

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSIER

LOS OLVIDADOS DEL *BOOM*
Coordina Virginia Capote Díaz

ENTREVISTA

Leonardo Valencia

MESA REVUELTA

Toni Montesinos, Blas Matamoro
Juan Arnau, Carlos Franz

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.cuadernohispanoamericanos

@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.cuadernohispanoamericanos.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSIER

LOS OLVIDADOS DEL *BOOM*

- 4 *Virginia Capote Díaz* – Una andariega con estela propia. La apuesta literaria de Albalucía Ángel
- 17 *Catalina Quesada-Gómez* – Del pensamiento archipiélago al *zapping* de géneros: El Caribe de Cepeda Samudio
- 28 *Luz Mary Giraldo* – Germán Espinosa: espejos y dobles en su narrativa de la colonia
- 41 *José Manuel Camacho Delgado* – *Regresos*, de Luis Fayad, o el arte de la sutileza
- 54 *Fernando Díaz Ruiz* – Plinio Apuleyo Mendoza. La olvidada narrativa de *El desertor*



ENTREVISTA

- 66 *Carmen de Eusebio* – Leonardo Valencia: «Mi placer literario es convivir con la escritura»



MESA REVUELTA

- 78 *Toni Montesinos* – Conexión literaria Dublín-Sevilla
- 86 *Blas Matamoro* – La callada música de Wittgenstein
- 96 *Juan Arnau* – El poder de la palabra
- 106 *Carlos Franz* – Batallas imaginarias. Blest Gana y Pérez Galdós



BIBLIOTECA

- 118 *Alberto Herrera Fontalba* – *Play it again*, Woody
- 122 *Francisco Ruiz Soriano* – *Lorca*, de Carlos Edmundo de Ory: espejos sonoros coincidentes
- 127 *Javier Serena* – Zambra o el viejo sortilegio de la narración
- 131 *Eduardo Moga* – El cimiento de la duda
- 135 *Michelle Roche Rodríguez* – Un descenso a los infiernos contado por Nuria Barrios
- 139 *Daniel B. Bro* – Para leer a Spinoza
- 143 *Julio Serrano* – La palabra arrebatada: Simon Leys en la China de Mao
- 147 *Isabel de Armas* – Curie, la Maga del *Radium*





Los olvidados del *boom*

Coordina Virginia Capote Díaz

Por Virginia Capote Díaz

UNA ANDARIEGA con estela propia. La apuesta literaria de Albalucía Ángel

Que la figura de García Márquez ha funcionado como una moneda de dos caras para Colombia y su literatura es una idea ampliamente señalada por la crítica desde la época del *boom*. Al hecho de haberle dado visibilidad a la literatura nacional por el planeta durante décadas se superpone el silenciamiento que la mayor parte de los escritores de su generación ha sufrido y sigue sufriendo para lograr una posición a la altura de su literatura en un supuesto canon internacional. Además, si ya de por sí ha sido difícil resaltar como escritor en Colombia debido a la figura deslumbrante del nobel de Aracataca, dicha dificultad se torna mucho más evidente si son escritoras aquellas que pretenden dar a conocer sus propuestas. A pesar del empuje evidente que la literatura de mujeres ha tenido en los últimos cincuenta años –un fenómeno que hoy, con la irrupción de la nueva literatura colombiana, sigue manifestándose de forma cada vez más vehemente– es notorio cómo el discurso oficial, en su vertiente política, social y, sobre todo, literaria, sigue dominado por la impronta masculina en muchos aspectos (Osorio, 2005, 109), y mucho más si nos referimos a autoras coincidentes temporalmente con los *tótems* del *boom* latinoamericano, que se ven opacadas por el prestigio que la crítica literaria, los procesos de recepción y los espacios de divulgación cultural siguen concediendo de manera sistemática a las plumas de escritores de este período.

