós y fundador de Pleamar.

La labor editorial fue un modo más de ganarse la vida para los exiliados necesitados de buscar trabajo. Pero fue también una apuesta importante para mantener la cultura republicana en el exilio y los valores que habían sido derrotados con la victoria del ejército golpista. Esta voluntad quedó encarnada por José Bergamín, que reconvirtió en México las publicaciones madrileñas de Cruz y Raya con la fundación de la editorial Séneca. Cervantes, San Juan de la Cruz, Antonio Machado, García Lorca y otras referencias fueron saliendo en sus cuatro colecciones, *Laberinto*, *Estela*, *Árbol* y *Lucero*, que con sus iniciales formaban la palabra *Leal*. Un incidente con Juan Ramón Jiménez, que no se entendía bien con Bergamín y no quiso participar en la antología poética *Laurel*, nos sirve sin embargo para entender el espíritu de esta labor editorial. El propio Juan Ramón (1985) recogió la carta del 14 de mayo de 1941 en la que José Bergamín insistía para conseguir su colaboración:

Queríamos también indicarle si pudiera a Vd. interesarle una Antología de su obra poética, hecha por Vd. mismo, para esta colección «Laberinto», y en caso afirmativo, que nos dijese, en qué condiciones. Nosotros procuraríamos que fuesen las más ventajosas para Vd. dentro de nuestras posibilidades económicas, que no tienen en grado alguno ambición exclusivamente comercial, pues tratamos principalmente de realizar fuera de España, una obra que afirme la continuidad de nuestra cultura, ayudando al mismo tiempo a nuestros autores (pág. 240).

Rafael Alberti participó en Buenos Aires en esta labor. Como director de la Colección Rama de Oro de la editorial de Miguel S.

Schapiro publicó *Los sonetos espirituales* (1942) de Juan Ramón Jiménez, *El rayo que no cesa y otros poemas* (1942) de Miguel Hernández, *Las nubes* (1943) de Luis Cernuda y *La lámpara que anda* (1944) del poeta uruguayo Emilio Oribe. Su labor más extensa se produjo en la editorial Pleamar, en la que dirigió dos colecciones. Fundada por Manuel Hurtado de Mendoza, Gonzalo Losada y Enrique Pérez, distribuyó sus libros a través de la red de la Editorial Losada. Una de las colecciones se llamó «Mirto», palabra que se unía al recuerdo lírico de los arrayanes de Granada, ensangrentados por la muerte de su amigo Federico García Lorca. Precisamente con una *Antología poética* (1943) de Federico García Lorca comenzó la colección. En la «Balada del que nunca fue a Granada», Rafael Alberti (1953) escribiría: «Hay sangre caída del mejor hermano. / Sangre por los mirtos y agua de los patios. / Nunca fui a Granada» (pág. 146).

La colección continuó después con otros títulos que unieron la obra de los clásicos y la palabra de autores vivos entonces: *Poesías* (1943) de Fray Luis de León, *Rimas* (1944) de Gustavo Adolfo Bécquer, *Obra poética* (1944) de Antonio Machado, *Antología poética* (1944) de Salvador Rueda, *Salmos del rey David* (1944) de Tomás González de Carvajal, *Antología poética* (1945) de Luis de Góngora, *Leyendas* (1945) de Gustavo Adolfo Bécquer, *Las hojas secas y otras prosas* (1945) de Gustavo Adolfo Bécquer, *Poesías* (1946) de Garcilaso, *Mapa de la poesía negra americana* (1946) de Emilio Ballagas, *Desde mi celda* (1947) de Gustavo Adolfo Bécquer, *Antología rota* (1947) de León Felipe, *El son entero* (1947) de Nicolás Guillén, *Leyendas de Guatemala* (1948) de Miguel Ángel Asturias, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1948) de Pablo Neruda y *Animal de fondo* (1949) de Juan Ramón Jiménez. En esta colección también se publicaron los dos tomos de *Églogas y fábulas castellanas (siglos XVI y XVII)* y *(XVII, XVIII y XIX)* que el propio Alberti preparó en 1944.

La apuesta ideológica de esta actividad editorial, que junta- ba al mismo tiempo el amor a la calidad estética y la defensa de los valores de la cultura frente al asalto a la razón de los totalitarismos, quedó plasmada, por ejemplo, en la nota de solapa de su primera entrega, dedicada a García Lorca:

En esta antología, seleccionada por Guillermo de Torre y Rafael Alberti, se presenta, puesto que en ella se incluyen también los mejores momentos líricos de su teatro, el perfil más completo de este poeta impar, el que por odio a su inteligencia fue fusilado en su Granada (1936) y cuya obra inmortal seguirá siendo siem-

pre la más tremenda acusación contra aquellos que asesinaron todas las inmensas posibilidades de su genio.

La colección *El Ceibo y la Encina* unía en su título a España y América con el abrazo vegetal de dos plantas cargadas de significación geográfica. Dos orillas y un solo idioma. En esta colección –en la que se publicaron los *Episodios Nacionales*–, aparecieron también *Don Segundo Sombra* (1943) de Ricardo Güiraldes, *El sombrero de tres picos* (1944) de Pedro Antonio de Alarcón, *La vorágine* (1944) de José Eustaquio Rivera, *Pepita Jiménez* (1944) de Juan Valera y *Tú eres la paz* (1944) de Gregorio Martínez Sierra.

Además de figurar como director, Alberti colaboró con frecuencia en las ediciones como prologuista, anteponiendo poemas o responsabilizándose de las antologías poéticas. Por lo que se refiere a los *Episodios* de Galdós, asumió los prólogos de *Trafalgar*, *Gerona* y *Cádiz*. Para el episodio sobre el asedio de la ciudad catalana utilizó un fragmento de la conferencia de 1943. Para los dos episodios de argumento gaditano escribió poemas en forma de canción, poemas que no recogió en los libros que por entonces estaba preparando. Otras de sus composiciones relacionadas con estos libros publicados sí se recogieron en el libro titulado *Pleamar* (1944); pero las dos dedicadas a Galdós se quedaron fuera. Tenían un tono más relacionado con los aires de *Marinero en tierra*. El novelista había entrado por fin, a través del compromiso, la guerra y el exilio, en el mundo poético de Alberti. Más ágiles y simpáticas que importantes, las dos composiciones se quedaban fuera de lugar y de tiempo en esta época del poeta.

La canción escrita para prologar *Trafalgar* se titula «El marinero en tierra a Gabriel Araceli»:

*Si Cádiz tiene azoteas,
murallas y catedral,
¡dejadme mirar los barcos
que van a hacerse a la mar!*

Cádiz, ¿no te veré más?

*Puerto de Santa María,
marinero y colegial,
¡dejad subirme en los barcos
que van hacia Gibraltar!*

Cádiz, no te veré más.

*Sal azul en San Fernando,
pino verde en Puerto Real,*

*¡dejad matarme en los barcos
que se van a guerrear!*

Cádiz, ¿no te veré más?

*Humo y sangre por el viento,
mar ardiendo por el mar,
¡dejadme llorar los barcos
que vuelven de Trafalgar!*

Cádiz, no te veré más.

La canción mezcla de manera intencionada la situación bélica de la batalla de Trafalgar con el enfrentamiento histórico que provocó la salida de los barcos a una nueva guerra y después al exilio. La pregunta: «Cádiz, ¿no te veré más?» se carga de nuevo sentido y es triste la obligación de asumir las dificultades del regreso. Si Gabriel Araceli pudo volver a Cádiz después de la derrota, Rafael Alberti no. La imagen del mar ardiendo había aparecido en una de las playeras, «Mala ráfaga», de *El alba del alhelí* (1928) que pasaron a *Marinero en tierra* en 1934 dentro de la colección *Poesía. 1924-1930*: «¡Fuego en la noche del mar!» y «¡Ardiendo está todo el mar!» (pág. 41). Esa imagen del mar con fuego reaparece en la poesía de Alberti con distintos significados según sus etapas, y en los primeros años del exilio se enlaza a con Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial. En *Entre el clavel y la espada. 1939-1940* (1941), hay algunos poemas que alcanzan una intensidad trágica con alusiones a la condena de «navegar en sangre» o a las extensiones marinas tomadas por las llamas: «triste hoguera atizada hoy en medio del mar / del mar, del mar ardiendo!» (pág. 89).

En esta canción prólogo para *Trafalgar*, en la que se juntan Gabriel Araceli y el ya crecido marinero en tierra, el niño del Puerto de Santa María, «marinero y colegial», convoca a Galdós para que forme parte de su mundo en la memoria de la Bahía. Vuelven a la poética de Rafael Alberti los tonos de cancionero melancólico de su primer libro donde los imperativos funcionaban como proclamaciones y ruegos vitalistas del deseo frente a la realidad. En 1925 se pedía: «Si mi voz muriera en tierra, / llevadla al nivel del mar / y dejadla en la ribera» (pág. 207). Ahora, en

1944, la mirada del poeta, que se subió en un barco para partir al exilio, se ancla en una orilla extranjera para observar con melancolía una navegación ajena, la propia está prohibida, hacia las azoteas, las murallas y la catedral de Cádiz: «¡Dejadme mirar los barcos / que van a hacerse a la mar». Las estrategias estilísticas son así un recuerdo más al mudo juvenil perdido. El concepto de *Pleamar*, nombre de una editorial y título de un libro, encerraba una carga de melancolía y la afirmación vital propia del que se encuentra obligado a mirar desde una orilla hacia otra perdida. Cuando Alberti ordenó su *Poesía (1924-1967)* para la editorial Aguilar, escribió la siguiente nota para *Pleamar (1942-1944)*:

Éste es mi primer libro de poesía escrito totalmente en América, ya que parte de Entre el clavel y la espada la hice en París y en medio del Atlántico, viajando hacia mi destierro argentino. En él continúa agudizándose la nostalgia insufrible de la patria perdida. Mi vida comienza a suceder entre las dos orillas del Río de la Plata, con mi hija Aitana recién nacida, el mar que me golpea y lleva a todas horas a mis orígenes, los amigos ya muertos, los nuevos que aparecen, la música y tantas, tantas cosas que han de seguir siempre conmigo hasta ese día esperado que transportará un barco sobre una pleamar que no bajará nunca (pág. 545).

Melancolía, retorno a los orígenes y afirmación vital desde la orilla ajena. Es lo que ocurre también con el otro poema, «Canción a las Cortes de Cádiz», que sirvió para prologar *Cádiz*:

*De Cádiz a la Isla,
coches de flores.
Por el mar, gallardetes,
sol y cañones.*

*¡A las Cortes las damas
y los señores!*

*De Cádiz, a la Isla,
voy, calésero.
—Capitán, yo en la vela
de tu velero.*

*¡A las Cortes soldados
y marineros!*

De Cádiz a la Isla,

*luz y esperanza,
y por bandera el viento
de las murallas.*

*¡A las Cortes los sueños
que sueña España!*

El viaje que Gabriel Araceli realiza tantas veces en este episodio nacional para acercarse a Inés, y ese otro viaje de los liberales españoles hacia la Constitución, se evoca en estas seguidillas, que recuerdan también antiguos recursos expresivos. Citando a Gil Vicente, la voz del marinero en tierra pedía «¡A los remos, remadores!» (pág. 192). Ahora el poeta pide a las damas, los señores, los soldados y los marineros que acudan a las Cortes para aprobar y sostener la Constitución de 1812. A través del sueño, la luz y la esperanza de la libertad, Galdós entraba en el mundo gaditano de Alberti. En busca de un pasado cultural que fertilizara el presente, y de la mano de Cervantes, Rafael Alberti volvía su mirada a don Benito Pérez Galdós.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, Rafael (1925), *Marinero en tierra*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- Alberti, Rafael (1934), *Poesía. 1924-1930*, Cruz y Raya, Madrid.
- Alberti, Rafael (1938), *Poesía. 1924-1937*, Signo, Madrid.
- Alberti, Rafael (1943), «Un Episodio Nacional: Gerona», *Cursos y conferencias. Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores*, Buenos Aires, año XII, volumen XXIV, núm. 139-40-41, octubre, noviembre, diciembre, págs. 13-24.
- Alberti, Rafael (1953), *Ora marítima, seguido de Baladas y canciones del Paraná*, Losada, Buenos Aires.
- Alberti, Rafael (1959), *La arboleda perdida*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires.
- Alberti, Rafael (1977), *Poesía (1924-1967)*, Aguilar, Madrid. Edición al cuidado de Aitana Alberti.
- Aub, Max (1937), «Actualidad de Cervantes», *Hora de España*, V, Valencia, págs. 66-69.
- Ayala, Francisco (1943), «Celebración galdosiana», *La Nación*, 16 de mayo de 1943. Recogido en *Estudios literarios*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2006, págs. 787-791. Edición de Carolyn Richmond.
- Baras Escolá, Alfredo (2014), «Las dos Numancias de Rafael Alberti», *eHumanista / Cervantes* 3, págs. 243-273.
- Bergamín, José (1937), «Pintar como querer. (Goya todo y nada de España)», *Hora de España*, V, Valencia, págs. 333-345.
- Cervantes, Miguel (1937), *Numancia*, Signo, Madrid. Versión actualizada de Rafael Alberti.
- Cervantes, Miguel (1943), *Numancia*, Losada, Buenos Aires. Versión modernizada de Rafael Alberti.
- Chacel, Rosa (1937), «Un hombre al frente: Galdós», *Hora de España*, II, Valencia, Págs. 127-130.
- *Diccionario bibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939* (2016), IV tomos, Renacimiento, Sevilla. Manuel Aznar Soler y José-Ramón López García (Editores).
- Jiménez, Juan Ramón (1985)
- León, María Teresa (1970), *Memoria de la melancolía*, Losada, Buenos Aires.
- Troncoso Galán, Dolores (2003) «Galdós y la guerra civil española», en Yolanda Arencibia, María del Prado Escobar Bonilla y Rosa María Quintana Rodríguez, eds., *VI Congreso Internacional Galdosiano. Galdós y la escritura de la modernidad*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, págs. 559-564.
- Zambrano, María (1937), «El español y su tradición», *Hora de España*, IV, Valencia, págs. 23-27.

Sentimiento religioso, arte y naturaleza en Ortega y Gasset

Por Sonia E. Rodríguez García



1. A MODO DE INTRODUCCIÓN. PARA UNA FILOSOFÍA DE LA RELIGIÓN EN ORTEGA

Hace ya un cierto tiempo, un compañero y amigo me lanzó el reto de estudiar el tema de la religión en la obra de Ortega. Como consecuencia de este reto, comencé una pequeña investigación que, si bien inicialmente no contaba con grandes pretensiones, terminó cristalizando en un objetivo un poco más ambicioso: justificar por qué y en qué sentido podemos hablar de *una* filosofía de la religión –difusa, sucinta, tal vez ni siquiera voluntariamente insinuada– en la obra de Ortega. O tal vez el objetivo de la investigación sea mucho más humilde, y consista simplemente en dejar hablar a Ortega, de recuperar e intentar articular algunas ideas que podemos encontrar diseminadas a lo largo de su obra, porque como el propio Ortega afirma «todo escritor tiene derecho a que busquemos en su obra lo que en ella ha querido poner» (II, 217) o, si lo preferimos, porque «del mismo modo que hay un ver que es mirar, hay un leer que es *intelligere* o leer lo de dentro, un leer pensativo» (I, 722).¹

Ahora bien, soy consciente de cuán osada puede resultar la empresa que he asumido como propia. «¿Filosofía de la religión en Ortega?» se preguntarán escépticamente tanto legos como versados en el pensamiento del filósofo madrileño. Para evitar malentendidos y falsas expectativas, considero necesario comenzar realizando tres importantes aclaraciones: la primera, sobre el alcance y pretensiones de la investigación, la segunda sobre qué entendemos por filosofía de la religión y la tercera sobre la consideración que Ortega brinda a la filosofía de la religión.

En primer lugar, en cuanto al alcance y pretensiones de la investigación baste decir que sí hay un pensamiento –digamos que de tercer o de cuarto orden– en torno a la religión en la obra de Ortega; un pensamiento que, además, evoluciona y cambia de foco de atención, al tiempo que su filosofía madura y proyecta otros intereses de primer y segundo orden. Y, no, este pensamiento no constituye el núcleo central de la filosofía del autor, ni tampoco transforma, ni revoluciona la comprensión que hasta ahora tenemos de su filosofía. A lo sumo, todo lo que hace este pensamiento es iluminar una faceta «religiosa» –digámoslo así, al menos, por el momento– de nuestro filósofo; una faceta que parecería haber quedado oscurecida en el contraluz de su militante laicidad. ¿Añade esta faceta algo fundamental a la vida y a la obra de Ortega? Probablemente no, pero tal vez las pequeñas

notas y reflexiones que de ella surgen añadan algo o enriquezcan a aquellos que andamos enredados en esto que llamamos filosofía de la religión.

En segundo lugar, es menester explicitar qué entendemos por filosofía de la religión. En este punto debo reconocer cuánto deben y beben mis planteamientos y presupuestos del pensamiento del profesor Manuel Fraijó. Con él, acepto que la filosofía de la religión es, en primera instancia, *filosofía* y que no debería confundirse ni con la teología natural ni con la filosofía religiosa que impregnó la historia del pensamiento filosófico medieval. La filosofía de la religión nace en el siglo XVIII de la mano del giro antropológico –¡No hay religión sin ser humano! ¡Y aún cabría preguntarse si hay ser humano sin religión! Es, además, filosofía de *la* religión, no de *una* religión, ni de *las* religiones. Asume con la fenomenología de la religión el acuciante reto de determinar qué es la religión, de buscar su especificidad –la raíz común de sistemas de creencias y rituales tan dispares como los mantenidos por las grandes religiones monoteístas, las religiones del Libro (judaísmo, cristianismo e islam), y las religiones orientales que comparten una cosmovisión similar (hinduismo, budismo, taoísmo)–; al tiempo que mantiene una articulación positiva con las demás ciencias de la religión (historia, antropología y sociología de la religión, entre otras). Y así, bajo el rótulo de «filosofía de la religión» incluimos toda «reflexión crítica, abierta, rigurosa y no confesional sobre los temas relacionados con la religión» (Fraijó, 1994: 40).

Por último, en tercer lugar, queremos destacar que, si bien Ortega no elabora una filosofía de la religión –ni por supuesto es una de sus preocupaciones–, sí le confiere valor a la disciplina filosófica como tal. La muestra más clara la podemos encontrar en el ofrecimiento que, hasta en dos ocasiones, Ortega le hace a Unamuno. La primera, en diciembre de 1906, cuando le sugiere: «Vamos a ver. ¿Por qué no se dedica usted más de lleno a la Filosofía de la Religión y le hacemos catedrático de nueva creación con máximo de sueldo en Madrid? Creo que le hace falta a usted, mi buen don Miguel, una continencia, una cejuela, un cilicillo, si no nos vamos de cabeza al misticismo energuménico y por ese mero hecho nos colocamos fuera de Europa, flor del Universo» (Ortega-Unamuno, 1987: 90); y la segunda, un mes más tarde, en enero de 1907, cuando le vuelve a insistir: «Porque estoy empeñado en meterle a usted por la cátedra de Filosofía de la Religión. Ahí puede ser usted utilísimo como enreiciador de conciencias

y, al mismo tiempo, hallará usted una presión que es necesaria para toda cristalización perfecta. Además, podíamos formar entre algunos hombres honrados como una isla donde salvarnos del energumenismo. Seamos lakistas y nuestro lago sea la charca de Madrid» (*ibid.*, 68).

Tal vez, si Unamuno hubiese aceptado este ofrecimiento, podríamos encontrar hoy en la obra de Ortega, un pensamiento, no vamos a decir más «sistemático» pero, al menos sí, más constante y articulado que nos permitiese hablar sin dificultad de la filosofía de la religión de Ortega. Pero, dado que éste no es el caso, baste decir que esta consideración que Ortega brinda a la filosofía de la religión como disciplina filosófica es totalmente comprensible si prestamos atención al profundo respeto que Ortega muestra en estos años hacia la religión, en general, y hacia el sentimiento religioso, en particular.

2. LA VALORACIÓN POSITIVA DEL SENTIMIENTO RELIGIOSO

La valoración positiva del sentimiento religioso es nuestro primer punto de apoyo para postular la existencia de una filosofía de la religión en la obra de Ortega, una filosofía que, además, durante los primeros años de juventud de Ortega tendrá la virtualidad de aproximarse e incluso adelantar ideas que posteriormente serán popularizadas por la fenomenología de la religión.

En «Arte de este mundo y del otro» (1911) podemos leer: «unido a un gran respeto y a un fervor hacia la idea religiosa, hay en mí una suspicacia y una antipatía radicales hacia el misticismo» (I, 437); y, poco después, parafraseando a Schmarsow, Ortega afirma «el arte es [...] una operación espiritual tan necesaria como la reacción religiosa o la científica» (I, 438). Este respeto a la religión no puede ser de otro modo si tenemos en cuenta que Ortega, siguiendo a Renan, había afirmado años antes, en «Moralejas» (1906), que «el instinto religioso es en el hombre lo que el instinto de nidificación en el pájaro: nada extraño tiene que, como las aves laboran sus nidos en los árboles, hagan de sus altares los hombres» (I, 101). Pero si hay una formulación clara, que no ha lugar a dudas sobre su posición ante la religión y que merecería ser considerada como punto de partida para el estudio de una filosofía de la religión en Ortega, ésa es la que encontramos en «Sobre *El Santo*» (1908), un comentario a la traducción española de *El Santo* de Antonio Fogazzaro. Pese a su extensión, no me resisto a reproducir aquí

un fragmento por cuanto tiene de ilustrativo y porque no creo ser capaz de expresar las ideas allí expuestas de forma más clara ni más bella:

Nunca olvidaré que cierto día, en un pasillo del Ateneo, me confesó un ingenuo ateneísta que él había nacido sin el prejuicio religioso. Y esto me lo decía, poco más o menos, con el tono y el gesto que hubiera podido declararme: Yo, ¿sabe usted?, he nacido sin el rudimento del tercer párpado.