Por regla general, el trabajo de mujeres que se han expresado mediante modos diferentes de escritura, estrategias novedosas y técnicas dispares en el manejo de lo literario, ha permanecido ensombrecido y relegado a un espacio periférico, diferente y alternativo en cuanto a lo que se consideran las grandes obras de

los «autores más consagrados» (Navia Velasco, 2005, 13). Muchos de los textos escritos por mujeres han permanecido inéditos, otros han contado con ediciones de corto tiraje (Jaramillo, 2003), y otros no han alcanzado la difusión nacional o internacional merecida en programas formativos, premios literarios o estudios críticos de envergadura. Éste es el caso de nombres propios y obras de autoras como Marvel Moreno, Fanny Buitrago, Mary Daza Orozco, Flor Romero de Nohra, Ana María Jaramillo, Rocío Vélez o Meira Delmar, cuya producción coincide en el tiempo con el momento de esplendor de la obra de García Márquez y la recepción masiva en Europa de narrativa latinoamericana. E igual ocurre con Albalucía Ángel, una escritora de tremenda relevancia tanto por su trayectoria, como por el valor estético de unas propuestas narrativas que, sin embargo, no han calado en el canon de la literatura latinoamericana en armonía a la calidad que profesan. Como ha señalado Raymond L. Williams, la obra de Ángel, en contraste con la de otros grandes escritores de su generación, ha sido frecuentemente ignorada en los manuales de historia de la literatura hispanoamericana (32). También Óscar Osorio señala éste, «uno de los casos más lamentables de silenciamiento enojoso». Siendo *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (en adelante *La pájara pinta*) su obra más leída, ha sido y sigue siendo bastante desconocida por la crítica y por los lectores comunes. Incluso dentro de los paradigmas literarios nacionales, esta obra no llegó nunca a alcanzar el éxito editorial que lograron otras novelas de la violencia (187).

A pesar de que desde el inicio del nuevo milenio los suplementos de prensa colombianos y multitud de voces críticas del latinoamericanismo se han propuesto rescatar el trabajo de Albalucía Ángel –desde Osorio, Navia Velasco y Williams, hasta Gutiérrez o Elston, entre otros– y, en consonancia, encauzan sus trabajos de investigación con el firme propósito de visibilizar un trabajo injustamente acallado más allá de las fronteras nacionales y fuera del colombianismo, no se ha logrado aún un impacto firme y una recepción global sólida de su obra en comparación a la de otros autores colombianos como García Márquez, Fernando Vallejo, Juan Gabriel Vásquez o Laura Restrepo. Las razones de la falta de reconocimiento de su obra en un contexto global no son siempre fácilmente identificables. Por ello, además de por añadir una aportación más a los esfuerzos realizados para lograr la visibilidad merecida de la propuesta estética de la escritora colombiana, articulo este ensayo con el objetivo de arrojar luz a

las siguientes cuestiones: ¿cuáles han sido las causas de la falta de reconocimiento de la obra de Albalucía Ángel en la literatura mundial?, ¿cómo se definen los aspectos, técnicas y temáticas más originales de su propuesta? y, por último, ¿cuáles han sido los grandes aportes de esta autora a las letras de su generación?

*

A mediados de la década de los sesenta esta crítica de arte, periodismo y cine de la escuela de Martha Traba, nacida en Pereira en 1939, coge su guitarra y sus ideas y pone rumbo a Europa, donde se relaciona con el grupo de intelectuales que conformaron el *boom*. En ciudades como París, Roma, Londres y Barcelona escribe sus dos primeras obras: *Los girasoles en invierno* (1970); y *Dos veces Alicia* (1972). Desmarcándose de la tendencia del momento y creando de manera precoz un estilo propio, vanguardista y experimental, Albalucía Ángel construye dos relatos con los que, incurriendo en el cosmopolitismo, cristaliza la experiencia de su viaje a Europa. Esta primera etapa de escritura es la menos local en el sentido territorial del término, pues haciendo uso de escenarios del Viejo Continente –Londres y París, fundamentalmente– elabora un discurso de cariz autobiográfico, en diálogo intertextual con la tradición literaria europea y colindante a lo fantástico, que enmarca la experiencia del viaje. En la primera novela, la voz de Alejandra lleva a escena, no sólo las obras de Ray Bradbury, sino también espacios y lugares; artistas, escritores y pensadores que, como ella, transitaron por los centros europeos de prestigio cultural. En la segunda, haciendo uso del estilo más cortazariano, del microcosmos mágico de Lewis Carroll y de la tradición detectivesca británica, cimienta un relato protagonizado por una mujer que escribe un cuento sobre un personaje llamado Alicia desde la pensión londinense en la que habita.