Semejante manera de considerar la religión es profundamente chabacana. Yo no concibo que ningún hombre, el cual aspire a henchir su espíritu indefinidamente, pueda renunciar sin dolor al mundo de lo religioso; a mí, al menos, me produce enorme pesar sentirme excluido de la participación en ese mundo. Porque hay un sentido religioso, como hay un sentido estético y un sentido del olfato, del tacto, de la visión. El tacto crea el mundo de la corporeidad; la retina, el mundo cambiante de los colores; el olfato, hace dobles los jardines, suscitando, junto al jardín de flores, un jardín de aromas. Y hay ciegos y hay insensibles, y cada sentido que falta es un mundo menos que posee la fantasía, facultad andariega y vagabunda. Pues si hay un mundo de superficies, el del tacto, y un mundo de bellezas, hay también un mundo más allá de realidades religiosas. ¿No compadecemos al hermano nuestro falto de sentido estético? A este amigo mío ateneísta le faltaba la agudeza de nervios requerida para sentir, al punto que se entra en contacto con las cosas, esa otra vida de segundo plano que ellas tienen, su vida religiosa, su latir divino. Porque es lo cierto que, sublimado toda cosa hasta su última determinación, llega un instante en que la ciencia acaba sin acabar la cosa; este núcleo transcience de las cosas es su religiosidad (II, 20).

El sentido –instinto o sentimiento, dependiendo del texto– religioso como parte constitutiva del ser humano, la postulación de una realidad o mundo más allá, nuestro modo de acceso a este mundo, la posibilidad de razonamiento en torno al mismo y su comprensión final son algunos de los temas en torno a la religión que aparecen con mayor recurrencia en el joven Ortega. Pero aun destacando estas ideas de juventud y pese a tratarse de un escrito muy temprano, «Sobre *El Santo*» puede postularse como la puerta de entrada para una filosofía de la religión en Ortega porque concentra gran parte de las ideas que el filósofo madrileño hará titilar a lo largo de su obra y no sólo en sus escritos de juventud. Baste reseñarlas muy brevemente, dejando constancia de que es-

tos temas son los que reaparecen con mayor fuerza en años sucesivos, en su primera y segunda navegación: la función positiva de la religión como modo de pensar y de sentir, como modo de «henchir el espíritu»; el deseo de construir una nueva religión que esté «a la altura de los tiempos»; el rechazo del misticismo y la defensa del teólogo; y, la crítica a la religión positiva y al influjo político y social de las instituciones religiosas.

Por falta de espacio no podemos abordar la sistematización y la evolución de esta filosofía de la religión en la obra de Ortega, tarea que habremos de dejar para futuros trabajos. Sin embargo, merece la pena profundizar no sólo en la valoración positiva del sentimiento religioso, sino en los diferentes modos de espiritualidad que Ortega analiza en estos años de juventud, tarea que abordaremos desde la exposición y el análisis de «Arte de este mundo y del otro» (1911); porque, si «Sobre *El Santo*» es la puerta de entrada para el estudio de una filosofía de la religión en Ortega, «Arte de este mundo y del otro» puede postularse como la clave de bóveda del pensamiento en torno a la religión en el joven Ortega.

Bajo este título se recoge una serie de artículos publicados entre julio y agosto de 1911 en *El imparcial*, en los que el objetivo de Ortega es revisar las tesis expuestas por Worringer en *Problemas formales del arte gótico* –la traducción del título del libro es del propio Ortega; la edición española del libro es posterior y fue traducida como *La esencia del estilo gótico*. En esta obra, Worringer se ocupa del problema estético del arte gótico y del estado de espíritu que le da forma. Ortega manifiesta una marcada simpatía hacia los análisis de Worringer y cree encontrar en ellos similitudes con las tesis por él expuestas un año antes en «Adán en el paraíso». Para ambos autores, la arquitectura es un documento que atestigua el espíritu de un pueblo o de una época, porque es una manifestación de cómo vivencia el ser humano su relación con el universo. En consecuencia, a partir del análisis de la arquitectura podemos conocer y determinar la espiritualidad de un pueblo o de una época e incluso vivenciar, experimentar los mismos sentimientos que motivaron tales manifestaciones artísticas. «De este modo, transformaríamos la historia del arte en una historia del sentimiento cósmico, como tal equivalente a la historia de la religión» (I, 439). Esta identificación entre historia del arte e historia de la religión puede resultar un poco precipitada, pero la sorpresa inicial se ve mitigada si atendemos a lo que ambas tienen en común: el «sen-

timiento cósmico» que las alienta. Para Ortega, el sentimiento cósmico es «el estado psíquico en que cada vez se encuentra la humanidad frente al cosmos» (*ibidem*), esto es, el sentimiento que suscita en nosotros la percepción del mundo circundante y la conexión que sentimos tener con ese cosmos. La idea no es nueva. Ya en «Moralejas» (1906), afirmaba Ortega: «grandes y chicos, viejos y mozos, sabios e inocentes, llevamos todos dentro una visión del universo» (I, 93); y en «Algunas notas» (1908): «en cada instante es preciso que la verdad del mundo sea un sistema o, lo que es lo mismo, que el mundo sea un cosmos o universo» (I, 201). El sentimiento cósmico es una de las perennes preocupaciones del ser humano señaladas por Ortega en «Una polémica» (1910): «Desde el salvajismo hasta nuestros días no creo que se haya inventado ninguna sensación ni sentimiento elemental: la materia, pues, el conjunto de hechos brutos que nos preocupan es el mismo que preocupaba al salvaje; si en algo nos separamos de él habrá que buscarlo en la distinta valoración que a aquellos mismos motivos o hechos demos» (I, 386). Así las cosas, podríamos afirmar que diferentes sentimientos cósmicos darán lugar a diferentes conceptualizaciones que determinan nuestras cosmovisiones y nuestra relación con cosmos. Pero, además, este sentimiento cósmico producirá diferentes reacciones –como la religiosa– y manifestaciones –como la artística– que no serán totalmente independientes por cuanto tiene en común una misma espiritualidad. Arte y religión, por tanto, serán dos respuestas interconectadas por el sentimiento cósmico que las origina.

3. FENOMENOLOGÍA DEL SENTIMIENTO ARTÍSTICO-RELIGIOSO

Hasta aquí Ortega parece de acuerdo con el pensamiento de Worringer; sin embargo, no mantendrá el acuerdo en relación con la línea artístico-evolutiva trazada por Worringer –una línea que determina un progreso desde el arte abstractivo y geométrico del hombre primitivo hasta el arte *simpatético* del hombre gótico– y sitúa en los orígenes del arte paleolítico –en nuestras cuevas de Altamira– un tipo de espiritualidad diferente cuya clave artística será la imitación. Frente a la tipología antropológica de Worringer –que diferencia hombre primitivo, hombre clásico, hombre oriental y hombre gótico–, Ortega reclama la consideración de un tipo cultural diferente, el hombre mediterráneo, cuyo representante más puro sería el español. Vamos a

exponer de forma esquemática estos arquetipos, pues los análisis de Worringer-Ortega ensayan lo que bien se podría considerar una suerte de *fenomenología del sentimiento artístico-religioso*. Justificar debidamente esta idea merecería un análisis y argumentación mucho mayor que la que aquí podemos ofrecer. Pero como mínimo consideramos imprescindible precisar que no hablamos de una fenomenología trascendental al más puro estilo husserliano, pero tampoco del método más próximo a la historia comparada que viene siendo más usual en la fenomenología de la religión; sino más bien hablamos de un método propio de la filosofía, de un modo de filosofar que –siguiendo a Charles Taylor– englobamos bajo la expresión «investigación trascendental». Esta metodología filosófica consiste en un tipo de investigación que, partiendo de un rasgo indubitable de nuestra experiencia y a través de una cadena apodíctica de indispensabilidad, se remonta a la condición de posibilidad de dicha experiencia. La conclusión alcanzada constituye una tesis fuerte que goza de la misma certeza que la experiencia de la que parte y, en último término, apunta a una «condición invariable» del ser humano, esto es, una estructura trascendental (Taylor, 1978). Así, Ortega-Worringer elaboran una suerte de fenomenología del sentimiento artístico-religioso porque, partiendo de la descripción y el análisis de las manifestaciones artísticas –hecho indubitable–, intentan remontarse a las condiciones de posibilidad de dichas manifestaciones. El análisis revela que tanto el arte como la religión son manifestaciones de diferentes tipos de espiritualidad –esto es, de diferentes cosmovisiones que entrañan una determinada comprensión del ser humano, del universo y de su mutua interrelación. Estas espiritualidades remiten, a su vez, a una estructura trascendental en el ser humano que, con mayor o menor acierto, Ortega recoge bajo la expresión «sentimiento cósmico» y a la que nosotros preferimos referir como la «dimensión espiritual» del ser humano.

Como decíamos, esbozaremos brevemente estos análisis, porque, en realidad, nuestra atención se dirige a otro punto en el que reside la verdadera originalidad del pensamiento orteguiano: la radical contraposición entre el hombre gótico y el hombre mediterráneo que magníficamente ilustra a través de la experiencia y de los sentimientos suscitados en su visita a una catedral gótica y a otra románica. Es nuestra intención mostrar cómo, a partir del análisis de la arquitectura y de los sentimientos estético-religiosos provocados, Ortega realiza la descripción

fenomenológica de dos grandes tipos de espiritualidad radicalmente opuestos que finalmente conjugará en una síntesis superadora.

Comencemos con la tipología propuesta por Worringer. El hombre primitivo o «táctil» todavía no posee el órgano intelectual con el que reducir los fenómenos naturales a leyes y relaciones fijas. Por ello, el universo es «tremebunda presencia de lo que no se sabe qué es» (I, 442). El sentimiento cósmico, la emoción del hombre primitivo frente al universo, es de terror, espanto, miedo. Es una época de vacilación e inseguridad. En la interpretación mítica de la naturaleza, el hombre primitivo sitúa un dios tras cada figura real. Tras esas fuerzas naturales que ni conoce ni puede controlar, el hombre primitivo construye un mundo de divinidades a las que puede rezar, invocar, suplicar y propiciar. El estilo artístico de este hombre está dominado por la abstracción y la geometría. Su función es proteger a los objetos de la variabilidad caótica a la que están sometidos, vinculándolos con una regularidad inorgánica superior.

A diferencia del hombre primitivo, el hombre clásico cuenta ya con el intelecto y es capaz de reducir el desorden a orden y de reconducir el caos a cosmos. El griego racionaliza el mundo: la «Naturaleza» es el caos de la naturaleza sometida a la regularidad. El sentimiento cósmico que invade a este hombre es de confianza y admiración. Entendimiento e instinto llegan a un equilibrio en el hombre clásico, quien desarrolla un temperamento confiable y amigable, afirmador de la vida. Worringer caracteriza al hombre clásico «por el racionalismo, por la falta de sensibilidad y de interés para ese más allá que limita la porción del mundo acotado por nuestra razón» (I, 443). Consecuentemente, el estilo artístico está dominado por esta racionalización: el griego busca la proporción, la medida exacta, el equilibrio de aquella realidad regulada, estática, clara y precisa que gusta de contemplar.

Por su parte, el hombre oriental reconoce que hay ritmos y leyes en la naturaleza, pero su sentimiento cósmico es más profundo, supera y trasciende la razón; y, tras el velo de la lógica y de la física, «palpa una ultrarrealidad de quien las cosas presentes son como vagos ensueños y apariencias» (I, 445). El universo es el velo de Maia «prendido sobre una incognoscible realidad trasmundana» (*ibidem*). La emoción cósmica que caracteriza al hombre oriental prepara la llegada del hombre gótico, pues considera que podemos acercarnos a la verdadera realidad por medios más perfectos que el conocimiento. El

estilo artístico rompe con la línea orgánica y geométrica, y se complace buscando nuevas líneas dinámicas, expresivas, que abran las puertas hacia el más allá.

Esta tendencia es radicalizada y llevada a su máxima expresión por el hombre gótico, para quien el universo se convierte en enigma dotado de sensibilidad y el arte en movimiento apasionadamente vital que responde a una «expresión superorgánica» (I, 448). El estilo artístico está dominado por la *simpatía*: el hombre gótico vuelca sobre la obra una fuerza y vitalidad que se harán autónomas y trascenderán los impulsos que las originaron. De forma que el arte *simpatético* muestra «el deseo de perderse en una movilidad potenciada antinaturalmente, una movilidad suprasensible y espiritual, merced a la cual nuestro ánimo se liberte del sentimiento de sujeción a lo real; en suma, lo que luego «en el ardiente excelsior de las catedrales góticas, ha de aparecernos como trascendentalismo petrificado» (I, 450). Así, nosotros podríamos resumir el sentimiento cósmico del hombre gótico como el sentimiento de absoluta trascendencia.

La teoría de Worringer supone que, históricamente, el arte ha empezado con el estilo abstractivo y geométrico del hombre primitivo y ha evolucionado hasta el arte *simpatético* del hombre gótico. Pero, frente al hombre gótico y como antagonista complementario, Ortega reclama para el hombre mediterráneo un lugar dentro de esta clasificación antropológica. Para Ortega, la del hombre mediterráneo es una postura metafísica genuina ante el mundo, totalmente diferente a la abstractiva del indoeuropeo, la racionalista del griego, la instintiva del oriental y la mística del gótico. El sentimiento que mueve a este hombre es el de agresión y desafío hacia todo lo suprasensible, de absoluta antipatía y desprecio hacia todo lo trascendente. El universo del hombre mediterráneo se caracteriza por un materialismo extremo: «Las cosas materiales, las hermanas cosas, en su rudeza material, en su individualidad, en su miseria y sordidez, no quintaesenciadas y traducidas y estilizadas, no como símbolo de valores superiores eso ama el hombre español» (I, 446). El hombre mediterráneo busca lo trivial, lo intrascendente, quiere salvar las cosas en cuanto cosas, en cuanto materia individualizada. Su estilo artístico se fundamenta en la imitación y nosotros podríamos resumir su sentimiento cósmico como el sentimiento de absoluta inmanencia.

4. SENTIMIENTOS EN PRIMERA PERSONA: ENTRE CATEDRALES GÓTICAS Y ROMÁNICAS

De este modo, para Ortega el hombre gótico y el hombre mediterráneo son dos polos opuestos del hombre europeo, las dos formas extremas de la *patética* continental: el *pathos* trascendental o del norte y el *pathos* materialista o del sur. El primero es un hombre de ambiciones fugitivas, que busca lo expresivo, lo ingrávigo, lo dinámico, lo infinito, lo trascendente, lo *extático*. El segundo es un hombre sin grandes pretensiones ni ambiciones, que busca refugiarse en la materialidad de las cosas, en la pesantez e inmovilidad de la tierra, en lo finito, lo inmanente, lo *estático*. Ahora bien, hemos de entender que estos dos tipos de hombre no son ontológicamente identificables, pero sí fenomenológicamente analizables: representan dos espiritualidades, dos formas radicalmente diferentes de vivenciar, sentir y expresar el universo que nos rodea, nuestra conexión con él y nuestras intuiciones del más allá. Clara muestra de ello es que todo hombre, al margen de su época, cultura o lugar de procedencia, puede experimentar esta variedad de sentimientos cósmicos y que, además, la experiencia estética puede ayudar a propiciarlos. Así, Ortega explicará estos dos *pathos* a través de la descripción fenomenológica de su propia experiencia estético-religiosa ante una catedral gótica y otra románica. La genialidad de Ortega es que en sus descripciones parece adelantar sentimientos que la filosofía y la fenomenología de la religión señalarán como fuente de la religiosidad o de la dimensión espiritual del ser humano.

Y, así, Ortega nos cuenta como él, hombre español, hombre sin imaginación, cometió el error de entrar en una catedral gótica: «apenas puse el pie en el interior fui arrebatado de mi propia pesantez sobre la tierra» (I, 434). Interpelado por la palpitante presencia de seres fantásticos y animales excesivos, describe una experiencia que deberemos degustar en los adjetivos por él empleados [redondas mías]:

Cada cosa, en efecto, llegaba a mí en aérea carrera desafiada, jadeante, perentoria como para darme la noticia en frases veloces, entrecortadas, anhelosas, de no sé qué suceso terrible, incommensurable, único, decisivo, que había acontecido momentos antes allá arriba [...].

Hombre sin imaginación, a quien no gusta andar en tratos con criaturas de condición equívoca, movediza y vertiginosa, tuve un movimiento instintivo, deshice el paso dado, cerré la puerta tras de mí y volví a hallarme sentado fuera, mirando la tierra, la

dulce tierra quieta y áurea de sol, que resiste a las plantas de los pies, que no va y viene, que está ahí y no hace gestos ni dice nada (I, 435).

La experiencia estética suscitada por la arquitectura gótica parece haber llevado a Ortega a experimentar en primera persona el «temor y ardor» frente a lo numinoso de Dios de San Agustín que, después, en terminología ottoniana se convertirá en el *mysterium tremendum et fascinans*. De hecho, muy bien podría haber empleado Otto la descripción de Ortega para ejemplificar «todo aquello cuanto se agita, urde, palpita en torno a templos, iglesias, edificios y monumentos religiosos» (Otto, 2016: 59), parte de lo que comprendía bajo la expresión *mysterium tremendum*. «Tremendo» también diría Ortega porque, desde luego, la experiencia no ha sido de su agrado. Ya más sosegado, en el exterior de la catedral gótica y mirando la tierra, Ortega analiza qué le ha hecho sentir semejante conmoción, dejando caer ahora la fuerza de la descripción en los adverbios de lugar [redondas mías]:

Y entonces recordé que, obedeciendo un instante no más a la locura de toda aquella inquieta población interior del templo, había mirado arriba, allá, a lo altísimo, curioso de conocer el acontecimiento supremo que me era anunciado, y había visto los nervios de los pilares lanzarse hacia lo sublime con una decisión de suicidas, y en el camino trabarse con otros, atravesarlos, enlazarlos y continuar más allá sin reposo, sin miramientos, arriba, arriba, sin acabar nunca de concretarse; arriba, arriba, hasta perderse en una confusión última que se parecería a una nada donde se hallará fermentando todo. A esto atribuyo haber perdido la serenidad.

Tal aventura acontece siempre a un hombre sin imaginación, para quien sólo lo finito existe, cuando comete el desliz de ingresar en una catedral gótica, que es una trampa armada por la fantasía para alcanzar el infinito, la terrible bestia rauda del infinito (I, 435).

La catedral gótica parece darnos noticia de algo que está más allá de este mundo; nos lleva a esa agudeza de nervios de la que carecía el amigo ateneísta de Ortega; una agudeza de nervios que nos descentra, exalta y nos acerca a un éxtasis místico. Cómo es posible tal experiencia y semejante hipostatización se puede explicar a partir del concepto de *simpatía* [*Einfühlung*], que es para Worringer la clave del arte gótico. Para Ortega, el gran mérito de Worringer es, precisamente, el análisis de este concepto: el hombre

gótico se engrandece, muestra un claro esfuerzo de elevación que plasma en esas columnas que ascienden y, a continuación, siente que las fuerzas que le impulsan hacia arriba vencen su propia pesantez. El resultado es que, no ya nosotros, sino el objeto angosto y vertical parece dotado de energía, parecer elevarse sobre la tierra y triunfar sobre las fuerzas contrarias de este mundo. Éste es el mecanismo de la simpatía: «En realidad, somos nosotros quienes gozamos de nuestra actividad, de sentirnos poseedores de poderes vitales triunfantes; pero lo atribuimos al objeto, volcamos sobre él nuestra emotividad interna, vivimos en él, simpatizamos» (I, 440). En realidad, tras este mecanismo de la simpatía parecería hallarse la proyección psicológica que Feuerbach denuncia en su crítica a la religión pues, una vez volcada su emotividad interna sobre la obra de arte, el hombre gótico queda extasiado ante ella hasta el punto de que su propia fuerza vital parece arredrarse ante la vitalidad de la obra. En el goticismo –crítica Ortega– la religión se ha hecho sustantiva, niega la vida y este mundo, polemiza con ellos y se resiste a obedecer sus mínimas ordenanzas. Sobre la vida y contra la vida construye esta religión gótica un mundo que ella misma se imagina orgullosamente. Este mecanismo de proyección es el mismo que Ortega denunciará años después en Aristóteles en «Verdad y perspectiva» (1916): «Cuando leo que Aristóteles hace consistir la beatitud, esto es, la vida perfecta, en el ejercicio teórico, en el pensar, siento que dentro de mí la irritación perfora el respeto hacia el Estagirita. Me parece excesivamente casual que Dios, símbolo de todo movimiento cósmico, resulte un ser ocupado en pensar sobre el pensar [...]. Aristóteles quiere hacer de Dios un profesor de filosofía en superlativo» (II, 161). La proyección psicológica es el origen del misticismo que Ortega denuncia en numerosas ocasiones, y que encarna y ejemplifica con múltiples figuras: ahora en estilo artístico –el gótico–, ahora en género literario –el drama–, ahora en corriente filosófica –el idealismo–, ahora en literato –Campoamor–, ahora en el Cristo gótico que, a su juicio, es don Quijote (I, 760).

Y frente a este arte patético y excesivo que huye de la materialidad tanto cuanto el trivialismo español la busca, Ortega recuerda otra catedral, la de Sigüenza: una catedral de planta románica con dos torres foscas y cuatro paredes lisas. La catedral románica de Sigüenza –nos dice Ortega– es de la misma época y tiempo que el *Cantar de mio Cid*. Ambas, catedral y poesía, son hijas de una misma espiritualidad atendida a lo que se ve y a lo que se palpa, son grávidas, terrenas, afirmadoras de este mundo:

«El otro mundo se hace en ellas presente de una manera simple y humilde. Como rayico de sol que baja a iluminar las cosas mismas de este mundo y las acaricia y las hermosa, y pone en ellas iridiscencias y un poco de esplendor. Uno y otro, templo y cantar, se contentan circunscribiendo un trozo de vida. La religión y la vida no pretenden ellas suplantar esa vida, sino que la sirven y la diaconizan. ¿No es esto discreto? La religión y la poesía son para la vida» (I, 436).

La catedral románica pone de manifiesto otra espiritualidad, caracterizada por un materialismo extremo, que se queda en lo trivial, que no busca lo trascendente y rechaza la postulación de cualquier posible trasmundo. Para un «hombre sin imaginación», el goticismo es incómodo y provoca rechazo. Es normal que el español se sienta más seguro en la pesadumbre románica, porque la pesantez de las catedrales románicas supone un desafío, una agresión hacia lo suprasensible. Es el movimiento contrario al gótico, si aquél quería elevarnos hacia lo sublime, el románico parece querer atrapar lo sublime, encarcelar lo superior en la afirmación, por encima de todo, de las cosas terrenas y momentáneas, por muy míseras, desconsideradas, ignorantes, groseras que sean. Por supuesto, Ortega tampoco abrazará esta espiritualidad. Muy por el contrario, si el ataque al goticismo es directo, no menos directa será la crítica que dirige a este materialismo, amante acérrimo de las cosas sensibles. Ya en otro lugar criticaba Ortega: «Quédense para los sabios que, por otra parte, veneramos, la mineralogía, las matemáticas, la teología, los acrósticos y las conchas irisadas de las almejas. Nosotros, menos sutiles, somos vivívoros, nos alimentamos de terrenas bestezuelas y de plantas, y a un lugar teológico preferimos cualquier cosa orgánica, aunque sea una de esas agallas oscuras y feas que sobre un árbol formó la mística fecundidad de un cínife» (I, 93). Este tipo de espiritualidad no es más que un apresurado vulgarismo y como base espiritual sobre la que se conforma el español es una de las causas de la decadencia del país: «Si en España hubiese habido economistas, se habría robado menos; si hubiera habido filósofos, el materialismo religioso no habría raído de nuestras entrañas éticas todas las aspiraciones nobles» (I, 223). Así, el trivialismo será el peligro de esta otra espiritualidad que Ortega también encarna y ejemplifica en múltiples figuras, antónimas a las ya expuestas: ahora en estilo arquitectónico –el románico–, ahora en género literario –la co-

media-, ahora en corriente filosófica –el materialismo–, ahora en literato –Valera–, ahora en ese hombre rústico que resultar ser Sancho Panza.

Esta diferencia entre gótico y románico volverá a aparecer en *Meditaciones del Quijote* (1914) bajo la contraposición de dos castas de hombres, los que habitan en las «nieblas germánicas» y los que habitan en la «claridad latina» (I, 781). Los primeros son hombres meditadores, viven en la dimensión de la profundidad. Los segundos son hombres sensuales, permanecen cómodamente instalados en la superficialidad. Pero lejos de querer identificarse con ninguna de estas «razas», afirma Ortega: «Yo aspiro a poner paz entre mis hombres interiores y los empujó hacia la colaboración» (I, 787). Así que, entre estos dos tipos de espiritualidad, entre estas dos corrientes elementales, debe existir algún término medio, alguna «superación» que nos permita liberarnos de las formas excéntricas de la *patética* continental. Y este término medio lo encuentra Ortega en el hombre clásico que, a diferencia del hombre mediterráneo, escapa de la rudeza material de este mundo en busca de la regularidad de las cosas; pero que, a diferencia del hombre oriental y del gótico, no se alejará ni despreciará este mundo, ni buscará proyectar otro mundo tras él. Conviene, pues, que volvamos la vista a aquella «Naturaleza» del hombre griego, aunque es posible que para hallarla debamos primero pasearnos por la naturaleza que nos rodea.

5. NATURALEZA Y RELIGIÓN: DE LAS ERMITAS DE CÓRDOBA A LA PEDAGOGÍA DEL PAISAJE

Ni catedral gótica, ni catedral románica. La preferencia espiritual de Ortega la podemos encontrar en uno de sus primeros artículos: «Las ermitas de Córdoba» (1904). El vínculo sentimiento cósmico-arte-religión se ve también claramente reflejado en el aprecio de Ortega por las ermitas de Córdoba y el paisaje que las envuelve. Convertidas en capillas o santuarios, generalmente pequeños, las ermitas se sitúan por lo común en un ambiente rural y no tienen culto permanente.

Visitemos, por ejemplo, las ermitas de Córdoba, que son una fábrica de soledad como no hay otra. En la cima de un monte se hallan las blancas celdas rodeadas de arbustos y árboles severos de flores que traen a la memoria la flor extática del Beato Angélico. [...] El aroma de Córdoba, balsámico y pertinaz, es aquí más intenso, y plantas bravas le influyen algún dejo punzante, enérgico, tónico que acelera la sangre en las venas, despierta las

más hondas ideas, sacude al místico bufón que vagabundea por el cuerpo del hombre y, no obstante, unge los nervios de castidad y de templanza (II, 11).

No es meramente anecdótico que Ortega elija la sencillez de las ermitas. Las ermitas son un lugar de oración y recogimiento que permite cultivar en paz una vocación particular. El silencio y el recogimiento interior son condiciones necesarias para despertar aquel tipo de vivencia que agita nuestra mente –sacude al místico bufón– y agudiza nuestros nervios, sin necesidad de llegar al energumenismo místico del goticismo. Las experiencias perturbadoras no son del agrado de Ortega; por el contrario, él busca la calma, la tranquilidad, el sosiego, en definitiva, la paz de espíritu, sentimientos que parece encontrar en las ermitas.

En realidad, el gusto de Ortega por las ermitas de Córdoba es un precedente de la «pedagogía del paisaje» anunciada –aunque nunca desarrollada– por Rubín de Cendoya, *alter ego* del propio Ortega. No es tanto la sencilla arquitectura de las ermitas como el paisaje que las rodea lo que favorece la llegada de sentimientos de paz, tranquilidad y sosiego. Y, así, Rubín de Cendoya, «místico español» –apréciese el oxímoron creado por el propio Ortega: místico, sí, pero español– reflexiona ante el paisaje: Segovia, El Escorial y, muy especialmente, la sierra del Guadarrama son algunos de sus lugares favoritos. Y así, frente a la temporalidad, la terrible temporalidad y finitud del ser humano, Ortega halla en los montes «una voluntad suprema de perdurar sobre toda mudanza» (I, 100), un ansia de eternidad con la que finalmente conectará el individuo: «un ansia infinita de permanencia trasciende de lo más adentrado de nosotros, en tanto que la razón nos anticipa la imagen de una muerte cierta. Frente a ese problema trágico, insoluble, se evapora el individuo» (*ibidem*). Ante la grandiosidad, majestuosidad e intemporalidad del paisaje, y en radical oposición a la necesidad de los montes dentro de la mecánica universal, Rubín de Cendoya ofrece a Ortega la desgarradora realidad: un ansia infinita de permanencia trasciende de lo más adentrado de nosotros, en tanto que la razón nos anticipa la imagen de una muerte cierta. Frente a ese problema trágico, insoluble, se evapora el individuo «créeme, amigo mío, tú y yo somos una casualidad» (*ibidem*). Merece la pena dirigir la atención hacia la similitud y proximidad que muestra Ortega con el lenguaje y con algunas ideas puramente unamunianas. No es casual. «Peda-

gogía del paisaje» fue escrito y publicado en septiembre de 1906, tan sólo unos meses antes de la correspondencia en la que Ortega le ofrece a Unamuno la cátedra de Filosofía de la religión. Sin embargo, el ansia de inmortalidad orteguiana no se verá abocada a la angustia unamuniana, sino que encontrará una vía de escape en la naturaleza. Ante la terrible realidad de la radical finitud del ser humano, «este paisaje, en cambio, me hace descubrir una porción de mí mismo más compacta y nervuda, menos fugitiva y de azar [...]. Más este paisaje me hace encontrar dentro de mí algo personalísimo, específico: ahora conozco que soy algo firme, inmutable, perenne; frente a estos altos montes azules yo soy al menos un «celtíbero» (I, 101). La inevitable y angustiada disolución del yo, la muerte del individuo, se ve mitigada por la identificación del sujeto como parte de una colectividad. El individuo se reconoce formando parte de un todo imperecedero que, en este caso, se encuentra vinculado a una «raza» –limitando la expresión al significado orteguiano–; pero que, como veremos a continuación, va mucho más allá y supone la unión y comunión del individuo con la naturaleza.

Ortega continúa explicando que cada paisaje enseña una nueva virtud; de ahí la propuesta orteguiana de escribir una «pedagogía» –entendida ésta como *paideia*– «del paisaje» *versus* la «pedagoga social» de Natorp. En este caso, las virtudes enseñadas por los montes del Guadarrama son la serenidad y la sinceridad. «Dime el paisaje en que vives y te diré quién eres» (I, 102). Así los paisajes que rodean al madrileño –al tipo madrileño y no al particular madrileño que es Ortega– hacen de éste un ser torvo y hostil. Muy diferente este modo de ser al de la «espiritualidad tranquila de los poetas “lakistas” y la incomparable dicha de su existencia» (*ibidem*). Podemos, ahora, comprender el porqué de aquella petición de Ortega a Unamuno: «Seamos lakistas y nuestro lago Sea la charca de Madrid». Ortega ve en los lakistas un ideal a seguir. Estos poetas, aun siendo románticos, encontraron en el disfrute de los encantos de la naturaleza, en la paz de los campos de campanillas y en los lagos flanqueados por narcisos una cierta imperturbabilidad de ánimo, absolutamente contraria a la angustia unamuniana.

Entendemos, sin demasiada dificultad, el motivo de que la Sierra del Guadarrama transmita al joven Ortega la virtud de la serenidad. La naturaleza parece haber ofrecido siempre ese refugio al ser humano. Pero ¿qué decir de la virtud de la sinceridad? Ortega no se refiere aquí a la sinceridad como veraci-

dad, sino a una concepción más espiritual de la sinceridad que tiene que ver con el recogimiento y el descubrimiento de que uno mismo es algo más que una mera casualidad: «Apenas nos hallamos solos en medio de un panorama natural, unos dedos menudos e invisibles comienzan a tejer en torno nuestro ese misterio de la sinceridad, que une en un mismo tapiz animales, plantas y piedras. A poco nos sentimos insertos en la vida unánime de los campos, el paisaje solitario va destilando quietud en nuestro pecho, armonía, benevolencia» (I, 102). Ni la experiencia de lo sublime o de lo sagrado con aquella mezcla de terror y de fascinación, ni el sentimiento de pura dependencia respecto a algo inconmensurablemente superior frente a lo que el ser humano se empequeñece hasta ser nada. Está claro que Ortega gusta más de disfrutar de lo que otros autores también identificarán como origen de la religión: el sentimiento oceánico. Lógicamente, Ortega no puede utilizar ni conceptualizar el sentimiento cósmico del hombre clásico como «sentimiento oceánico», pues la expresión es posterior al texto que estamos analizando. El primero en hablar de este sentimiento es Freud, en *El malestar de la cultura* (1930). Allí explica cómo un amigo suyo –Romain Rolland– sostiene que la fuente de toda religiosidad es «un sentimiento que a él le gustaría llamar la sensación de «eternidad», un sentimiento de algo ilimitado, infinito, por así decir «oceánico». Este sentimiento sería un hecho puramente subjetivo, no un artículo de fe; a él no estaría ligada seguridad alguna de perduración personal [...]. [Pero] sólo sobre la base de este sentimiento oceánico podría uno llamarse religioso, aun cuando rechace toda fe y toda ilusión» (Freud, 2017: 12). Y aunque para Freud el sentimiento oceánico será el propio de los recién nacidos –mientras que el adulto reflejará el deseo inconsciente de regresar al útero materno–, Rolland y todos aquellos que sitúan el origen de la religión en este sentimiento oceánico, lo definen como una ventana abierta a una comprensión ulterior de la realidad. En esa comprensión, el mundo se torna océano y el individuo gota de agua inseparable de él. De este modo, el individuo experimenta una estrecha unión con la realidad exterior, un vínculo indisoluble, una conexión que le hace participar de la intemporalidad del mundo del que forma parte.

Las reflexiones de Rubín de Cendoya son expresiones compatibles con ese sentimiento oceánico en el que las fronteras del yo y el mundo desaparecen, cuando se captan «las grandes co-

rientes de subsuelo que enlazan y animan a todos los seres» (I, 98); cuando los problemas se diluyen y nuestro cuerpo se llena de un inusual placer beatífico en esa comunión íntima con un todo superior del que se forma parte. Incluso Ortega apunta la dificultad a la que los seres humanos se enfrentan en *su* actualidad –si cabe, todavía más vigente en *nuestra* actualidad– para poder alcanzar esta comunión: «nadie puede jactarse de una íntima relación con la naturaleza, porque la humanidad se ha ido apartando de ella, humanizándola, es decir, pedantizándola» (I, 102). Si tuviésemos más tiempo y espacio, merecería la pena explorar la influencia que las religiones orientales pudieron tener en el joven Ortega. Aunque la formulación del sentimiento oceánico es muy reciente, la experiencia a la que remite es bien conocida desde antaño. Quizá el taoísmo con su «ser como el agua» sea la expresión máxima de dicho sentimiento. Y, aunque no hemos encontrado referencias al taoísmo en la obra de Ortega, en estas fechas sí abundan referencias a las religiones budista e hinduista con las que el taoísmo comparte algunos de sus presupuestos cósmicos. Pero, dejando a un lado estas posibles conexiones e influencias, baste decir por el momento que sólo a partir de este tipo de espiritualidad podemos comenzar a reconstruir *una* filosofía de la religión en Ortega.

NOTAS

¹ En este trabajo, las citas de Ortega remiten a las *Obras Completas* editadas por Taurus y Fundación Ortega y Gasset. Se cita volumen (en romanos) y página en arábigos.

BIBLIOGRAFÍA

- Fraijó, M. (1994): «Filosofía de la religión: una azarosa búsqueda de identidad», en M. Fraijó (ed.), *Filosofía de la religión. Estudios y textos*. Madrid: Trotta, 2005, 3ª ed.
- Freud, S. (2007): *El malestar de la cultura*. Madrid, Akal.
- Ortega y Gasset, J. (200-2010): *Obras completas*. Madrid: Taurus y Fundación José Ortega y Gasset, 10 vols.
- Otto, R. (2016): *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Estudio introductorio de Manuel Fraijó. Madrid: Alianza Editorial.
- Taylor, Ch. (1978): «The Validity of Transcendental Arguments», en *Proceedings of the Aristotelian Society*, 79 (1978-1979), pp. 151-165.
- Worringer, W. (1911): *Formprobleme der Gotik*. Munich: Verlag. Trad. esp. de Manuel García Morente, «La esencia del estilo gótico». Buenos Aires: Revista de Occidente, 1942.





Jazmina Barrera

Cuaderno de faros

Pepitas de Calabaza, Logroño, 2019

128 páginas, 15.50 €



Construir en la huida

Por JULIO SERRANO

Discretamente, prescindiendo de mayúsculas en la tipografía de portada, llega a nuestras manos *cuaderno de faros* de la escritora *jazmina barrera* (Ciudad de México, 1988), un libro que se define como algo menor de lo que realmente es. Protegido de la expectativa, guarecido en la discreción de lo que entendemos por cuaderno, y en una minúscula que relaja la ampulosidad de la autoría, este primo menor o estadio anterior del libro sería un creativo cuaderno de bitácora si acompañase al navegante pero, en este caso, la aproximación al faro es por vía terrestre. No hay bitácora sino guantera. *Road trip* que encuentra en el hallazgo del faro, refugio solitario, para habitarlo, paradójicamente, en compañía de ecos literarios.

Coleccionar, dice la autora, faros o cualquier otro motivo, «es una forma de escapis-

mo». Canaliza la obsesión creativa en una dirección y, además, aporta ritmo. Los faros que visita –va de Yaquina Head a Jeffrey’s Hook, de Montauk Point al Faro de Goury y de Blackwell al Faro de Tapia– son el estribillo (cada faro corresponde a un capítulo), el mantra, dice ella en un momento dado, que articula este cuaderno para que el divagar no devenga en pérdida: forman una cadencia que evita lo errático. Una vez situada y situado al lector en el lugar, vincula la crónica del viaje con fragmentos de lecturas que amplían su experiencia individual, unos extraídos de la memoria lectora que ha formado su imaginario, otros fruto de la investigación que contribuye a hacer del diario, un apunte especializado («Todos los faros. Todo sobre los faros»). ¿Somos lo que leemos?

Se convierte así el cuaderno en una exploración acerca de qué significan los faros para sensibilidades afines, como puedan serlo, en ciertos momentos, la de Edgar Allan Poe, quien poco antes de fallecer comenzó a escribir una historia contada como una serie de entradas de diario, articulada en torno a un faro, metáfora de aislamiento. Este cuaderno no es un diario, y lo dice, si no recuerdo mal, en un par de ocasiones. Pero digamos que no es un diario en la medida en la que la pipa de Magritte no es una pipa. También aparece Walter Scott, quien también escribió un diario, en su caso, durante el viaje que hizo junto con el abuelo de Stevenson para visitar los faros que este había construido por Escocia; y, especialmente, Virginia Woolf, cuya obra *Al faro* acompaña a la escritora en el despegue del viaje, forzando la coincidencia, sin duda, para, apoyada en lo literario que le es afín, construirse, armar la arquitectura del cuaderno. Circulan entre estas páginas referencias a Lawrence Durrell, Suetonio, Homero, James Joyce, Herman Melville o Luis Cernuda: compañeros de este viaje informativo y poético, lúcido y contenido. Todos fueron seducidos en algún momento de su obra por la figura del faro. También, de soslayo, asoman otros escritores que no se han resistido al imán, si no del faro, de su gemelo en tierra: la torre. Como Montaigne, cuya biblioteca estaba situada en una torre de su castillo del Périgord, o Quevedo, Señor de la Torre (señor sin reconocimiento de su señorío y torre, bueno, si el nombre hace a la cosa...), quien en su destierro halló paz y refugio en compañía de «pocos pero doctos libros juntos», o Hölderlin, doblemente aislado durante más de treinta años, en una torre medieval de Tubinga y en su propia mente trastornada: monstruo de su laberinto. Por

cierto, no está en estas menciones Segismundo, para quien el aislamiento no fue refugio sino confusión y, el mundo, ficción.

El valor simbólico y nostálgico del faro recogido por tantos autores incita a esta viajeros en busca de una realidad que imite de alguna manera a la ficción. Hay un homenaje a la literatura entre estas páginas, literatura aprehendida y convertida en camino. No obstante su estilo es contenido, medido, a la manera de esos cuadernos de bitácora que antes mencionábamos, un apunte, un dardo. Algo seco a veces, austero. Tanto es así que podemos decir que su prosa necesita, en determinados instantes, callar. Al silencio suelen darle más espacio e importancia los músicos (y los poetas) que los novelistas o ensayistas. También el marinerero calla. Aquí baila la prosa en torno al faro impasible, se detiene, respira. El faro de piedra, el cuerpo que piensa, la escritura que los vincula, entre lo orgánico y el objeto, cosa rara, el libro.

También *entre*: entre la geografía y la literatura, viaja este cuaderno, aunque sin avanzar apenas, bajo una luz melancólica, como en ese óleo de Hopper en el que aparece un faro. Toda pintura es estática, en cuanto objeto que es, pero la de Hopper más. Y este libro pareciera bañado en esa luz, naturalmente cómodo con ella, tanto como esa frase de John Berger que cita la autora: esa luz que se siente, que posa su mano sobre tu espalda y «no te vuelves porque reconoces su tacto desde hace mucho, mucho tiempo». Esa mano detiene este diario de viaje, permite que el estatismo del farero se filtre en lo narrado. Aunque quizá no sea quieto, sino más bien un movimiento del que va y viene, puesto que la colección de faros es punto de partida, camino, dirección y meta. Avanza y gira, asciende y des-

ciende en el tiempo y en la geografía: desde el faro de Alejandría a las esculturas de Chillida en San Sebastián, que no son faro, pero casi.

Su propósito no es chico: coleccionar lo que no puede juntarse. El aislamiento está en el ADN del faro. De hecho, algo duele levemente en su lectura: la imposibilidad. El faro expulsa la definición misma y se explica, más bien, en parejas contradictorias: la luz y el granito, lo sólido y lo líquido, lo pleno y lo vacío, lo inerte y lo orgánico, lo masculino y lo femenino. «No se puede pensar el faro sin el mar. Porque son uno, pero a la vez lo contrario» dice Jazmina Barrera. El faro es un alivio temporal, pero como lugar de cobijo es hosco, poco acogedor. Estate de paso, parece decir y luego márchate. El riesgo de la permanencia, el aislamiento, tal vez, la locura. Quizá sea esa dicotomía entre la búsqueda de refugio en un lugar que salva y expulsa, lo que tizne este diario de una tensión de impulsos antagónicos. Del faro emana una fuerza de gravitación y una luz que proyecta y atrae hacia la espiral ascendente y descendente de su espacio interior: energía en reposo pero secretamente activa.

Hacia el faro aunque, finalmente, hacia sí, transcurre esta experiencia con una voz narrativa que se mira sólo de soslayo, lo que no es mal truco. Desviar la atención para protegerse: «si me concentro mucho en mí misma, me duelo» y, para alojarse en un mundo de afinidades –literarias– electivas. Es un buen disfraz para el introspectivo, habitarse en la experiencia leída y mostrarse a través del espejo que está más allá del espacio-tiempo: «hablo de Scott en presente y de mi viaje en pasado». Un pasado que se convierte en presente (leemos aquí y ahora), más presente mientras el libro está abierto que ese otro presente que cierra el libro

y ahora la experiencia inaprensible de ese otro, que es uno, en otro tiempo y lugar. Los japoneses tienen una palabra precisa para este galimatías: «*Hiraeth* quiere decir nostalgia por un hogar al que no se puede volver o que nunca existió», dice Barrera. No hay vuelta atrás salvo hacia adelante, y tampoco. ¿Cuál es entonces el camino que toma este cuaderno?