Pero Albalucía Ángel es reconocida, sobre todo, por *La pájara pinta*, ganadora del premio Vivencias (1975). La autora de Pereira comienza a escribir este complejo relato en Europa, donde empieza a sentir la necesidad de escribir su nación. Si sus relatos previos se sostenían con una voz autobiográfica que narra sus experiencias más inmediatas, es este proyecto –feminista, catártico y fragmentario– el que le permite escribirse a sí misma de manera más certera, a través de la reescritura de la historia desde el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, con una finalidad tanto personal como colectiva. En Barcelona, a finales de los años sesenta,

Albalucía Ángel, dedicada a cantar canciones populares del folklore latinoamericano acompañada de su guitarra, mantiene relación con Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa, quienes van descubriendo poco a poco que ella también escribe.

Tras la publicación de *La pájara pinta*, Albalucía Ángel continúa trabajando en torno a ese ejercicio de catarsis nacional e individual con la escritura de *La manzana de piedra*, una obra de teatro inédita, compuesta en Londres entre el otoño de 1982 y la primavera de 1983. Por su temática y su estructura, esta composición funciona de bisagra ideal entre *La pájara pinta* y su novelística posterior, pues continúa exponiendo el tema de la violencia a través del perspectivismo a la vez que avanza en la autorrepresentación y la temática feminista. Y es precisamente la reflexión sobre la naturaleza femenina aquello que aparece enfatizado en *Misiá señora* (Argos Vergara, 1982) en donde, siguiendo la técnica del monólogo interior, acerca al lector a la infancia de Mariana, la protagonista, y las otras Marianas de su vida marcadas todas ellas por las insatisfacciones en su tentativa de acceder al mundo de la literatura y la cultura. *Las andariegas*, editada también por Argos Vergara, se publica en 1984. La reflexión sobre el cosmos femenino silenciado a lo largo de la historia en confrontación con la cultura masculina dominante y la experimentación siguen presentes en un texto rupturista que opera con la hibridez de los géneros. En esta misma línea vanguardista, autobiográfica y feminista compone su última novela, *Tierra de nadie*, en 2002, un texto estructurado en dos bloques argumentales, uno de cariz fantástico-futurista y otro deudor de sus propias andanzas por el planeta, que lanza un mensaje de responsabilidad ecologista con la naturaleza y con la erradicación de la violencia y el sufrimiento humanos. Además de las obras mencionadas, la escritora de Pereira ha publicado los poemarios *Cantos y encantamientos de la lluvia* (2004) y *La gata sin botas* (2004), así como la colección de cuentos *¡Oh gloria inmarcesible!* (Cocultura, 1979). Destaca la cantidad de textos inéditos que posee en su haber, lo que determina la dificultad, a pesar de la importancia de su propuesta, con la que se ha topado para publicar gran parte de su obra.

Como su literatura, el discurrir biográfico de Albalucía Ángel se caracteriza por el viaje, la itinerancia, el movimiento y la diversidad, pues esta importante escritora definida como colombiana, sin embargo, ha residido la mayor parte de su vida en distintos países de Europa, India, Estados Unidos y Oceanía, in-

corporando vivencias, filosofías y formas de vida a unos textos que, si bien se mantienen cohesionados por elementos técnicos y estéticos inmutables, presentan ecos y aromas captados en distintos momentos de su deambular trashumante por el mundo.