Dejemos que lo diga ella: «Quisiera ser un barco que lleva a las personas al Pharos. Quisiera ser el Pharos» Se nota, se imanta. El ritmo que toma su prosa es sólido, atemporal, desapasionado, indiferente, como el faro mismo. Voz que atrae porque se encuentra en un punto frágil: en equilibrio entre la pasión (en forma de coleccionismo, de deseo de poseer) y la renuncia. Y son esas voces narrativas que penden de un hilo las que mantienen al lector sujeto bajo cierto magnetismo, atrapado como supongo a los marinos ante la voz de las sirenas: entre la belleza y el abismo, entre el sí y el no, sostenido en equilibrio. No se puede apartar la vista del que camina en la cuerda floja, algo está a punto de pasar.

Por cierto, ¿dónde está aquí, de haberlo, el monstruo? En las historias con mar suele haberlo. Barrera señala cómo en *El faro del fin del mundo* de Julio Verne lo terrible está afuera, el temor de lo desconocido. En cambio, en historias más contemporáneas de fareros los monstruos son más bien internos. No hay faro en *El corazón de las tinieblas*, y por tanto no está en este libro, pero la inmersión en el aislamiento de Kurz lo lleva a un lugar en donde se dan la mano el monstruo exterior y el interior. Fascinación ante el abismo. Un explorador y viajero conocido se ha referido alguna vez al peligro de la imagen de los volcanes. Demasiado magnéticos, bellos. Ceder a su contem-

plación y no dar la vuelta a tiempo puede ser fatal. Barrera dice algo semejante: «Me estoy enamorando de una idea de belleza que por momentos se parece demasiado a la muerte. Ciertas colecciones estarán para siempre incompletas y a veces es mejor no persistir». Claro, de ahí el cuaderno, inacabado, fragmentario.

La analgesia del faro («Here is Belladonna, the Lady of the Rocks, The lady of si-

tuations»): monstruo narcotizante. Frente a ese deseo de que «no suceda nada», el cuaderno es apuesta vital por lo inacabado en balanza compensatoria. Saber soltar antes de que el yo, el autor, quiera hacer la colección más completa, ceda a la vanidad de lo cerrado que otorga el derecho a la mayúscula. No decirlo todo, porque no hay ese todo y, al saberlo, ser tránsito, cuaderno.

Josep Pla

Las ciudades del mar

Nota introductoria de Xavier Pla

Prólogo de José Carlos Llop

Destino, Barcelona, 2019

240 páginas, 18.00 € (ebook 8.54 €)



Josep Pla y *Las ciudades del mar*

Por ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ

Como buen conocedor del universo de Josep Pla, el profesor Xavier Pla anota en la brevísima introducción a *Las ciudades del mar* que se trata de «un episodio más en la sucesiva y obsesionante reescritura a la que Pla sometió su trayectoria literaria a lo largo de seis décadas». Episodio apasionante que, en algunos aspectos, explica el cuidadoso esmero con el que Pla transitaba del periodismo a la literatura, en este caso, a la literatura de viajes que tiene como referente el Mediterráneo, al que el mundo occidental –Pla, *dixit*, en 1942– le debe «todo lo que somos».

La presente edición de *Las ciudades del mar* reproduce la primera, publicada en abril de 1942 por la Librería Editorial Argos, mientras que las prensas de Des-

tino y de la editorial Barna (recién creada por Alberto Puig Palau tras empezar a fraguarse en sus conversaciones de 1939 con Pla en la playa de Fornells) salían ese mismo año tres libros que representan otros tantos aspectos de la escritura de Pla: *Viaje en autobús* –que tanto fascinó al joven Cela–, *Humor honesto y vago* y (de Barna) *Rusiñol y su tiempo*. Posiblemente, Pla pensó en la composición de este libro desde que el 20 de abril de 1940 publicó en su sección del semanario *Destino*, «Calendario sin fechas», un artículo titulado «Las ciudades del mar», donde rebatía la opinión de su buen amigo el pintor Domènec Carles Rosich sobre los pueblos más bellos del Mediterráneo, jugando con el riesgo que debe entrañar el

oficio de escritor, al que había apelado en diversas ocasiones Ortega y Gasset, «que continua siendo un escritor bastante bueno», según la maliciosa anotación de Pla. Por cierto, conviene recordar que el joven Pla había escrito un artículo sobre la pintura de Carles (se acababan de conocer en París) en la edición de la noche de *La Publicidad* (9-XI-1921), anticipo de la *plquette* que le dedicó en 1928 bajo el martelete *D. Carles*.

Extraordinario escritor viajero, Pla articula *Las ciudades del mar* en once capítulos de desigual extensión. Los más extensos son los rotulados «Mi primer viaje a Mallorca», «Recuerdos de Italia» y «En Sicilia», si bien el lector degustará con similar placer el texto «En Fornells», cuyos cuatro tramos vieron la luz en «Calendario sin fechas» del semanario *Destino* en la primavera del año 1940, o el breve y enjundioso «En la isla de Elba», procedente de las páginas de *Destino* (29-VI-1940), o las tres unidades que componen «En Croacia» que vieron la luz también en *Destino* a lo largo de 1940. Realmente una parte sustancial de *Las ciudades del mar* procede de «Calendario sin fechas», aunque el escritor ampurdanés introduce en algunos textos interesantes variaciones que sería oportuno conocer y analizar. Tomo como ejemplo el artículo de la serie «En Sicilia», titulado «Palermo», que se publicó en *Destino* el 23 de marzo de 1940. En la parte final del artículo Pla añade en el libro la cita de unos versos del «Cant espiritual» de Joan Maragall, mientras en las líneas finales suprime el pasaje siguiente: «Y ya sabe mi viejo amigo Sánchez Mazas, que ha vivido tanto en Sicilia». Es eviden-

te que no son variaciones inocentes, sino que muestran el malestar y las desavenencias de Pla ante la ortodoxia falangista, que cristalizarán en 1943. Por otra parte, la versión de *Las ciudades del mar* es la que sirve de base para el texto en catalán –más amplio– que se integra en «Notes sobre Sicilia» dentro del tomo xv de la *Obra Completa* (Destino) de Josep Pla, cerrado en 1970.

Las prosas periodísticas agavilladas en «Recuerdos de Italia» fueron a parar en su mayoría (Arezzo, Siena, Orvieto, Perugia, Ravena y Bolonia) a *Cartes d'Italia* (1955) y, tal y como escribe en el «Prefaci», fechado en Palafrugell en el otoño de 1954, «algunes d'aquestes notes foren escrites en plena joventut; altres han estat fa pocs setmanes», lo que nos permite deducir que las que se ofrecen a la lectura en castellano en *Las ciudades del mar* proceden de la juventud del escritor, de los primeros años veinte. En la *Obra Completa* (Destino) se editan en el tomo XIII, globalmente titulado *Las escales de Llevant* (1969). Precisamente en el «Prefaci» que abre los artículos de «Les escales de Llevant» (alguno de los cuales había visto la luz en *Las ciudades del mar*, tanto los de Grecia como los de los Balcanes) que proceden de su viaje de 1921, Pla adelantaba lo siguiente: «Si la salut, la curiositat i l'humor no s'esgoten –cosa possible–, aquest llibre podrà tenir potser un complement en el potser publicaré més tard i que es titularà *Les illes*».

En efecto, el tomo xv de la *Obra Completa* (Destino), publicado en 1970, se titulaba *Les illes*, como también se tituló el octavo de las *Obres Completes* (Selecta),

que había visto la luz en 1957, al tiempo que Pla cumplía sesenta años. En el «Prefaci» afirmaba: «Sóc un illòman explícit» y reunía «Notes de Mallorca (febrero-març, 1921)», que guardan un muy estrecho parentesco con el capítulo más importante de *Las ciudades del mar*, «Mi primer viaje a Mallorca». En este apartado del libro que nos ocupa me quiero detener para postular la necesidad de colonizar y restaurar una zona de la obra (cerca de trescientos artículos) del extraordinario escritor ampurdanés demasiado olvidada, quizás por estar escrita en castellano, pese a ser absolutamente imprescindible para conocer sus aprendizajes y su *work in progress*.

Como primera providencia digamos que «Mi primer viaje a Mallorca» (1942) y «Notes de Mallorca (febrero-març, 1921)» (1970), compuesto el primer texto por once capitulillos y el segundo por catorce, tienen su matriz en un haz de artículos escritos para el periódico barcelonés *La Publicidad* entre el sábado 12 y el jueves 24 de febrero de 1921, con un apéndice titulado «Epílogo a mi viaje a Mallorca» (26-V-1921). Suman en total doce entregas que aparecen en la sección colectiva «Pall-Mall» de la edición de la noche del periódico que dirigía Romà Jori, «un escéptico dentro del pesimismo», en expresión de Josep Maria de Sagarra. Salvo el apéndice los artículos, tenían el marbete común de «Diario de un viaje a Mallorca». Importa su condición de diario e importan las sucesivas transformaciones que sufrieron los artículos, en castellano en 1942 y en catalán en 1970 (pequeño espejo de proceso de elaboración de su obra maestra, *El qua-*

dern gris), «*moviment interior del text que domina i que governa l'activitat intel·lectual de l'escriptor*», según escribía Xavier Pla en su excelente *Josep Pla, ficció autobiogràfica i veritat literaria* (1997).

Pla había empezado a colaborar en *La Publicidad* el 24 de noviembre de 1919, alternando las primeras semanas artículos –en la edición de la mañana– sobre la vida musical del Palau y el Liceu, con artículos –en la edición de la noche– sobre la literatura del día. Así, por ejemplo, el 21 de diciembre publica una excelente reseña de *La caverna del humorismo* de Pío Baroja, en la que se me antoja ver la mano de Alexandre Plana, hecho por lo demás genericamente confesado por el propio Pla en *Prosperitat i rauxa de Catalunya* (1977), imprescindible para completar el conocimiento de su universo vital e intelectual.

La Publicidad le enviará a París el 19 de abril de 1920 para cubrir la plaza de corresponsal del diario. Como recordó Néstor Luján en un jugoso artículo, «Vida y obra de José Pla», publicado en el número de homenaje al escritor de *Destino* (9-III-1957): «Es esta la primera salida fuera de España de quien será un infatigable viajero, un escritor de una curiosidad inextinguible». Desde enero de 1921 en que regresó de París –el último artículo de la serie «Crónica de Francia» apareció el 7 de enero, con unas notas interesantísimas sobre Bergson– hasta abril de 1922, cuando *La Publicidad* le desplazó a Genova, Pla estuvo una larga temporada residiendo en Palafrugell y Calella. Como ha analizado Marina Gustà en un libro fundamental, *Els orígens ideològics i literaris de*

Josep Pla (1995), su retiro ampurdanés se interrumpió dos veces: su primer viaje a Mallorca (desde el jueves 10 hasta el sábado 19 de febrero) y su marcha inmediata a Madrid durante los meses de marzo y abril, con una breve estancia en Salamanca. Romà Jori le dijo –cito en castellano, traducción de Alfons Sureda, el espléndido libro de Pla, *Madrid 1921. Un dietari* (1929)–: «Viajará usted a Madrid con Joan Crexells, que ha sido hasta ahora nuestro corresponsal en Berlín y que va a Salamanca a dar unas conferencias filosóficas. Cosas de Unamuno, ¿comprende? Me parece que le gustará».

Aunque en *Las ciudades del mar* se evita cualquier referencia (en *Notes de Mallorca*, tampoco las hay, salvo una lacónica alusión), a Pla le propuso Joan Estelrich ir a Mallorca con él. Se hospedaron en el Gran Hotel, tal y como refiere en el *homenot* (ese género que es una extensión del retrato literario en el que Pla fue un maestro indiscutible y «de un valor difícilmente superable», según atinó a escribir mi maestro Antonio Vilanova en 1959) que dedicó a Estelrich en la primera serie, publicada en 1969: «Em proposa d'anar a Mallorca amb ell. Anàrem a Palma [...] A Palma baixàrem al Gran Hotel». En «Mi primer viaje a Mallorca» no se menciona el hotel en que se hospedó y en «Notes de Mallorca» el hotel es Can Tomeu, lo que le permite a Pla redactar unas líneas habituales en su poderosa calidad descriptiva: «Can Tomeu, o sia el Café d'Orient, o sia el Café de les Columnes, o sia el Café de la Pau, està situat a la part alta del Born, pujant a la dreta. És un establiment sense gaire color, però que presenta una cui-

na excellent. Ofereix també allotjament». Líneas que tienen su prelude, en castellano, en *Las ciudades del mar* donde escribe en el capitulillo «El encanto de Palma»: «En el Café de Oriente se come muy bien. Este café tiene muchos nombres. Se llama también Café de las Columnas y A can Tomeu, Rusiñol, en *L'illa de la calma*, lo presentó con el nombre de Café de la Paz. Está en el Borne y no puede ser más céntrico [...] Ante la excelente cocina del Café de Oriente, me traslado al mismo con armas y bagajes. Me dan una habitación grande y soleada y una inmensa cama, alta y profunda, una de esas camas en las que uno duerme y nadie se entera». En el «Diario de un viaje a Mallorca» y en el artículo del 15 de febrero sólo contiene esta mínima referencia: «Si yo viviese en Palma, no dejaría de ir un solo día al Café de Oriente, que es el famoso Café de la Paz del libro que Rusiñol ha dedicado a Mallorca».

Baste este ejemplo para descubrir cómo Pla manipula los textos para dotarlos siempre, con inusitadas variantes, en un paradigma de la verdad literaria, la mejor verdad literaria del realismo. «Jo sóc un escriptor realista», sostenía en el «Proleg» a los *Articles amb cua* (1976), para añadir: «però sense oblidar que, en el realisme, s'hi ha de posar un punt d'adjectivació lírica».

Las ciudades del mar es un libro excelente que nos invita a pensar en lo incomprendible de que algunos pasajes de su juvenil «Diario de un viaje a Mallorca» sigan olvidados en las páginas de *La Publicidad*. De nuevo un ejemplo, ya final. En el artículo correspondiente al 19 de febrero afirma que sólo Flaubert sería capaz de

describir «la expectación y la atmósfera de acontecimiento» ante un suceso de la vida local de Palma. Flaubert cuya pasión defi-

nió, en un artículo de 1972, como «la seva bogeria literària fabulosa». Fue siempre la propia pasión de Josep Pla.

Philipp Blom

El motín de la naturaleza

Anagrama, Barcelona, 2020

270 páginas, 19.90 €



¿Somos hijos de otro cambio climático?

Por JOSÉ MARÍA HERRERA

Quienes estén familiarizados con la obra de Philipp Blom probablemente advertirán al leer *El motín de la naturaleza* que es un libro de encargo o de circunstancias. No puedo afirmar que, en efecto, lo sea, pero sí, desde luego, que lo parece. Y no porque sea mal libro, que no lo es —el talento y buen oficio del autor están fuera de discusión—, pero sí un libro extraño, deslavazado, a ratos estupendo y a ratos decepcionante. Junto a páginas brillantes cargadas de observaciones de interés conviven otras insustanciales cuyo sentido en el conjunto resulta difícil de comprender. La obligación de demostrar que el descenso de las temperaturas entre 1570 y 1700 fue un factor determinante en el salto a la modernidad coloca a Blom en una posición bastante incómoda. Y es que no es el examen de los hechos lo

que le lleva a esa conclusión, sino, al revés, la necesidad de probar que el cambio climático puede llegar a ser un factor decisivo en el desarrollo de la historia. La impresión, a la postre, es similar a la que producían los textos de los historiadores marxistas: las causas esgrimidas para explicar los procesos históricos estudiados parecen no poseer fuerza suficiente para hacerlo. Hay que estar convencido de antemano de que las correlaciones entre ambos son las que son y no pueden ser otras para aceptar sin rechistar unas conclusiones que, al contrario que la lechuza de Hegel, resultan más evidentes al principio que al final.

El hecho de que el libro no consiga su objetivo no significa, sin embargo, que carezca de interés. A veces, los fracasos pueden resultar tan instructivos como los aciertos.

El error de Blom, esa mala costumbre que asociamos a los «intelectuales comprometidos», ha sido poner su saber como historiador al servicio de una idea (nótese que digo idea y no hipótesis). Esto le ha llevado a forzar la argumentación más de la cuenta. A mí, personalmente, me ha recordado al protagonista de un cuento de Boris Vian, un arqueólogo que troceaba las piezas halladas en sus excavaciones para poderlas guardar en sus maletas. La sospecha razonable de que el capitalismo nos empuja por una senda de desigualdad y devastación condicional, sin duda, su punto de vista. En cuanto lector y ciudadano, comprendo su preocupación y, a ratos, la comparto; pero, como crítico, tengo que censurar lo que hace para subrayarla. Sabemos que el consumo desahogado de los recursos naturales característico de la economía capitalista puede ser ruinoso para la humanidad y que el cambio climático es una señal de alarma que no puede echarse en saco roto, pero por mucha razón que haya hoy en inquietarse con ello, por mucho que estemos rebasando ciertos límites y la naturaleza haya comenzado a encender luces rojas, el deber del historiador es dilucidar el pasado desde el pasado y no desde el futuro.

Aclaremos, no obstante, una cosa: el libro no es un estudio sobre el cambio climático. La publicidad ha sido aquí un poco engañosa. Y también el título de la obra. Hablar de motín de la naturaleza para referirse a una mínima oscilación de las temperaturas durante un período de poco más de un siglo resulta desorbitado. ¿Motín?, ¿contra qué autoridad?, ¿la humana?, ¿acaso los hombres ha tenido nunca autoridad frente a la naturaleza? Claro que lo mismo puede decirse de la expresión «cambio climático». ¿Cuándo ha permanecido estable el cli-

ma? Si se piensa en un periodo muy largo de tiempo, el cambio constituye una obviedad. Si pensamos sólo en un par de generaciones, quizás se pueda hablar de estabilidad, aunque no con argumentos concluyentes. Los historiadores son conscientes de que a lo largo de los siglos las condiciones climáticas han variado a menudo. Philipp Blom no alberga al respecto la menor duda. Por eso el tema del libro no es, en realidad, el cambio climático, sino el modo en que este afecta a la sociedad.

Para desarrollarlo, escoge el período comprendido entre 1570 y 1685, un momento crucial en la historia de Occidente que coincide con el nacimiento de la época moderna. Entonces tuvo lugar un episodio climático conocido como «Pequeña Edad de Hielo». El descenso medio de dos grados Celsius provocó fenómenos meteorológicos extremos en todo el mundo. Blom vincula ese episodio con una serie de hechos concurrentes: malas cosechas, hambrunas, desastres militares, epidemias, etcétera, que pusieron en evidencia la incompetencia de las respuestas tradicionales, en su mayor parte sustentadas en la teología, a fin de explicar lo que estaba ocurriendo y la necesidad, por tanto, de abrir nuevos caminos inspirados en el deseo de esclarecer los fenómenos naturales por sí mismos, desvinculándolos de la fe y la moral. El principal problema de su planteamiento es que aquel descenso generalizado de las temperaturas llegó cuando todo eso estaba ocurriendo. El descubrimiento de América, la reforma protestante, el Renacimiento, la revolución científica, todo eso estaba ya ahí cuando los termómetros, que todavía no se habían inventado (el invento se atribuye a Galileo), empezaron a bajar.

Blom está en lo cierto cuando dice que la gente del siglo xvi no tenía una visión global de los problemas. Si la sequía producía una gran hambruna o si la nieve y el hielo volvían difícil la vida en una región, no se pensaba que fuera un problema generalizado. La paranoica inclinación a buscar y encontrar chivos expiatorios en la propia zona afectada (odiosa costumbre que hizo que en Alemania, los Países Bajos y otros lugares de Centroeuropa fueran ejecutadas miles de personas acusadas de brujería), revela no sólo una mentalidad cerril y supersticiosa, sino también una visión estrecha de la realidad. El pensamiento de que la presión del clima sobre los recursos naturales podía producir cambios sociales, políticos y económicos capaces de afectar a las estructuras mismas de la sociedad difícilmente podía pasársele entonces a nadie por la cabeza. Lo cierto, y Blom tiene razón señalándolo, es que fueron las ciudades comerciales, más abiertas a lo nuevo, las que más partido obtuvieron de ello. En vez de aferrarse a tradiciones que habían funcionado hasta entonces, prefirieron ampliar sus horizontes intelectuales, permitiendo mayor tolerancia y movilidad social, cosa que las haría prósperas y culturalmente muy potentes. Londres y Ámsterdam son buen ejemplo de ello. Ahora bien: que en una época de expansión oceánica las ciudades más dinámicas y abiertas a las nuevas posibilidades progresaran más que aquellas otras que continuaban aferradas a las costumbres medievales, no parece que pueda explicarse únicamente apelando a un factor. La bajada de las temperaturas seguro que tuvo consecuencias, pero, con o sin ella, dudo que nada pudiera impedir a británicos y holandeses crear sus grandes imperios marítimos. Digamos que

estaban en el sitio adecuado en el momento adecuado.

Por otra parte, y aunque la bajada de la temperatura afectara a todos, ni mucho menos lo hizo de la misma manera. Mientras que en Rusia los campesinos no podían ni siquiera arar sus campos porque permanecían helados hasta que resultaba demasiado tarde para sembrar, en los países del Mediterráneo el problema era la sequía. Blom insiste en que la falta de homogeneidad del fenómeno fue también la causa de la heterogeneidad de las respuestas y, por lo tanto, de las diferencias que se abrirían entre las naciones europeas. Ésta es también una tesis que hay que examinar con cuidado porque, en efecto, esa heterogeneidad existió. La pregunta es si se explica simplemente apelando al cambio climático o si no hay que recurrir a otros factores: territoriales, religiosos, políticos o económicos. Cuando echa a andar el tren de la modernidad, no todas las naciones de Europa encuentran plaza, o la encuentran tarde y en los vagones de segunda. Es lo que le ocurre a la potente España, regida por Felipe II, el llamado «rey prudente», aunque no en el sentido que daba Castoriadis a la prudencia, como facultad de orientarse en la historia. ¿Cabe imaginar un gobernante más ciego al derrotero que estaban tomando entonces las cosas en un mundo sobre el que él mismo, con su ceguera, ejercería una vasta influencia?

El cambio de mentalidad –del inmovilismo medieval al dinámico pragmatismo moderno– no fue fácil. Blom recuerda a varios personajes notables de la época que todavía interpretaron las desgracias que entonces se vivieron como una señal de que estaba cerca el fin de los tiempos. Para los lectores de la Biblia, habituados a pasajes donde se habla de la cólera de Dios ante la conduc-

ta pecaminosa de los seres humanos, los indicios de que esto podía ocurrir en cualquier momento eran abundantísimos: terremotos, inundaciones, signos extraños en el Sol y la Luna, heladas terribles, acciones incomprensibles de los animales, plagas, en suma, las mismas cosas que siempre ha habido y siempre se han señalado como avisos funestos por quienes aceptan los delirios de la superstición. Frente a ellos, se alzaron los nuevos filósofos: Montaigne, Descartes, Bayle, Spinoza, cuyo propósito común era resucitar, de alguna manera, la filosofía en el sentido en el que la habían concebido los griegos, es decir, como el deseo de explicar la realidad desde la realidad misma, sin apelar a creencias previas de ningún tipo. A todos ellos dedica Blom páginas interesantes, aunque es lo mismo que estaban haciendo los padres de la ciencia moderna, de los que sorprendentemente apenas habla, quizá porque resulta imposible vincular el nacimiento de la ciencia físico-matemática al cambio climático o, lo que resulta peor para la tesis central del libro, porque la ciencia moderna, con lo que esto significa de cambio de mentalidad, es inseparable de los viajes intercontinentales, actividad decisiva que comienza mucho antes de que se produzca la pequeña edad de hielo.

Un maremoto, la erupción de un volcán, una epidemia –pensemos en la peste negra o en la presente de coronavirus– puede tener consecuencias muy graves en la vida de una comunidad, pero no basta con que ocurran para que se produzca un cambio de mentalidad. Cierto que las malas cosechas provocadas por la pequeña glaciación de la que habla Blom tuvieron en Europa importantes efectos sociales, aunque atribuir a ello el hundimiento del sistema feudal, basado en la agricultura y la ganadería,

y el surgimiento del capitalismo, basado en el comercio, es olvidar que todo eso había comenzado a ocurrir mucho antes. El lector podrá comprobar por sí mismo en qué medida el autor resulta arbitrario en sus planteamientos cuando observe que puede hablar del fenómeno de la creciente y decisiva alfabetización de la población europea durante el siglo *xvi* sin mencionar en ningún momento el papel fundamental que en ello tuvo la imprenta. Da la impresión de que en la Edad Media no se leía por alguna razón especial y no porque los libros fueran un objeto de lujo y la enseñanza un bien escasamente repartido. Igual de asombroso es la extrañeza que le produce que, a finales del *xvi*, la gente letrada leyera biblias y textos edificantes y no novelas, como si éstas fueran entonces un género popular y circularan masivamente por toda Europa. ¿Cómo se puede creer que el incremento de la lectura tenga que ver principalmente con el hecho de que la creciente actividad del comercio, ligada a la crisis de la agricultura, obligó a la gente a salir de su pequeño círculo territorial e informarse de lo que ocurre fuera de ellos?, ¿qué pasa entonces con la reforma luterana y la obligación protestante de leer la Biblia (lectura que en el ámbito católico es competencia del sacerdote)?, ¿no será que como esto no se puede vincular abiertamente al cambio climático pasa a ser algo insignificante?

En fin, y sin quitarle importancia al clima en la vida de las comunidades humanas (y menos a que pueda tenerlo en el futuro), hay que admitir, a la hora de explicar los cambios de mentalidad de las sociedades, que constituye un factor entre muchos. Las cosas nunca son tan simples que se dejen explicar mansamente remitiéndolas a una sola causa. Siempre

se dijo, por ejemplo, que Napoleón fracasó en Rusia a causa del frío, pero: ¿habría sido así si no se hubiera desatado en el ejército francés una terrible epidemia de tifus? Los españoles encontraron pocas dificultades para conquistar el Nuevo Mundo porque portaban en sus cuerpos un arma secreta, los gérmenes a los que eran inmunes y que mataron masivamente a los

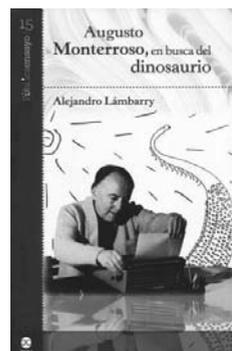
indígenas. Ahora bien: ¿habrían conseguido imponerse sin la superioridad de sus armas, la superioridad táctica de sus capitanes o la fuerza de su fe? El error, cuando se esgrime una causa como si fuera una bandera, un error del que no parece que seamos capaces de librarnos ninguno, es creer que para tener la razón hay que tener toda la razón.

Alejandro Lámbarry

Augusto Monterroso, en busca del dinosaurio

Bonilla Artigas Editores, Ciudad de México, 2019

272 páginas, 20.00 €



Lo bueno es breve

Por MANUEL ALBERCA

Augusto Monterroso nació el 21 de diciembre de 1921, el día más corto del año. Como si el azar albergase ya una premonición, pero sin pretender tampoco forzar el simbolismo, Alejandro Lámbarry, el autor de esta primera biografía del autor guatemalteco, nacido en Tegucigalpa (Honduras), establece una difusa pero acertada correspondencia entre la casualidad astral y la futura obra del futuro escritor, que haría de la brevedad su estilo y seña de identidad. Todo en él resultaría, a la postre, pequeño: «Sus textos, su estatura y su fama», subraya el biógrafo. También su largo, ostentoso e imperial nombre quedaría armonizado y reducido por el hipocorístico familiar «Tito». Entre las muchas y sabrosas anécdotas que depara esta biografía, referidas a la estatura de nuestro hombre, cabe destacar

que cuando llegó en 1953 a La Paz (note-se que la ciudad está a 3.640 metros de altitud), un cronista local apostilló que Monterroso se encontraría en la ciudad «a nivel del mar». Nunca se ofendió por esta clase de bromas y su humor contrastado nacería de saber reírse, sobre todo y en primer lugar, de sí mismo.

Monterroso pasará probablemente a la historia de la literatura española (escrita en español, o sea) por un mini-cuento, que se convertiría en el prototipo del género entre nosotros y, sin duda, ha sido y es el más citado, memorizado y celebrado de la lengua española: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí» (*Obras completas y otros cuentos*, 1959). Dice Lámbarry que Monterroso «fue un renovador en una época de incesante experimentación for-

mal en Hispanoamérica». Tuvo su momento de aceptación minoritaria, pasó por una etapa de autor de culto y, al final, tendría una recepción exitosa tardía. Nos legó una obra literaria breve y original, que no tenía parangón en la literatura en español ni relación con lo que se hacía en el llamado *boom*, del que sería coetáneo sin pertenecer a él. Sus fuentes no serían sus contemporáneos, sino los clásicos latinos, ingleses, franceses y españoles con los que alimentaría y enriquecería sus libros. Además su vida fue también una muestra de la azarosa actividad social y política de la intelectualidad hispanoamericana de izquierdas. Su itinerario vital estará marcado por los sucesivos exilios y saltos por la geografía americana, que le llevaron desde su Honduras natal, a Guatemala, donde adoptó la nacionalidad del país, al que siempre se sintió ligado, aunque apenas lo visitase, luego México, Bolivia, Chile, para volver siempre a México, país en el que se asentaría definitivamente sin adoptar nunca su nacionalidad, pudiendo haberlo hecho.

Causa o razón de estos exilios y del continuo ir y venir por estos países fue su ideología de izquierdas que le colocó casi siempre en posiciones de apoyo a los movimientos políticos que se desarrollaron en Hispanoamérica entre las décadas de los cincuenta y los setenta. Se ha querido ver una contradicción irresoluble, y hasta una falta de coherencia, entre esta actitud política que simpatizaba con revoluciones como la castrista y la sandinista y una obra literaria que se reclamaba de la tradición. Sus obras parodian, actualizan y reescriben la tradición, pero no la cuestionan. En este sentido, es fiel a sus maestros y a sus señas de identidad literaria. En contadas ocasiones, su ideología aflora en la obra, y son escasos

los cuentos de tema social o político. Al que suscribe, esto no le parece ni contradictorio ni una limitación de la obra del guatemalteco, sino una demostración de madurez y lucidez del que sabe deslindar y, al tiempo, hacer compatible la exigencia y el rigor literario con el compromiso político sin que ninguno de estos dos polos se resienta ni resulte aplastado por el otro. Por eso, habría que aceptar que un hombre comprometido con las luchas políticas puede ser al tiempo un escritor que encuentra su inspiración en la literatura clásica y humorística de todos los tiempos.

Tardará en llegarle la notoriedad hasta el punto que podría parecer que este asunto le traía sin cuidado o que carecía de ambición literaria. No era cierto. El esplín de Monterroso, ese carácter en el que se mezclaban la timidez y la melancolía con un humor que era capaz de mostrar indiferencia allí donde otros corrían e intrigaban para ganar posiciones, pudo hacer pensar erróneamente que menospreciaba la gloria y el éxito. Es cierto que esta actitud presidió buena parte de su carrera literaria, pero era un barniz o un disfraz, pues, cuando pudo, rompió la máscara del desdén, reclamó el sitio del reconocimiento y ambicionó un público más amplio. En este cambio cumplió un papel decisivo Bárbara Jacobs, su tercera esposa, que veló por sus intereses y defendió a Tito allí donde antes se había encontrado siempre solo. Ella sería la que le convencería de que el tiempo del éxito y la fama no habían pasado para él. Este asunto de la reivindicación de sí mismo y del resentimiento en el medio literario lo trató en *La letra e. Fragmentos de un diario* (1987), su primera obra autobiográfica, en la que la confesión no traspasó el umbral de la tristeza que le producía muchas veces la tribu lite-

raria. Cabía esperar que, en sus memorias, *Los buscadores de oro* (1993), diera el salto a la confesión íntima. Craso error. Monterroso no tenía carácter para semejante ejercicio. Recuerdo haber leído este libro hace ya muchos años. Del contenido y del autor memorialista retuve que le caracterizaba un sentido extremo del pudor. Contaba su vida sin hacer apenas ruido como si tuviera miedo de que el dinosaurio se despertase. Fue incapaz de mostrar públicamente la enorme complejidad que anidaba en su estatura pequeña. Consideró, según nos aclara Lámbarry, algunos de los temas y episodios más escabrosos de su infancia y juventud y los suprimió del texto definitivo. Así lo reconocerá él mismo en uno de sus cuadernos de 1988-1992, cuando descubre un autor, que no suele reconocerse como uno de sus dilectos: Henry Miller. «Me gusta cada vez más, su vitalidad, su entusiasmo, su sinceridad; sobre todo esta última, tan lejos de mis temores, mis reticencias, mi hipocresía heredada o adquirida ¡Cómo me gustaría cambiar! Abrirme, decir lo que verdaderamente pienso o siento», podemos leer en las citas y fragmentos impagables, que el biógrafo rescata de los cuadernos de Princeton. Era consciente –subraya Lámbarry– que se había escondido detrás de la máscara del humor y la erudición, pero no fue capaz de romperla. Si algo cabe reprocharle al biógrafo, es que no haya explotado más profundamente estas contradicciones del personaje y no le haya sacado más partido a los numerosos cuadernos, documentos y borradores que, deducimos, se guardan en el archivo de la biblioteca universitaria de Princeton.

Al final, Lámbarry nos da una imagen matizada del personaje, tal como se fue decantando en cada una de las etapas y ex-

periencias vividas. Fue un niño y un adolescente tímido, solitario y autodidacta que renunció a la escuela para formarse de manera autodidacta en la biblioteca familiar. Y aunque evidentemente después evolucionaría, el biógrafo encuentra que este aspecto de su biografía marcaría el resto de sus días. Su dedicación a la escritura estuvo sacrificada y limitada buena parte del tiempo por diferentes oficios alimenticios de escaso interés intelectual, desde el trabajo en una carnicería en la que hacía de todo, desde despiezar las vacas hasta llevar la contabilidad. Fue también corrector de pruebas en numerosas revistas y editoriales, y editor en el Fondo de Cultura Económica, así como profesor de la UNAM y del Colegio de México, después de pasar por alguna representación diplomática guatemalteca. Supo llevar todos estos oficios con responsabilidad y dignidad, pues de él dependió el sustento de sus sucesivas familias, de su madre y hermanos.

Por todo esto, Monterroso merecía tener una biografía, y Alejandro Lámbarry, profesor de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México), ha acometido la tarea con placer, pasión y rigor. Para realizarla, ha viajado a algunos de los lugares donde se encontraban los testigos más cercanos al autor para entrevistarlos, singularmente a Bogotá donde vive su segunda mujer, Milena Esguerra, a Ciudad de México donde se encuentra la tercera, Bárbara Jacobs, a Nueva York, etcétera. Las mujeres, sus tres esposas, alguna de sus amantes, como la profesora británica Jean Franco, y sus dos hijas, provenientes de sus dos primeros matrimonios, fueron muy importantes y jalonaron su vida de manera significativa. También ha viajado y consultado los dos archivos más importantes del legado

de Monterroso, ya referidos, que se encuentran en la Biblioteca de la Universidad de Princeton, el más importante y citado por el biógrafo, y el de la Universidad de Oviedo, donde Monterroso depositó otros documentos cuando recibió el Premio Príncipe de Asturias.

Como ya se ha dicho, esta es la primera biografía de Monterroso, y esto es ya un mérito que conviene destacar y valorar, porque si nunca es fácil hacer una biografía, hacerla *ex novo*, de nueva planta por así decirlo, encierra una mayor dificultad: es recorrer un territorio ignoto sin mapa ni brújula. Lámbarry es, en el doble sentido de la palabra, un biógrafo *amateur*. Primero, porque

se bautiza en el género con este trabajo, y lo hace como lo han hecho la mayoría de los biógrafos: con valor, tirándose a la piscina, para aprender a nadar, nadando. Sale airoso de este primer ejercicio biográfico, tiene un estilo legible y un relato ameno, sencillo, sin erróneas pretensiones literarias, dosifica la importante documentación obtenida y ubica la vida del escritor en el contexto social y político en el que surge. Segundo, porque es un enamorado de la obra de Monterroso y esto lo consigue transmitir con agudos y sustanciosos comentarios de la obra, mostrando como surge ésta en estrecha ligazón con la experiencia vivida, pero sin incurrir en el fácil y tramposo autobiografismo.

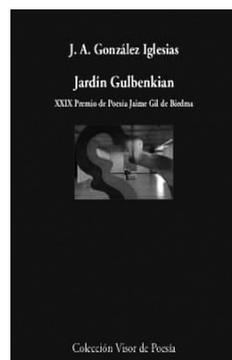
Juan Antonio González Iglesias

Jardín Gulbenkian

XXIX Premio Jaime Gil de Biedma

Visor, Madrid, 2019

74 páginas, 12.00 €



Doble tesoro: el jardín y el museo

Por GUILLERMO CARNERO

El título del último libro de Juan Antonio González Iglesias se refiere al jardín que rodea, en Lisboa, el edificio de la Fundación Gulbenkian, institución que lleva el nombre de uno de los personajes más singulares de nuestro penúltimo pasado. Calouste Gulbenkian fue un empresario y coleccionista armenio, nacido en Turquía a mediados del siglo XIX, que tuvo entre otras muchas la habilidad de escapar al genocidio de que su pueblo fue víctima, por obra del gobierno turco, en el contexto de la Primera Guerra Mundial, y de sobrevivir a la ocupación alemana de París y al ajuste de cuentas de la posguerra. Su fortuna procedía, entre otras actividades y empresas, de la explotación de los yacimientos petrolíferos de Oriente Medio, cuando, a comienzos del siglo XX, adquirieron la máxima importancia al gene-

ralizarse el motor de explosión. Educado en Gran Bretaña y ciudadano británico, la que formó es una de las primeras colecciones privadas del mundo, y el principal tesoro artístico de Lisboa. Esa colección y su emplazamiento son el referente de buena parte de los poemas del libro. No de todos, ya que la analogía ha llevado en ocasiones al autor a otros jardines, a otros lugares, a obras de arte que no están en la colección lisboeta.

Yo he visitado varias veces la Fundación Gulbenkian y el jardín que la rodea, perfectamente integrado en la estética funcionalista del edificio. Siempre he preferido dedicar mi atención y mi tiempo al interior. Gulbenkian gustaba por igual de la pintura, la escultura, la orfebrería y la jardinería. Al paisajista Aquiles Duchêne, heredero de los pintores de jardines y de los construc-

tores de jardines «paisajistas» o pictóricos del siglo XVIII, encomendó otra gran empresa, el jardín que construyó en Francia, cerca de Deauville; lo evoca el libro en «Nova sint omnia». Quizá la naturaleza y la vegetación, el agua, las flores y los colores de las hojas según las estaciones sean el colmo del goce para quien está rodeado de obras maestras de Rubens, Rembrandt, Hubert Robert, de las más exquisitas piezas de mobiliario y servicio de mesa de oro, plata y *vermeil* del siglo XVIII, de la joyería y la cristalería de René Lalique. Quizás haya una belleza más sutil y esencial en la libélula que se posa en una rama que en la de Lalique que lució Sarah Bernhardt, libélula a su vez cuando la pintaba Alphonse Mucha.

Juan Antonio González Iglesias, como el mecenas armenio, percibe con intensidad los encantos y los atractivos del jardín, y no puedo menos que darle la razón. Yo mismo escribí no hace mucho, en *Una máscara veneciana*, que prefiero, entre los espacios cerrados, el jardín; y en *Cuatro noches romanas*, que la naturaleza alcanza su apoteosis cuando el jardín la transfigura en obra de arte y la salva de su propia degradación y de la incuria y el vandalismo humano. El jardín es liturgia, esperanza, juego artificioso, retrato de la espiritualidad de su diseñador y su paseante, recuerdo del vergel que llamamos paraíso, sagrario del agua que concede la vida, escenario de la visión a la vez mágica y hedonista de la vegetación y de la condición humana. El jardín puede reconstruir la naturaleza según una retórica de razón y simetría, o bajo una apariencia de libertad de sutil geometría, y de concesión al desorden de las emociones. El jardín, dice el poema «Primera noche de verano», es espacio natural del ensimismamiento, don de la proximidad de quien al alejarse de lo anéc-

dotico, lo menor y lo concreto, se aproxima a su percepción trascendente. Un jardín bello es el mejor cobijo de la belleza del arte, afirma «Estable tesoro»; el esquematismo arquitectónico ampara las volutas del rococó («El año en que nacimos»).

Preferir el exterior al interior, el lago y la hierba a los candelabros Luis XV, confiere al estar en el mundo de Juan Antonio una complacencia que lo distingue hasta el punto de ser una de sus marcas de fábrica y su denominación de origen. No se siente a disgusto en «esta época sin citoras», no desaprueba la convivencia del libro electrónico con el de papel. «Se hicieron los caminos para el libre albedrío», afirma al concluir el primer poema de esta colección. Así al paseante reconciliado con el presente no le incomodan los jóvenes bullangueros que retozan entre esos caminos; como la herencia viva de los que admira pintados en una urna griega los ve el poema «Corren sobre la arena», y nos deja deliberadamente en la duda de cuál será esa arena, si la del jardín lisboeta o la de los estadios de Olimpia y de Atenas.

Uno de los poemas del libro, «Lo sencillo», parece pretender que la llamada sencillez es el estado natural de cuanto existe, que aquello a lo que damos este nombre se autojustifica inequívocamente, señorea a cuanto no lo es y, sobre todo, se revela en «el encuentro con otro ser humano». «Lo complicado no prevalecerá», leemos en el mismo poema, que hemos de leer por el haz y el envés. Como declaración de poética es una apología del estilo familiar que el autor practica con gran habilidad como terreno de encuentro con sus lectores, a los que desea y sin duda consigue aproximarse. Como declaración moral es un ejemplo del *wishful thinking* propio de la persona

bondadosa y generosa que es; pueda su trayectoria vital ir arrojando el balance de optimismo que muchos no atribuirían a buena parte de las relaciones humanas. Como definición de la tradición cultural en la que se encuentra, teniendo en cuenta su condición de catedrático de Filología Latina y su probada sabiduría en otros ámbitos del saber, es una voluntaria manifestación de parcialidad, que cercena buena parte de esa tradición, y no la peor, que él prolonga y completa, como es su placer y su destino citar a Lucrecio en latín.

Cuando tropiezo con una apología de la sencillez me pongo, no lo puedo evitar, en guardia, y la considero inmediatamente como un ámbito de contradicciones, o al menos de matices y sutilezas. En literatura culta podría ser un intento de camuflaje de cuanto no está llamado a sobrevivir en un mundo regido por la mediocridad de la educación, el analfabetismo de los medios de comunicación y el creciente auge de la subcultura de masas, un mundo, diciéndolo en términos que Juan Antonio entenderá en el presente y en el pasado, donde triunfa el anfiteatro sobre el teatro. Un canto a la sencillez parece deducirse de «Primera noche del verano»: un vaso de agua fría bebido en un vaso tosco. ¿Puede haber algo más sencillo, más contemporáneo? Pero hay una sencillez erudita, y ese vaso podría ser un *skyphos* de arcilla o de vidrio para quien no ignora que los difuntos se arrodillan, para beber el agua fría del otro mundo, en los libros egipcios de los muertos. ¿De qué vaso y de qué agua estamos hablando? ¿Nos lleva el museo a discernir en la contemporaneidad los signos de lo eterno, o bien ocurre a la inversa? Como dijo Cernuda, el mérito sería el mismo en ambos casos.

El vaso, nos dice su poema, podría estar en «el museo», no en «un museo». El artículo determinado parece apuntar a un museo genérico, tanto más aceptable cuanto tenga mayor equivalente en el mundo cotidiano de hoy. ¿Qué destino espera a lo que no tiene ese equivalente? ¿Dónde está, entre los grafitis y los muchachos que juegetean en su jardín, el de los Rembrandts, los Rubens y la argentería de que se rodeaba Calouste Gulbenkian? ¿Por qué este visitante de su Fundación se queda en el jardín y ante el edificio de cemento armado? El lenguaje del libro podría ser tomado por una apología de los primores de lo vulgar, pero sería un suicidio que el autor no cometerá, teniendo en cuenta el contenido actual de la vulgaridad. ¿Quiere ser el apostolado que atraiga a los infieles aun a costa de la integridad de su evangelio? Quizá sólo pueda extenderse aquella iglesia que simplifique su credo para que esos infieles no la consideren una sociedad mística. Pero en tal caso estará condenada a celebrar su auténtica liturgia en las catacumbas. Probablemente se refiere a eso «Estable tesoro», dedicado, si no lo he entendido mal, a evocar la amistad y la relación epistolar entre Gulbenkian y el poeta Saint-John Perse. «También en lo sublime está lo más sencillo de la vida», dice el poema, en el que se equipara al coleccionista de obras de arte con el «fulgor nuevo» que brota de la elección y la selección sabia de las palabras. Coleccionista y poeta han ingresado, pues, en la misma categoría, la de perseguidores de lo exquisito, y «por eso lo difunden». Lo exquisito y lo sencillo coinciden, pues, en un mismo sacerdocio; el arte se custodia y se preserva gracias a la sencillez del edificio y del jardín. El jardín que más sencillo parece, el japonés, tiene en su cimiento una sutil y elaborada filoso-

fía, nada sencilla, como el joven que bebe un vaso de agua está repitiendo el anhelo de inmortalidad de un egipcio muerto hace miles de años.

Uno de los poemas de este libro está dedicado a Tomás Moro, según el retrato de Hans Holbein el Joven que conserva en Nueva York la Frick Collection. «Me hubiera gustado ser como él», comienza el poema, para en seguida enumerar las actividades admirables de Moro: cultivar la filosofía y la poesía, leer a Virgilio, concebir un mundo ideal de felicidad, «tomar las decisiones / de gobierno a la vez con la pru-

dencia / del que aspira a ser sabio y con la audacia / del poeta», ser alguien que «eligió morir igual que Sócrates y Cristo». Te equivocas, Juan Antonio, porque eres un optimista irredento, incurable. Tomás Moro te hubiera ejecutado. En esa imagen almirada que nos presentas faltan los cadáveres que dejó, entre otros legados, el artífice de una supuesta felicidad en la que la muerte resolvía, gracias al poder tiránico, las diferencias entre dos formas igualmente estúpidas de la gran estupidez llamada ortodoxia. Olvidas que Sócrates y Cristo no ejecutaron a nadie.

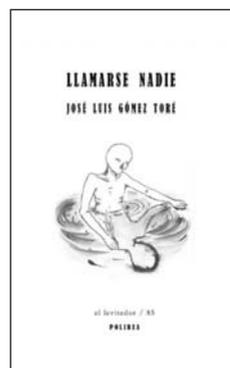
José Luis Gómez Toré

Llamarse nadie

Edición y selección de Óscar Curieses y José Luis Gómez Toré

Madrid, Polibea, 2019

173 páginas, 10.00 €



Llamarse nadie, pero ser vigoroso

Por EDUARDO MOGA

José Luis Gómez Toré (Madrid, 1973) ha practicado, en los siete poemarios publicados hasta el momento –desde *Contra los espejos*, premio Blas de Otero en 1999, hasta *Hotel Europa*, de 2017, pasando por *He heredado la noche*, accésit del premio Adonáis en 2002–, una poesía delicada, más aún, exquisita, pero nunca delicuescente, sino vigorizada por un acercamiento sensual a la realidad y, al mismo tiempo, un recio impulso ético. Esta doble condición, esta naturaleza plural, pero aunada en una obra coherente, con voluntad de ser obra, consciente de sí, se aprecia con claridad en este *Llamarse nadie*, una antología que aspira a ser un libro nuevo, esto es, un libro cuyos poemas no se alinean cronológicamente, según la estructura de los volúmenes a los que pertenecen, sino que se integran en un con-

junto distinto, que persigue su propio ritmo y su propia ordenación: su propia razón de ser.

Gómez Toré se adscribe al linaje de la depuración, de la depuración, en ocasiones, extrema, próxima a un esencialismo valentiano, que se refleja, con singular radicalidad, en la sección «Blanco: claroscuro», cuyos poemas, nucleares, apuran la síntesis hasta hacerse, en algún caso, más que haikus, hasta hacerse monósticos: «Hablamos todavía», dice, sin más, uno de ellos; en otro, pregunta: «Qué es más frágil, / esta rama de árbol, / o su sombra».

La materia preferida para esta concisión que deshuesa los versos, que los vuelve tenues –pero robustas– fibras de significado, es la realidad cotidiana. El tiempo se deshila en las manos de Gómez Toré, pero no se

deshace: sus hebras apresan las cosas que lo rodean, y cobran, con ese contacto, una fuerza desconocida: todo, entonces, aun lo más nimio, brilla como un objeto poderoso, como un hecho radiante. La metáfora ensarta los instantes –que son también cosas, acontecimientos– y los vuelve permanente: «La mar, una doncella ciega / y la madre del mundo / y pájaros de espuma / que fecundan la noche», leemos en «Definición del mar». *Llamarse nadie*, fragmentario, doméstico, está sembrado de momentos moldeados por «la arcilla caliente del lenguaje» y que, gracias a ese moldeamiento, se iluminan: renacen. En «Un kilo de manzanas golden», el poema que cierra la sección «Blanco: celosía», pesar, comprar y comerse esa cantidad de fruta se convierte en un acto extraordinario, en una celebración: «Compartirlas / [...] será desandar un camino, / gustar / su sombra recogida, / su agua absorta». Gómez Toré no sólo vivifica un gesto intrascendente, sino que demuestra saber también que, en literatura y en poesía, el secreto está en los detalles: las manzanas no son meramente manzanas, sino manzanas *golden*. Para captar estas realidades y estos detalles, tan inaprensibles en su anodinia, incluso en su vulgaridad, una actitud es esencial: la pasividad activa, la espera alerta, la quietud a la escucha, como también señalara José Ángel Valente. El poeta atiende a lo que ocurre aun cuando no ocurra nada; el poeta se sitúa al acecho, sin armas, inmóvil, pero vuelto enteramente membrana, para atrapar lo caedizo, lo no nacido, aunque en tránsito de nacer, lo inexistente, lo muerto. Y en esta disposición escrupulosa, la paciencia es su principal valedora: la paciencia de percibir, la paciencia de comprender, la paciencia de escribir: «Apacienta las cosas. / Aguarda a que te lla-

men, / pero sé la impaciencia que precisan. / Abre los frutos ácidos / que la luz te regala. / Mira como quien funda / una intemperie, un reino», leemos en «Sin memoria».

La cercanía de las cosas y la lluvia temporal que las enardece no excluye una visión panorámica del mundo. Gómez Toré proyecta asimismo la mirada a las realidades de la naturaleza, que adquieren una dimensión simbólica y que justifican los propios movimientos de corazón. Los árboles –olmos, higueras– y los animales –ciervos, perros, caballos– menudean en *Llamarse nadie*, pero, sobre todo, predomina cuanto tiene que ver con el cielo: con el aire y las formas infinitas de la luz. Este firmamento poblado de seres –de pájaros: mirlos, vencejos, petirrojos– y de sucesos –la nieve, las nubes, el sol–, envueltos por una transparencia cenital, encarna el deseo de elevación y es metáfora de la pureza: «Qué haremos con la luz, / con el olor que vierte / como un perdón la lluvia, con el grito / bárbaro del vencejo, / dónde albergar el naufrago estupor / que nos borra y nos nombra. // [...] qué haremos / cuando amanezca el mundo / y el cuerpo otra vez solo sea / un doloroso enjambre de palabras, / el otro lado de la claridad», escribe Gómez Toré en «Intemperie». La luz es tan importante en *Llamarse nadie* que se transforma en un objeto más: por eso, sinestésicamente, pesa, huele, moja, frutece, deja posos. La luz es otro cuerpo, como la noche, que se bebe, o la sombra, que se incendia.

Los elementos de la naturaleza le sirven a Gómez Toré para articular las paradojas que dan tensión a la expresión y, al mismo tiempo, cuenta de la contradicción que alienta en lo narrado: de la candente complejidad del mundo. Con esta constante pugna opositiva, Gómez Toré aspira a lo que han perseguido todos los practicantes

de la *concordia oppositorum* desde el salmista: reconciliar los contrarios; resolver la fractura entre lo sabido y lo intuido, entre lo sido y lo deseado, entre este y el otro lado de la realidad. En *Llamarse nadie*, los olores son intensos pese a ser lejanos, la intemperie cobija, la alegría se parece mucho a la tristeza, y conversar con la muerte, al júbilo. Pero es el conflicto entre la luz y la oscuridad, que se resuelve en fusión, el que mejor expresa la necesidad de sutura existencial: la nieve o el sol son negros –«mon luth constellé / porte le soleil noir de la Mélancolie», escribió Nerval–, o los resplandores son nocturnos. Por su parte, la luz y la noche mantienen una pelea que se parece mucho a un parto: «solo se hace de noche / si la luz se desnuda», dice Gómez Toré en «Blanco»; y «nada nace en la luz, / salvo la noche», en «La utopía del agua [“Sostiene entre sus manos el otoño”]».

La poesía cromática, tangible, quebradizamente turbulenta, de *Llamarse nadie* no excluye asuntos tan universales como el amor. La sección «Blanco: lunar» reúne los poemas más reconociblemente eróticos del libro, pero cuyo erotismo deriva de una sensualidad embridada, que no se abandona a las efusiones del cuerpo ni a obviedades sin desbatar. Tres composiciones se titulan igual: «La utopía del agua», y la primera de ellas es un haikú: «Luna, la piel. / La noche está desnuda. / Así tu cuerpo». Los hechos naturales devienen realidades corporales, o al revés: naturaleza y ser se fecundan: confluyen. La piel se cosifica; la noche se personifica. Blancura y negrura se alían para alumbrar una realidad que no es claroscuro, sino transparente. El yo lírico describe con frecuencia el cuerpo de la amada que duerme, cuya existencia supone la derrota y, a la vez, la confirmación de la soledad: «amor

y soledad son la misma palabra», afirma el poeta en «Habitación con vistas a una mujer dormida». La sección se cierra con un epitalamio.

Fruto del amor es el hijo, protagonista de la sección «Blanco: sol de invierno». Ese hijo, «transparente y misterioso como el agua», estimula la memoria del poeta, que recuerda su propia niñez en un largo poema en prosa, «Moja esta ofrenda en sombra», y que resume la magia de la infancia, a los ojos de un padre, en un poema-anécdota, «Piedra»: «Mi hijo, el más pequeño, / arroja con un pañuelo una piedra. // “A dormir, piedra”, dice. // Compruebo que es verdad: / la piedra duerme».

Frente a la alegría del amor, la muerte, contrapeso existencial de *eros*, comparece en la sección «Blanco: intervalo». Lo hace con la misma delicadeza, pero con la misma determinación, que los demás asuntos del libro, porque, como señala Óscar Curieses en el prólogo, «no hay que embellecer ni disociar las zonas oscuras; al contrario, la muerte y el dolor son condiciones necesarias de la belleza. ¿Alguien aceptaría con naturalidad una figura sin sombra? Se trata de asumir el instante con todo, el corte que no sangra, como él mismo [Gómez Toré] ha escrito». Los muertos, en *Llamarse nadie*, viven. El protagonista de los poemas es los muertos que lo habitan, que derrochan materia, que exudan sudor, que beben y contemplan la neviza: «Están conmigo, en mí, / hunden sus dedos blancos / en el mercurio absorto de mis ojos, / giran, descienden polvo / hasta mi boca, / quieren ser sangre, danza que no acaba / en palacios de carne y transparencia. // Están muriéndome los muertos, / viviéndome en qué estupor los muertos», leemos en «Canción para un viernes santo». Un abanico de momentos vinculados al hecho

de la muerte, que lo prefiguran o suceden, desfila por estos poemas sin tiniebla, invariablemente carnales, casi alborozados: los animales o insectos que recuerda haber matado para las clases de ciencias naturales; el cáncer y su monstruosa (o milagrosa) multiplicación celular; y la vejez, que «es escaracha amarilla / y flores amarillas».

Los poemas de *Llamarse nadie* progresan desde unas primeras composiciones reflexivas e intimistas, enfrascadas en el cosmos de lo inmediato, en la cotidianidad iluminadora, a otras, finales, en las que el acento se traslada al sufrimiento del mundo. El interés de Gómez Toré por los avatares de la historia, generalmente adversos, y por una sociedad corroída por la injusticia se manifiesta, sobre todo, en las dos últimas secciones del poemario, «Blanco: ceguera» y «Blanco: futuro». La preocupación social, que alcanza hasta la más reciente actualidad —el último poema del libro se titula «Democracia», que en otra pieza se define como «lo que se queda en los márgenes»—, no pierde, no obstante, su nervio metafórico. Por el contrario, lo subraya, aliado con un culturalismo que bebe de muchas fuen-

tes, pero con especial avidez de las germánicas —Gómez Toré es un significado traductor del alemán—: Celan, Zweig, Benjamin, Dürero. El drama de los refugiados, el recuerdo negro de Auschwitz o del «hijo de perra» de Stalin, el genocidio de Ruanda, los basurales de Maputo y la malaria de Mozambique, la guerra en los Balcanes, los feminicidios de Ciudad Juárez (en un poema que se titula «Ciudad Juárez o los cuerpos en la era de su reproductibilidad técnica»), el 11-M o la lucha de los indios amazónicos por sobrevivir, entre otros asuntos no menos sobrecogedores, se congregan en un lacónico diorama del horror, cuyo consuelo se busca en los caballos de Chagall —«que vuele su tierna dureza sobre la tierra ávida, que lllore luz y nunca sobre los refugiados, sobre las ciudades que miran a la muerte con los ojos abiertos y durísimos»— y en el enfermero Whitman, aquel poeta que, durante la Guerra Civil, iba cada tarde a los hospitales de Washington a dar alivio y conversación a los heridos y moribundos: «Velar la retaguardia, / pronunciar lo ilegible, / decir lo roto, el resto calcinado, / lo que no quiere ser proclama o documento».

Maryam Madjidi

Marx y la muñeca

Traducción de Palmira Feixas

Editorial Minúscula, Barcelona, 2018

216 páginas, 18.50 €



La hija del partido

Por CARLOS BARBÁCHANO

Enlazo la lectura de *La mujer del pelo rojo*, la reciente y estupenda novela del veterano Orhan Pamuk, con esta primera novela de la joven escritora iraní. Doble encuentro con ese mundo tan peculiar de la cultura islámica, como el que constituyen Turquía e Irán. Desde el punto de vista masculino, en el caso de Pamuk, y femenino en el de Madjidi y su *Marx y la muñeca*. El Nobel turco, feliz coincidencia, retoma la epopeya iraní del *Shahnameh* o *Libro de los reyes*, concretamente la tragedia de Rostam y Sohrab, centrada en el filicidio, a la que incorpora el tema del parricidio en su evocación del *Edipo rey* de Sófocles, para armar una trama sumamente atractiva que actualiza ambos mitos. A su vez, Madjidi, simbólicamente, centra su relato en el matricidio, en la muerte que todo emigrante está obligado a

hacer de su lengua y cultura natales. «Extraña manera de acoger al otro», leemos, mediada la novela, «entre el que llega y el que “acoge” se establece un contrato enseguida: acepto que estés en mi casa, pero con la condición de que te esfuerces en ser como yo. Olvida de dónde vienes, aquí ya no cuenta».

La niña protagonista se ve obligada a tragarse la lengua de su infancia, el farsi, para poder abrirse en cuerpo y alma a esa nueva lengua que se resiste a poseerla. Ha llegado con su joven madre a París a los seis años para reunirse con el padre, huyendo del invivible Irán de los ayatolás. Durante esos primeros años, encerrada en la concha de su mismidad, ni juega con los otros niños en la escuela, ni prueba esa carne sangrante que le sirven en el comedor escolar,

a años luz de la deliciosa y sazónada comida iraní, ni habla esa extraña lengua que escucha día a día fuera del habitáculo familiar pero que no logra digerir. La maestra, sus padres, no saben ya qué hacer. La niña no quiere que la apremien. Su digestión es lenta; sin embargo sabe que un día traerá al mundo su francés, «como un niño que va a nacer». Y poco más adelante logra conjurar el hechizo: «La lengua toma forma en el secreto de mi burbuja, de mi mundo interior, de mi propia placenta». Asistimos entonces a uno de los momentos más hermosamente expresivos del relato: «Las palabras se apresuraban a salir, impacientes, llovían en el pequeño salón, volaban, bailaban, tropezaban con los muebles, salían disparadas de mi boca como flechas y alcanzaban el techo y las paredes, daban vueltas sobre sí mismas, aliviadas de haberse liberado al fin de mi burbuja interior, encantadas de poder comunicarse al fin con los demás. Mis palabras en francés llenaban todo el espacio».

Se establece, a lo largo de la novela, un contraste entre vuelo y enterramiento que adquiere por momentos una notable fuerza dramática al tiempo que una gozosa belleza estética. La niña se ve obligada a enterrar su lengua materna para que esa muerte sirva de abono para el nacimiento de la nueva lengua. Una vez adquirida ésta, como imprescindible instrumento de integración en la sociedad francesa, podrá más adelante enfrentarse al proceso de recuperación de la vieja lengua. Para que pueda producirse esa recuperación ha sido necesaria, previamente, una suerte de controversia, de disputa entre las lenguas. Poseída por el francés, la niña se niega a hablar el farsi y es ahora el padre, paradojas de la vida, quien sufre por no poder comunicarse con su hija en el hogar. Consciente del disgusto pater-

no accede al cabo de un tiempo a retomar el persa en el estricto ámbito familiar. Ya adulta volverá a su vieja lengua, sobre todo cuando inscriba en la Sorbona, con el beneplácito de un viejo y simpático tutor, una tesis doctoral sobre el paralelismo entre Omar Khayyam y Sadeq Hedayat, cumpliéndose así la profecía que le hizo su vieja lengua: «Volverás a mí —leemos—, a mis letras ondulantes, a mi música dulce y quejumbrosa, también a mi poesía».

Pocas veces una primera novela me ha suscitado recientemente mayor impresión, tantas emociones. No es casual que consiguiera hace un par de años el premio Goncourt a la mejor opera prima. Ya desde su curioso título, *Marx et la poupée*, que reúne al filósofo y a la muñeca de la niña, ambos enterrados —de nuevo el enterramiento— en el jardín de la casa familiar para evitar, en el caso de los libros del pensador, que fueran encontrados por la policía política iraní, y de la muñeca, porque la madre, comunista, obliga a la niña a regalar sus juguetes a los niños pobres del barrio y ésta oculta bajo tierra a su muñeca favorita. Pocas veces —decíamos— nos encontramos con una original propuesta narrativa que combina con acierto el poema, en prosa y en verso, fragmentos autobiográficos y el cuento, a partir de la mirada de la niña, desde el vientre materno a la adolescencia, luego de la joven y de la mujer que finalmente asume la dolorosa condición del exilio.

Es el exilio uno de los núcleos temáticos sobre los que se sustenta esta suerte de confesión autobiográfica a varias voces que presumo tiene mucho de terapia personal. El exilio o esa pesada carga que sobrelleva quien, como Maryam, finalmente, no es ni de aquí ni de allá («en Francia me dicen que soy iraní; en Irán, francesa»), quien aca-

ba perdiendo casi las raíces y nunca será, en el nuevo país, igual a los en él nacidos. Otro núcleo temático fundamental que vertebra la novela es el de la condición femenina, por desgracia inexistente en gran parte del Oriente Medio, de modo singular en los países que profesan la religión islámica: «tú no eres nada sin mí, sólo eres una mujer», le dice el marido a una de las primas de la protagonista cuando le plantea el derecho a tener una segunda esposa. En ese Irán «saqueado por los ayatolás», en «ese país que masacra a sus mejores hijos», la mujer es poco menos que un cero a la izquierda. La víspera del regreso a Francia de Maryam, en la esperada visita al que fue su país, mantiene una conversación telefónica con su madre en la que le manifiesta su decisión de quedarse en Teherán. La respuesta de la sorprendida madre es contundente: «¿Quieres llevar velo? ¿Quieres vivir bajo la ley islámica? ¿Quieres ser considerada como un cero a la izquierda por tener vagina? Tu patria es eso». Testigo de esa conversación es su adorada abuela, en gran parte, el motivo principal de su viaje, presencia constante en el relato, incluso en su ausencia, quien, tras señalarle poéticamente la clave de su desconcierto («te has ahogado en el océano de los orígenes»), concluye certera: «Tu educación te ha convertido en una mujer libre, ya no puedes vivir aquí».

Contundente sentencia que se repite al poco tiempo y que alimenta la pregunta de uno de los últimos capítulos: ¿realmente es Myriam una mujer libre? La respuesta estará en los *flashes* que la autora desarrolla en el antepenúltimo capítulo, que recoge algunos momentos especialmente significativos de su vida.

Cuento, poema y autobiografía, diario a veces, se unen en este racimo de pe-

queños capítulos, en ocasiones plenos de emotividad, que conforman y dan ligereza al relato. «Soy una guirnalda de palabras –resume y concluye el último poema– colgada de un árbol que un niño señala con el dedo». Todo ello estructurado en tres partes (tres nacimientos) rematadas por sintéticos poemas, más un primer poema que da pie al primer nacimiento. El recurso anafórico del cuento «Érase una vez» se repite hasta casi en una docena de ocasiones (once, en concreto) y le sirve a la narradora para ir entretejiendo sabiamente realidad y ficción.

La emoción nos sacude ya al inicio de la novela cuando asistimos a la toma de la Universidad por parte de los furibundos radicales islamistas. En medio de apaleamientos, salvajes violaciones, cráneos destrozados, la madre, la joven estudiante de medicina que sobrelleva un embarazo de siete meses, el de Maryam, huye de la muerte y se precipita al vacío desde un segundo piso. El relato se hace ahora poema en unos estremece-dores versos que van a marcar para siempre la vida de la niña: «Ella salta y yo caigo. / Tú estás suspendida en el aire y yo caigo. / Caigo y tu vientre se hunde, mientras me encojo hasta el punto de desaparecer. / Caigo y me abandonas en ese vientre suspendido en el vacío. / Me expulsas fuera de ti. Mi primer abandono. Mi primera herida de amor. / Ángel sin alas, loca irresponsable mía, dulce asesina mía; en ese instante, cavaste un hoyo en mi interior en el que echarán raíces todas las angustias de mi futura vida. / Tú caes y, por un segundo, yo muero en tu vientre convertido en tumba».

Vuelo que casi se convierte en enterramiento y que contrasta, felizmente, con la precipitada salida de madre e hija de Irán cuando, tras superar el tremendo control

policial en el aeropuerto (están a punto de no poder salir por el «descuido» de la madre de dejar ver con las prisas un poco de cabello que sobresale del velo que la cubre), corren hacia la sala de embarque que en unos instantes va a llevarlas hacia la libertad: «Echamos a correr, empujamos a la gente, nos tropezamos con las maletas, saltamos los obstáculos. Bailamos. Bailamos para escapar de la muerte. Yo te agarro la mano. Tú vas demasiado deprisa, mis pies apenas tocan el suelo. Vuelo contigo».

Nuevo vuelo, como antes el de las nuevas palabras en la salita familiar de la buhardilla parisina, como el que poco después entenderá la niña cuando, ya en Orly, vuela hacia los brazos de su querido padre. Su refugio, su fortaleza.

Vuelo que supone la huida de la doble moral, de la hipocresía, de la revolución traicionada, de la religión que encorseta y aplasta a la mujer y enajena al hombre. «Lo más sabio es el tiempo, porque lo esclarece todo», reza la cita de Tales de Mileto que encabeza el tercer y último nacimiento. El tiempo, justamente, que permitirá a la ya

mujer regresar unas semanas a su país en ese viaje antes evocado para reencontrarse con su pasado, con la lengua perdida, con esa poesía (en este caso Hafez) que incluso encuentra en boca de un taxista de Teherán. La poesía redime siempre a ese país, temido y amado a la vez.

Este hermoso y vibrante recorrido vital está dedicado a Abbas, el joven rebelde que levantaba a la niña en brazos proclamando que esa cría –la hija del partido– le daba fuerza, que «estaba dispuesto a morir por todos los niños que nacieron durante la revolución». Abbas, convertido en «una estrella fugaz», del que sólo quedaría esa sandalia de plástico que ni siquiera le da tiempo a ponerse cuando la policía lo arranca en medio de la noche de la casa familiar para encarcelarlo y fusilarlo pocos días después: «Abbas, el joven revolucionario, el gran enamorado de la vida, la sandalia de plástico, el prisionero, el fusilado».

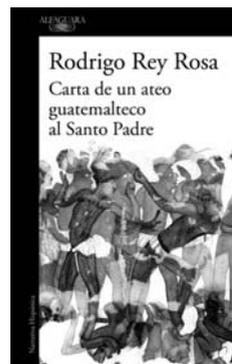
Excelente traducción de Palmira Feixas y cuidada edición de Minúscula. Muy de agradecer que el nombre de la traductora figure en la bella portada del libro.

Rodrigo Rey Rosa

Carta de un ateo guatemalteco al Santo Padre

Alfaguara, Madrid, 2020

192 páginas, 18.90 €



Nueva guía de Rodrigo Rey Rosa para el mundo de los muertos

Por CRISTIAN CRUSAT

Considerada su trayectoria en retrospectiva, asombra el magistral dominio exhibido por el guatemalteco Rodrigo Rey Rosa (1958) desde los inicios, cuando su estilo ya se caracterizaba por una feliz combinación de sequedad y lirismo, atmósferas enrarecidas u oníricas, violencia soterrada, calculadas imprecisiones y, asimismo, abruptos desembragues diegéticos que sus lectores pronto asociaron al influjo de la tradición oral, en especial de la indígena guatemalteca y de la magrebí, tanto de raigambre arabo-musulmana como bereber o *amazigh*. Tómese el ejemplo del primer relato de su primer libro, *El cuchillo del mendigo*, de 1985. Se titula «La entrega», ocupa cinco páginas y ya condensa las mayores virtudes del autor. Guiada por una lacónica conciencia, la narración discurre de manera

impresionista entre gestos cargados de simbolismo, sutiles alteraciones del medio físico, llamadas telefónicas huecas y vagas interlocuciones que resuenan como acertijos proféticos. Cada impresión se adhiere a una sensibilidad semialucinada por las amenazas que emanan de una realidad desfigurada a causa de la corrupción más brutal. «La entrega» es, en definitiva, un texto memorable, al igual que varios de sus cuentos y novelas cortas, que figuran entre lo mejor y más valioso de la narrativa en español entre los siglos xx y xxi.

Resulta consabido que la escritura de Rey Rosa se vinculó de manera decisiva a la de Paul Bowles, aunque este hecho no debería bastar, ni por asomo, para esclarecer el magnetismo que producen sus historias o los hallazgos de una prosa certera y siempre

atenta a las conmociones experimentadas por sus personajes. Es cierto que, a comienzos de la década de 1980, Rey Rosa llegó a Tánger para asistir a un curso de escritura impartido por Bowles. Sin embargo, como ha reconocido Rey Rosa, las clases adquirieron muy pronto un carácter personal y muy informal, pues a Bowles no lo movía ningún ánimo pedagógico, sino la mera necesidad económica. En lo esencial, Bowles proponía a los alumnos que lo visitaran en su casa, en el célebre edificio Itesa, y allí charlaban, tomaban té y, si acaso, el autor de *El cielo protector* opinaba sobre los manuscritos de aquellos jóvenes. También los alentaba a viajar por el país, para lo cual ofrecía siempre expertas recomendaciones. Un día, Bowles se vio en la necesidad de enviar una colaboración a una editorial de Estados Unidos y pidió permiso a Rey Rosa para enviar a Nueva York la traducción al inglés de uno de sus relatos. Con el correr del tiempo, acabó traduciendo los tres primeros libros de Rey Rosa y, sin duda, favoreciendo el despliegue internacional de la literatura del autor centroamericano.

Este breve excursus aspira, de paso, a negar la recurrente e inexacta imagen que se fue forjando alrededor de Bowles, a menudo considerado un *dandy* ocioso e indolente, el perfecto anfitrión de los poetas *beat* que cruzaron el estrecho de Gibraltar, un escritor tendido al despiadado sol marroquí – la boquilla lánguida y humeante entre los finos dedos de su mano izquierda—. La relación que mantuvo con Rey Rosa, en cambio, abunda en la verdadera faceta que la cultura popular suele omitir: la de un infatigable autor que, además de publicar cuentos, novelas y poemas, no paraba de traducir, de escribir crónicas, ensayos, comentarios y artículos de todo tipo. Pero es que, además,

suele obviarse su fundamental y riguroso trabajo como compositor y etnomusicólogo, ya que gracias a Bowles se ha conservado una parte esencial de la memoria musical tradicional de Marruecos. Fue, sin duda, un crítico cultural de primer orden.

Esa forma tan singular de Bowles de relacionarse con su entorno y una moral ajena (su *ejemplo*, en resumidas cuentas) parece haber impregnado el universo literario de Rey Rosa, cuyos libros representan con naturalidad escenarios disímiles y culturas lejanas, así como personajes complejos, ambiguos, éticamente sombríos y a menudo localizados en territorios foráneos o a caballo entre distintas sociedades: la guatemalteca, la estadounidense, la marroquí, la india... Huidiza y nómada, como muchos de sus personajes, la propia figura de Rodrigo Rey Rosa –en este aspecto semejante a la de Roberto Bolaño– se opone al tipo de escritor latinoamericano de generaciones anteriores como la del *boom*. Sus personajes no suelen ser exiliados en sentido estricto. Tampoco, cosmopolitas. Más bien se trata de ciudadanos integrados en un mundo global donde la mayoría de los ciudadanos acababan sintiéndose extranjeros o intrusos en sus propias vidas. Es evidente que la mirada de Rey Rosa se asienta sobre las instancias críticas postnacional y postcolonial, razón por la que sus historias problematizan el legado del colonialismo y de los patrones ideológicos que han convertido países como Guatemala en un incesante torbellino de conflictos. Al cabo, resulta lógico que sus ficciones se abran «hacia una poética transnacional del extrañamiento y el desarraigo» (Gustavo Guerrero).

Por este mismo motivo, cuando los libros de Rey Rosa se alejan de su país de origen y se emplazan en Nueva York (en los cuentos

de *Ningún lugar sagrado*, de 1998), Tánger (en la novela *La orilla africana*, de 1999) o Travancore (en *El tren a Travancore*, de 2001), subyace una idéntica actitud crítica transnacional, la cual consiste en revolver las lógicas geopolíticas y culturales que se agazapan en la mente de los lectores tras el marbete de «literatura guatemalteca». Estableciendo nuevas alteridades, modificando las coordenadas del mapa de expectativas e intereses, el diálogo sobre el lugar que ocupa la literatura latinoamericana se enriquece sobremanera, así como la transiti-vidad de los personajes y las posibilidades de los argumentos de sus ficciones. Sin ir más lejos, cuando Rey Rosa decidió trasladar a Nueva York, en los cuentos de *Ningún lugar sagrado*, la poética fundamentalmente urbana y *noir* con la que había encarado la agitada realidad centroamericana (como en el referido «La entrega», que relata el final de un secuestro) corría el riesgo, como dijo Ignacio Echevarría, «de exponer su estilo a la evidencia de sus fuentes, vulgarizando sus efectos». Lejos de esto, *Ningún lugar sagrado* constituye a la postre un estimulante volumen de relatos e incluye algunas de sus mejores narraciones, especialmente «La niña que no tuve», una brevísima y sobrecogedora historia de infancia y muerte que, aparte de un diálogo turbador, regala al lector una lúcida reflexión sobre la particular manera que tienen las enfermedades de medir el paso del tiempo. Inolvidable.

Pese a esta permanente imbricación de tramas y subtramas europeas, magrebíes o estadounidenses en los textos de Rey Rosa, Guatemala se alzó desde el principio como el eje principal y vertebrador de toda su narrativa. Entre «La entrega» y la reciente *Carta de un ateo guatemalteco al Santo Padre* han transcurrido treinta y cinco años, du-

rante los cuales Rodrigo Rey Rosa ha persistido en el examen de un país marcado por las consecuencias de una guerra civil que se extendió durante más de tres décadas y que fue arrollado por el frenético vaivén de tensiones que la Guerra Fría produjo en Latinoamérica, entre ellas las sucesivas readaptaciones de la vieja Doctrina Monroe.

No sorprende que se sucedan desapariciones y búsquedas en los primeros cuentos de *El cuchillo del mendigo* (1985), secuestros y torturas en la novela *El cojo bueno* (1995), lobotomías en un campo de concentración en mitad de la selva en *Cárcel de árboles* (1992) o distintas variantes de la rapiña social en *Lo que soñó Sebastián* (1994). Otras novelas cortas como *Que me maten sí...* (1996), *Piedras encantadas* (2001) y *Caballeriza* (2006) participan también de este tumultuoso marco político, y fueron reunidas junto a *El cojo bueno* en el volumen *Imitación de Guatemala* (2013), una tetralogía que se interna en los siniestros bastidores de la sociedad guatemalteca. Poco a poco, las contraseñas borgeanas fueron atenuándose en la narrativa de Rey Rosa y sus historias, en consecuencia, redujeron su hermetismo exoticoide; el seco y alucinado conductismo onírico dio paso a descripciones psicologistas, documentos y archivos, esporádicos elementos de humor y diálogos mucho más elaborados. Así, por ejemplo, en *El material humano* (2009), una estupenda novela mediante la que Rey Rosa penetró con enorme mérito literario en el archivo del horror oculto en un viejo edificio de la policía nacional guatemalteca. Capítulo a capítulo, las visitas a aquel ingente archivo se convierten en la más atroz expresión de la crueldad de los despiadados regímenes dictatoriales latinoamericanos. Simultáneamente, el archivo de *El material*

humano le permite al autor representar la ansiedad colectiva y el trauma nacional a partir del historial de las propias víctimas, con lo que ensaya una eficaz contribución a la memoria histórica de Guatemala, en particular por lo que se refiere a la dizque identidad nacional, ya que cobra una notable relevancia el sádico destino que se le reservó a las sociedades indígenas durante el conflicto (recuérdese la polémica sentencia condenatoria por genocidio que la Corte de Guatemala ordenó en 2013 para Ríos Montt, un dictador especialmente cruel con la etnia maya ixil).

Este aspecto ha sido una constante en la trayectoria de Rey Rosa, no sólo por su interés por las narraciones orales de diferentes culturas indígenas de Guatemala, sino también mediante el decisivo impulso que representó la creación del Premio de Literatura Indígena B'atz', establecido por iniciativa de Rey Rosa cuando, tras ser galardonado con el Premio Nacional de Literatura de Guatemala en 2004, decidió invertir el dinero que le correspondía en un nuevo premio de literatura para obras escritas en cualquiera de las lenguas mayas de Guatemala, o en garífuna y xinka. Las tensiones étnicas en Guatemala son evidentes y, aunque no suelen cobrar la dimensión del caso de la hondureña Berta Cáceres en 2016, a menudo los medios internacionales se hacen eco de los asesinatos de activistas indígenas guatemaltecos. En los últimos años, la situación de pueblos indígenas como el kaqchikel ha adquirido resonancia internacional, como cuando la fantástica película *Ixcanul*, de Jayro Bustamante, se alzó con el Oso de Plata del Festival de Cine de Berlín en 2015.

Precisamente la trama de *Carta de un ateo guatemalteco al Santo Padre* arran-

ca a partir de unos sucesos ocurridos en un pueblo kaqchikel, una cultura arraigada en la parte occidental del actual territorio de Guatemala. En lo fundamental, su protagonista, Román Rodolfo Roviroso, doctor en Religiones Comparadas, se ve envuelto en un oscuro episodio de expropiación de tierras mayas por parte de la Iglesia católica. Los incidentes que se sucederán resultan significativos por cuanto manifiestan las múltiples aristas que el problema étnico presenta en Guatemala, aunque también constatan los complejos procesos que, vinculados a la religión, tienen lugar hoy en día por todo el continente, desde el proverbial sincretismo religioso a las olas evangélicas que rivalizan con el catolicismo o con la Iglesia siro ortodoxa. Estos hechos son harto elocuentes en lo referente a las relaciones que el Estado mantiene con las comunidades indígenas, así como en lo que concierne a las notorias injerencias exteriores que sufren los países latinoamericanos. En una entrevista de 1999, ya lo consignaba el propio Rey Rosa: «Los indios han sido desposeídos de una naturaleza con la que mantenían una relación armónica, muy intensa. El progreso ha roto con eso. A su vez, y a efectos de combatir la influencia del catolicismo, muy comprometido con las reivindicaciones de los indígenas, Estados Unidos ha financiado la expansión del evangelismo, que mina las estructuras de poder y las formas tradicionales de la espiritualidad indígena, de corte animista. De la fractura de las formas de vida ancestrales surge la violencia como reacción».

Pero que nadie deduzca de lo anterior que las peripecias de Román Rodolfo Roviroso se traducirán en *Carta de un ateo guatemalteco al Santo Padre* en una reafirmación del catolicismo como idóneo elemento

de cohesión social en Guatemala. Enredado en estas cuestiones religiosas y otras de índole personal que irán apareciendo – en especial, el carácter de la relación que mantiene con su hijo–, Rovirosa se alzaría como un apoteósico ejemplo de esos incómodos personajes guatemaltecos de Rey Rosa, tan refractarios a mostrar su compromiso moral e inclinados, por el contrario, a las ambigüedades y ciertas presunciones. No escasean los elementos de *thriller* y los pasajes oníricos que, en lugar de descifrar el sentido de los acontecimientos de la vigilia, los enturbian hasta volverlos casi fantásticos. No faltan tampoco la sombra de la violencia ni el funesto planeo del albatros de la amenaza permanente. En parte,

como reza el último párrafo de su memorable relato «Cabaña», incluido en *Lo que soñó Sebastián*, este último libro de Rey Rosa confirma nuevamente que su literatura encierra en su impalpable envés una guía secreta para el mundo de los muertos. Y esto significa que lo único seguro es la necesidad de emprender un viaje al pasado y el silencio, a una extraña calma y la paz: «Alégrate del mal que no llegaste a hacer, y deja de estar alegre y date cuenta de que lo que te empuja es el azar, que cuando ibas en sentido inverso te pareció orden, o necesidad. Etcétera». De repente, como es ya habitual, suena el teléfono, un leve murmullo se insinúa, nadie nos desea buen viaje, y nos ponemos en marcha.

Javier Echeverría y Lola S. Almendros

Tecnopersonas. Cómo las tecnologías nos transforman

Editorial Trea, Gijón, 2020

456 páginas, 28.00 €



La reinención humana

Por LEANDRO GIRI

Tecnopersonas es un *tour de force* filosófico, una reflexión profunda sobre el estado actual de la vida de la gran mayoría de los habitantes del planeta. También es un episodio más de la quijotesca cruzada de Javier Echeverría Ezponda contra los grandes ganadores del nuevo modelo en que el neoliberalismo global ha mutado gracias a su poder de orientar, hacia sus propios fines, la ciencia y la tecnología, degradándolas a un mutante que suma a su componente epistémico mucho marketing y un *ethos* profundamente economicista: la tecnociencia. *Tecnopersonas* vuelve a denunciar el dominio al que nos vemos sometidos, como ya lo había hecho Echeverría especialmente en *Los señores del aire. Telépolis y el tercer entorno* (2000). Dicha relación de dominación toma formas muy novedosas en el tercer entorno,

el de las nubes y la virtualidad que complementa el entorno de la *physis* y el de la polis para ofrecer nuevas formas de ser, nuevas formas de emancipación, pero también de alienación y sometimiento, algo ya profetizado en el clásico *Telépolis* (1994). Afortunadamente, esta vez Echeverría no cabalga solo: es acompañado por la joven y talentosa Lola Almendros. El resultado es una reflexión cruda, pero lejos de ludismos, melancolías bucólicas o pesimismo paralizantes. Incluso del desagrado sarcástico de un Éric Sadin. Es filosofía en su estado más puro, la que debe leerse de a sorbos mientras nos somete a experimentos mentales varios y nos obliga a examinar nuestra conciencia, pues somos muchos los que elegimos voluntariamente día a día someternos como vasallos del feudalismo digital.

Pocas dimensiones de la vida contemporánea escapan a la lupa de Echeverría y Almendros. Es que la tecnociencia atraviesa y modifica tales dimensiones, a tal punto que todo se vuelve «tecno». Buena parte de nuestro estar y hacer es hoy en el tercer entorno, con lo cual resulta pertinente indagar el estado de cosas allí, pero también corresponde ver cómo los tres entornos van convergiendo, y lo «tecno» se nos materializa también fuera de las pantallas digitales: los campos están poblados de organismos genéticamente modificados, Cambridge Analytica facilita el ascenso de gobiernos autoritarios y el COVID-19 viene acompañado de su versión «tecno» más contagiosa: la versión simbólico-informacional que permite generar contenidos comunicacionales y políticas de vigilancia y control.

El periplo comienza sumergiéndonos en el concepto de persona a lo largo del tiempo: las máscaras del teatro griego (noción recuperada con maestría por Ingmar Bergman), el dualismo cartesiano, la superación de Locke al sumar la conciencia, el agregado de la dimensión social por Leibniz (una presencia ubicua en la *weltanschauung* echeverriana), y finalmente los personalismos contemporáneos. Así, los autores podrán argumentar que existen, en el tercer entorno, entidades que cumplen los requisitos jurídicos, morales, económicos y políticos para ser personas. Las personas físicas y jurídicas informatizadas pero también los robots y personajes ficcionales son tecnopersonas: pues su identidad, relaciones, funciones e interacciones están conformadas tecnocientíficamente a partir de datos algorítmicamente contruidos. La teoría de actor-red de Bruno Latour, donde sujetos y máquinas se equiparan ontológicamente se vuelve realidad en este entorno. En dicho

entorno *somos* tecnopersonas y, sin embargo, no gozamos de los mismos derechos y obligaciones que (al menos en lo formal) tenemos *qua* personas en la *polis*: no hay democracia, no hay división de poderes, sino (tecno)feudalismo. Es que *Los señores del aire* (identificables de manera gruesa como los controladores de las grandes transnacionales tecnocientíficas GAFAs: Google, Apple, Facebook, Amazon) son quienes dan forma al tercer entorno, al dominar el (tecno)lenguaje que performativamente lo constituye, *nos* constituye ontológicamente y constituye nuestra tecnovida y nuestra tecnorealidad.

En esta *sobrenaturalidad* «tecno», el tiempo es eterno pero improductivo, con una entrega absoluta a la inmediatez kierkegaardiana. El espacio es infinito y podemos estar en múltiples lados a la vez, pero el espacio de capacidades cuya ejecución plena constituye el concepto de libertad para Amartya Sen se encuentra gravemente constreñido: se reduce a la generación de datos y el consumo: nuestro rol en cuanto a tecnopersonas es ser, al decir de Byung-Chul Han, prosumidores. Generamos datos y los datos nos generan, pues somos los datos que hacemos. La plétora de dimensiones que caracterizan a una persona, las emociones, sentimientos y opiniones, se ven reducidas en el mundo «tecno» a aquellas que puedan ser traducidas a tecnolenguaje por los algoritmos, y los señores del aire se han encargado de que esos algoritmos solamente construyan tecnopersonas con datos que puedan ser cuantificados y monetizados. Pero esta cosecha de datos commoditizados ocurre en una trastienda oscura, en un sótano al que sólo los tecnoescribas programadores pueden acceder y en donde pululan los *tecnogenios malignos*. Estos, como su análo-

go cartesiano, engañan los sentidos (modificando datos a voluntad con fines perversos), pero, a diferencia de éste, son completamente reales. Operando con la sutileza de Silva, el corrector de la *Historia del cerco de Lisboa*, de Saramago, puede trastocar la realidad cambiando unos pocos tecnosignos.

En la interfaz del usuario hay un mundo feliz cuasi-huxleyano, donde una ilusión de posibilidades múltiples hace las veces del soma, la droga perfecta. Aceptamos ser siervos en el tecnofeudalismo a cambio de los servicios que las *apps* nos ofrecen, muchas veces gratuitamente. Podemos tener nuestros amigos y seguidores, podemos opinar sobre las causas más acuciantes y militar por un mundo mejor y mantenernos al tanto de los eventos acaecidos hace segundos del otro lado del orbe, todo sin salir del *toilette*. Guste o no a Echeverría y Almendros, la tecnoservidumbre ciertamente es tentadora.

El tecnolenguaje que opera en el tercer entorno es sintáctico y pragmático, pero deja a la semántica de lado. Ello provoca una pérdida perlocucionaria que facilita lo viral y lo *fake* mientras resulta paralizante en sentido pragmático y provee una ilusión de praxis política *onlife* a partir de los *likes* y *retweets*. La tecnopersona asevera estar involucrada en las causas más nobles, pero su acción en las redes no va más allá de generar datos con cada *click*, datos que permiten a los algoritmos generar perfiles cada vez más precisos de la persona detrás de la tecnopersona. Nuestros autores poseen una batería de argumentos convincentes para establecer que una persona no es su máscara, y la tecnopersona no es la persona de carne y hueso que provee sus datos para constituir la, pero notablemente las tecno-

personas sí se parecen cada vez más al lado consumista de su *alter ego* humano, mientras avanzan las técnicas de análisis de sentimientos y emociones vía inteligencia artificial. Este lado consumista es el que se constituye como la tecnopersona, y ésta es la tecnopersona que sin duda importa más a los señores del aire.

Las tecnopersonas nos relacionamos de manera tecnopersonal, dejamos nuestra tecnohuella en el tecnomundo, y cuando nos comprometemos, conformamos tecnomasas activistas. Pero nuestro tecnoactivismo es completamente inicu en la polis. Los *likes* no son votos y las tecnomasas no ocupan plazas. Generan actividad, pero no narrativas. Parece que la liquidez que denunciaba Zygmunt Bauman se hace más líquida en las nubes. Pero estas nubes no son gaseosas. Resulta completamente atinado que los autores de *Tecnopersonas* se hayan tomado el tiempo para recordarnos que, detrás de la esponjosa metáfora, hay granjas ciclópeas de servidores consumiendo innumerables gigavatios de energía para funcionar (y otros tantos para refrigerarse). Ante la amenaza del calentamiento global, resulta relevante considerar que todos esos gigavatios difícilmente surjan de fuentes renovables.

Hasta aquí, *sólo un Dios podrá salvarnos*. Pero Echeverría y Almendros están lejos del aburrido pesimismo heideggeriano, afortunadamente. El tercer entorno tiene sus posibilidades emancipatorias y es menester una propuesta para que las tecnociencias que la constituyen sean, al decir del salmantino Miguel Ángel Quintanilla, un poco más entrañables.

En *Tecnopersonas* hay propuestas llamativamente razonables: las tecnopersonas debemos constituirnos en tecnociudadada-

nos, para lo cual tenemos que adquirir derechos y contraer obligaciones. Así como la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948 provee la agenda emancipatoria en la polis, se hace menester extender dicha agenda al tercer entorno. Los Estados deben actuar democratizando los tecnofeudos, regulando la libertad de acción en los tecnoentornos en función de la libertad de acción de los demás. Debe prohibirse la tecnoservidumbre (manifiesta en las contrataciones privadas de acceso a Internet y en la explotación de los datos generados por las tecnopersonas a sus espaldas: clicar «acepto» a la hora de instalar una *app* está lejos de la honestidad que Martín Parselis exige a las tecnologías). La prohibición de los tratos crueles, el reconocimiento de las múltiples tecnopersonalidades, la igualdad ante la ley en el tercer entorno, la creación de tecnotribunales y otras exigencias nos permiten ver que proponer una Declaración de los Derechos Tecnohumanos no sólo no es descabellado, sino que es imprescindible como requisito mínimo para una emancipación. La gran mayoría de los derechos que supimos conseguir tras la más terrible de las guerras de nuestra historia son vulneradas en el tercer entorno, ese entorno en el que cada vez pasamos más tiempo, del que cada vez más nos hacemos dependientes y que cada vez más profundamente nos constituye. Si abandonar el mundo «tecno» no es una opción, entonces se hace necesario luchar por hacerlo cada vez más (tecno)humano. Eso no sucederá firmando los petitorios de Change.org y seguramente tampoco dependerá de acciones constreñidas por el escaso margen de maniobra que nos han dejado los señores del aire en las redes.

Una militancia emancipatoria requiere activismo en los tres entornos, concien-

cia ciudadana, gente formada para poder entender los opacos tecnolenguajes de los tecnoescribas y una profunda reflexión filosófica como la que nos proveen Echeverría y Almendros en *Tecnopersonas*. La tibieza con que los Estados nacionales y los organismos supranacionales han atendido este problema, con lentitud e ingenuidad, nos autoriza a pensar que los señores del aire y la cultura que ha fetichizado la innovación tecnocientífica como motor necesario y suficiente para el progreso ya los han colonizado. Poco cabe esperar de ellos. Por otro lado, el ciudadano de a pie es culturalmente tentado por una cosmovisión altamente peligrosa: el transhumanismo. Yuval Harari puede considerarse, por su posición de *best seller*, como el profeta más insidioso de esta filosofía que eleva al dato a entidad sagrada, que vislumbra una fusión del humano con la tecnología que lo llevará a un nivel evolutivo superior (dejando atrás a aquellos que no puedan financiárselo) y que profetiza con una sonrisa, en definitiva, un mundo deshumanizado y elitista. Es que el transhumano es un sujeto neo-neoliberal que mientras juega con sus prótesis *gadget* mira con desprecio al cibernético feminista y emancipatorio de Donna Haraway. Es por la gran penetración de esta visión distópica de las cosas que *Tecnopersonas* se ocupa de desmantelar algunos de los principales tecnomitos instalados por los grandes sacerdotes de la cultura, que no por ridículos dejan de ser repetidos a diario, y, lo peor, incluso tomados en serio.

La tecnopersonificación no es en blanco y negro: viene por grados. Algunos somos más tecnopersonas (y tenemos más tecnopersonalidades) que otros. Presumiblemente, *centennials* y *millennials* llevamos la

delantera en esta carrera. Pero aun el más tecnófobo de los ciudadanos del mundo occidental (y buena parte del resto) vive bajo un sistema tecnocapitalista o se ve afectado por él. En el tecnocapitalismo, el mundo es moldeado por las tecnociencias y, por ende, su sobrenaturaleza es habitada por tecnoanimales, tecnoplantas y tecnoper-sonas. Basta tener una tarjeta de crédito para ser un «tecno» hecho y derecho. Así

pues, el libro de Echeverría y Almendros no es sólo para filósofos, *hackers* o antisistemas. Todos deberíamos discutir las premisas propuestas por los autores, realizar los experimentos mentales y al menos ser conscientes de qué es lo que sucede mientras gozamos de la droga informacional *onlife*. Si vamos a ser adictos y dependientes, al menos nos corresponde la dignidad de ser conscientes de ello.

Camilo Pino

Crema Paraíso

Alianza Editorial, Madrid, 2020

256 páginas, 18.00 €



El paraíso de la crème

Por JUAN CARLOS CHIRINOS

Como tantas otras literaturas, la venezolana tiene una ya larga tradición de novelas sobre novelistas, pues el metalenguaje siempre ha sido una tentación difícil de esquivar. Así como el poeta escribe un poema sobre el poema en el que expone su visión acerca de la poesía, asimismo el novelista casi siempre termina escribiendo, al menos, una historia en la que hay un crimen que resolver y una historia sobre las aventuras y desventuras de los creadores en búsqueda del éxito literario, o simplemente de éxito en la vida. El tema ha sido tratado en Venezuela desde hace mucho –como lo testimonia la temprana *Julián* (1888), de José Gil Fortoul– y ha seguido generando obras como *Al sur del Equanil* (1963), de Renato Rodríguez, *Los platos del diablo* (1985), de Eduardo Liendo, *Voces al atardecer* (1990),

de Francisco Rivera, *La expulsión del Paraíso* (1998), de Ricardo Azuaje, *Exilio en Bowery* (1998), de Israel Centeno, *El libro de Esther* (1999), de Juan Carlos Méndez Guédez y *The Night* (2016), de Rodrigo Blanco Calderón. A esta lista ahora se suma *Crema Paraíso*, de Camilo Pino (Caracas, 1970), en la que el autor residenciado en Miami ha hecho su ofrenda metanovelesca sirviéndose de un poeta al que ha llamado Alfonso Dubuc. Su ego desmesurado, su locura y su renacimiento final son los temas principales del texto, pero no los únicos. Trataré de abarcar unos cuantos.

En esta novela se entrecruzan varios elementos, tanto estilísticos como argumentales y sociológicos; en primer término, quiero destacar el que considero el mayor mérito de la novela: el *tiempo del lector* transcu-

rre suave y velozmente, cosa que se agradece en estos tiempos de narraciones fútiles y autores bisoños pero muy presumidos. A pesar de cualquier objeción, *Crema Paraíso* es una novela sabrosa de leer. Una de las recomendaciones de la solapa destaca que es «como si quisiera dejar al lector sin aliento». Efectivamente, en muchas ocasiones ocurre y, en otras, como es natural, no. En conjunto, el libro no se cae de las manos más de lo que nuestra ya limitadísima paciencia 2.0 tolera.

Camilo Pino no es, se advierte de inmediato, un novato en el territorio de la novela. Esta ya es su tercera incursión; y, además, puede que su profesión de periodista y su labor como publicista le hayan permitido aprender algunos trucos retóricos y estilísticos que le han resultado útiles en la nada fácil senda que ha de seguirse para darle forma a ese monstruo interno que llamamos «novelista». De hecho, el autor parece ser consciente de ello; dice que le costó mucho escribir *Mandrágora*, su segunda novela (la primera, *Valle zamuro*, recibió, por cierto, el xv premio de novela Carolina Coronado): «no exagero si digo que me llevó a territorios complicados. De hecho, pasé tres años acosado por un hombre lobo y un científico loco. Quizás por eso traté de anclar mi nueva novela, *Crema Paraíso*, en un terreno estable desde el primer día. La idea era sencilla: componer una historia de padre e hijo» (*Penúltima. Revista literaria*, 29-05-2020). La novela se adentra, además, en territorios que permiten otros tipos de despliegues.

Resumiendo, la anécdota es como sigue: Alfonso Dubuc, que en la actualidad ya es un célebre y anciano poeta que ha ganado, entre otros, el premio Reina Sofía, vive en Caracas con su esposa, María Eugenia, y sus hijas mellizas, pero están en plena mu-

danza a Barcelona. La ya conocida crisis de Venezuela los ha obligado a buscar un mejor futuro para las niñas. El primer hijo del poeta, Emiliano, fruto de un anterior matrimonio, vive en Miami en lamentables condiciones financieras cuando recibe una invitación de un programa de televisión alemán para participar con su padre, a cambio de veinte mil euros para cada uno, en una especie de *reality show*. Excitado por la posibilidad de hacerse con esa suma, acepta sin preguntar de qué se trata y convence al poeta para que participe. María Eugenia, harta de sus locuras, está encantada de deshacerse de su marido; el poeta, en su delirio, cree que esta es una señal de que ganará el Nobel. A partir de esta premisa, se despliega la novela en tres partes («Emiliano», «El poeta Dubuc» y «Mito fundacional de Crema Paraíso»), de gran disparidad en su extensión, lo cual no deja de ser significativo para aventurar alguna interpretación alternativa.

Tras el introito de la brevísima primera parte, nos adentramos en la vida del poeta desde sus tímidos comienzos en Caracas hasta su encumbramiento internacional. Esta segunda parte es la más larga, y mejor, de la novela. Tras deambular por los cafés literarios termina integrándose al taller más famoso, el que dirigía una ya madura novelista Antonia Palacios en su casa, Calicanto. Allí conoce a los jóvenes escritores de moda, y allí lo «descubren»: tras ese primer paso, que lo lleva a una recepción en la embajada de Cuba y a recibir los billetes para ir a un congreso de escritores en La Habana, la carrera del poeta no hace más que ascender, a pesar de un terrible traspies.

Al llegar a la isla la figura divinizada de Fidel Castro lo deslumbra, pero también lo aterra por su patetismo: «Fidel brillaba como si le hubieran echado una mano de

barniz y, por lo tanto, su brillo podía ser un recurso demoníaco que funcionaba a las mil maravillas en esa sala» (p. 67). Dubuc está seguro de que ha llegado la hora de los laureles; pero esa misma noche comete el error de ir a una fiesta de contrarrevolucionarios donde supuestamente conoce al Heberto Padilla. Al día siguiente, con mucha amabilidad, el gobierno comunista lo expulsa de la isla en un avión correo que va a Panamá. Allí se reúne con el embajador venezolano que lo pondrá en contacto con el célebre Vicente Gerbasi, que lee el poema de Dubuc, «Instituto Postal Telegráfico», muerto de envidia, cual el viejo Salieri ante una partitura del juvenil Mozart. Ese poema será rápidamente traducido a varios idiomas y se consagrará cuando lo publiquen en *The New Yorker*. Según el narrador, que es Dubuc –recurso gracias al cual podemos sospechar del testimonio–, ése fue el momento en que Gerbasi, autor de *Mi padre, el inmigrante*, comprendió que había sido desplazado por un poeta mayor: «Pobre hombre. No le deseo a nadie descubrir en plena madurez que se ha vivido en vano, que una obra considerada la mejor de un país pierda su valor ante la aparición repentina de un gigante desconocido» (p. 145).

En esta segunda parte se despliegan dos temas interesantes. Por un lado, los juicios de valor acerca de los otros escritores. Dubuc no ahorra en calificativos para escarnecer jocosamente a los demás, y no es difícil entender que el autor lo usa como sosias para poner en escena un humor cáustico que no teme herir susceptibilidades. Dubuc se despacha a gusto: no duda en decir que Benedetti tiene un «amable rostro de bulldog francés». En la reunión con el embajador venezolano da la impresión de que el autor ha querido hacer una especie de ho-

menaje venezolano al escrutinio de la biblioteca que en *Don Quijote* hacen el ama, la sobrina, el barbero y el cura. Y como se supone en el *Quijote* respecto de Cervantes, es inevitable pensar que algo de la opinión de Pino, aunque sea burlonamente, se ha filtrado a las páginas de su novela. El embajador y Dubuc proceden sin timidez: Rafael Cadenas es «como bobo»; Caupolicán Ovalles es un «revolucionario de salón»; Salvador Garmedia es «aburridísimo» y Adriano González León es un «escritor de una sola novela», un «prócer sin batallas». Dubuc, en su abyección, está encantado con la inyectiva del embajador: «Del grupo Tráfico dijimos que sólo había tenido una idea en la vida: robarse un verso de Gerbasi. Al Guaire lo tildamos de podrido por definición. Creo que fue la primera vez que disfruté del placer de la infamia. El embajador empezaba a hablar mal de alguien, “Oswaldo Trejo es un afectado...”, y yo seguía: “Escribe poesía críptica, ilegible. Es un maricón”. Así pasamos horas» (p. 108).

Por supuesto, tras tanto placer al despreciar a los demás, bulle el verdadero sentimiento que (con)mueve a Dubuc: a esos escritores «los escuchaba sin atreverme a abrir la boca, haciéndoles sombra, maravillado por la facilidad con que escribían, presa de una sensación de inferioridad que me iba amargando la borrachera» (p. 45). Con el palindromista Darío Lancini, célebre por su *Oír a Darío*, es singularmente cruel a la vez que envidioso: «Al fin y al cabo, Lancini me parecía, y me sigue pareciendo, un poeta de segunda; un hombre que habría hecho más por la humanidad de haberse dedicado a la confección de crucigramas o a las competencias internacionales de *scrabble* y que se hizo famoso porque se carteaba con Cortázar. ¡Gran vaina!» (p. 107). El humor de

Dubuc es hiriente, sí; pero también un poco triste, derrotado. Él mismo sabe cuán bajo ha caído: «¿Podía ser que en el fondo yo fuera un hombre débil y sin principios, capaz de cambiar de opinión a conveniencia? ¿Yo era capaz de tanta bajeza? Sí lo era, y de mucho más, como entendería con el tiempo, pero en esa época no había aprendido a disfrutar la ambigüedad moral» (p. 106).

Camilo Pino ha declarado su interés por rescatar el humor porque, según cree, casi no se visita en la literatura latinoamericana y él desea regresar a una tradición que hemos heredado del autor del *Quijote*: «Yo creo que los escritores latinoamericanos nos tomamos demasiado en serio. Los novelistas, en especial, llevamos años alejándonos de la tradición cervantina y hemos sacrificado el humor en nombre de la intensidad y el drama. Ese dramatismo es inclusive mayor cuando hablamos de literatura en nuestras obras. Los escritores de nuestras novelas suelen estar rodeados de pompa y circunstancia. *Crema Paraíso* pretende recordarnos, en la medida de lo posible, que venimos del *Quijote* y que, si vamos a hablar de nosotros mismos y de nuestro oficio, lo menos que podemos hacer es reírnos en el camino» (*Penúltima*, 29-05-2020). Pero a mí me parece –puedo estar equivocado– que el humor en sus numerosas variantes, incluida la autóloga, no se ha alejado mucho de las costas literarias donde se habla español, sobre todo cuando pienso en nombres como Guillermo Cabrera Infante, Rita Indiana, Osvaldo Soriano, Catalina Murillo, Jorge Eduardo Benavides o Jaime Ballestas.

El otro asunto interesante es la actitud de los escritores ante la revolución cubana y su metástasis, la revolución de siglo xxi impulsada por Hugo Chávez. Por entonces, el

apoyo era total; hoy, con el desprestigio del castrismo y del chavismo, la actitud es una muy otra, y no nos son extrañas las justificaciones por las ligerezas del pasado. Hablando de una foto que le hicieron con Castro, Dubuc reclama: «¡esa maldita foto me ha salido carísima!; los idiotas radicales de la oposición la sacan a cada rato como evidencia de que soy un caballo de Troya chavista» (p. 68). Y ante las palabras del embajador, Dubuc reflexiona a posteriori: «Debería darle gracias a Dios de que el comunismo le mostrara su verdadero rostro antes de robarle el alma”. El comentario, que en su momento me pareció ridículísimo, hoy en día me parece atinadísimo» (p. 105). No dejan de ser episodios ejemplarizantes de lo que en la realidad ha ocurrido con muchos de los otrora devotos de Castro o de Chávez, actualmente furibundos opositores. El desprecio de Dubuc por los intelectuales que conoció *antes de* pareciera provenir de añejas rivalidades: «Todavía lo detesto, pero no por las mismas razones que lo odiaba antes, sino por el patán en que se convirtió con su transformación en líder de la decadencia chavista. Puestos a ver, tiene todo el sentido del mundo que semejantes bandidos de la cultura sean chavistas» (p. 108).

Crema Paraíso –escrita con una muy eficaz y entretenida pericia, aunque su estructura resulte algo desequilibrada o errática, y no pocas veces su discurso flaquea, sobre todo en los diálogos, poco logrados y verbosos, que reclaman la implacable mirada de un editor– forma parte de la novelística que se ha desarrollado en Venezuela a la sombra de las dos décadas de gobierno chavista, el mismo que ha obligado a emigrar a más de seis millones de venezolanos. Lo que se conoce como la diáspora ha servido para que la literatura abrevé en esa

desgracia y detecte temas que despiertan interés en, al menos, el resto de los países hispanohablantes. Es una novela que no ofrece resistencia al leerla; al contrario, invita amablemente al lector a seguir las vidas locas –pero fascinantes– del poeta y su hijo; y el final, no obstante, es algo disparatado, quizá cónsono con el mundo enajenado del protagonista o la sandez mediática en que se han convertido los medios de comunicación. Pues, ¿qué mejor final para un poeta obnubilado por el brillo malvado de un dictador como Castro sino

las obscenas luces de un plató de televisión? En un último gesto del mejor guiñol, ante unas luces tan bárbaras como las de la revolución cubana, Alfonso Dubuc, el poeta comunista y contrarrevolucionario, mediocre y excelso, delicado y bruto, tímido y tremendamente vanidoso, renace en las redes sociales, influente de antaño e *influencer* de hogaño, estrella juvenil de nuevo cuño; resucita como el ave fénix de la mórbida vulgaridad. Porque Alfonso Dubuc es, y siempre ha sido, la *crème de la crème* de ese paraíso podrido que es la vida real.

**AHORA MISMO,
SEGURAMENTE
ESTÉS PENSANDO.**



**ENCANTADOS
DE RECONOCERTE.**

CLAVES

**LA REVISTA DE PENSAMIENTO CRÍTICO
Y AGITACIÓN CULTURAL**

A la venta en quioscos, librerías, Claves.kioskoymas.com
Suscripciones: 914 400 499 / suscripciones@prisarevistas.com

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.cuadernohispanoamericanos@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 €



9 781131 643008



00762