*

Raymond L. Williams ha separado en tres espacios temporales los intereses temáticos de la obra de Ángel. El primer período (1970-1972) se corresponde con una experimentación inicial con la escritura en la que explora los vínculos entre realidad y ficción. En un segundo período (1973-1979) incorpora a su literatura las consecuencias históricas y culturales de la realidad colombiana a su sociedad. Por último, un tercer período (1980-1984) ahonda en la preocupación feminista y da cuenta de cuestiones postmodernas (32). La sistematización de Williams me servirá de marco general para señalar los rasgos definitorios más originales de la narrativa de Albalucía Ángel, que conformarán una ruta propia y alternativa a la tendencia dominante del momento, orquestada, sobre todo, por el fenómeno de ecos míticos favorecido por la obra del escritor cataquero.

Sylvia Molloy, en su texto *Acto de presencia* (1996) sobre la escritura autobiográfica, señala la importancia de los relatos de infancia para generar biografía – «vida», en sus palabras– y ficción. Poner la mirada en la infancia supondría un acto de reflexión sobre uno mismo y sobre el propio contexto que le permitiría al sujeto creador «hacerse consciente de su urdimbre textual» (170). La dinámica señalada por Molloy se torna axial en la narrativa de Albalucía Ángel, en la que el punto de partida en la infancia se imbrica, en su evolución, con la implementación del modelo de la novela de formación o *bildungsroman*, en este caso, femenino y latinoamericano. Si el *Wilhelm Meister* de Goethe plantea la relación del individuo en crecimiento en el contexto de la modernidad desde la perspectiva heroica del sujeto en una relación armónica con el mundo, en la Colombia del momento y en el ámbito de la escritura de mujeres, esta técnica literaria plantea situaciones de conflicto y parte de la necesidad de recuperar el pasado, emulando los procesos de memoria, en busca de claves tanto personales como colectivas. Es característico el uso de secuencias fragmentarias que, desatendiendo el orden cronológico, vienen a cuestionar el orden idealista establecido en la sociedad que reflejan (Rosas Consuegra, 25). Siguiendo esta línea, la obra de Ángel opera con la función

primordial de explorar un contexto convulso, caótico y patriarcal, insertando en él la experiencia de la mujer en general, y de la mujer escritora en particular, pues el binomio vida-escritura aparece inamovible en la mayor parte de sus creaciones, demostrando la tentativa de la autora de posicionarse en el mundo y configurar su identidad intelectual a través de sus relatos. Además, como observa Aleyda Gutiérrez, «Albalucía Ángel se vale de la heteroglosia como un mosaico de puntos de vista, cuya referencia es la memoria colectiva frente a la individual» (83).

Los girasoles en invierno, *La pájara pinta* y *Misiá señora* han sido las composiciones más permeables para ser estudiadas a la luz de esta categoría. La primera refleja características de su propia juventud trashumante, artística y alternativa en Europa a través de la voz de Alejandra, quien en ocasiones es portadora de reflexiones sobre el proceso de escritura. *La pájara pinta* ya fue catalogada por Gabriela Mora como novela de formación (1985) y, aunque resulta ya obvio que esta única etiqueta para referirse a la obra supone caer en un reduccionismo más que evidente, la mayor parte de los críticos que han llevado a cabo interpretaciones sobre la novela no han podido sortear en sus ensayos esta característica central del texto. La categoría de la novela de formación se ajusta también a los rasgos de *Misiá señora*, ampliamente analizada por Rosas Consuegra bajo este parámetro, pero también a *La manzana de piedra*, prácticamente ignota hoy en día. Esta obra de teatro, como también ocurre en la novela anterior, yuxtapone las voces de una saga familiar femenina –hija, madre y abuela–, todas ellas llamadas Mariana, en representación de la necesidad de encontrar la identidad propia de la mujer en una sociedad que las niega constantemente (Navia Velasco, 2006; Elston 41). Los ingredientes ideológicos del *bildungsroman* aparecen aquí adaptados, fragmentados y superpuestos, pero homogeneizados, entre otros elementos, por el nombre propio que acomuna las tres voces. A través de un entramado que combina realismo con ecos oníricos y fantásticos articulados con cierto sentido lúdico, pone en diálogo a tres generaciones de conflictos públicos y privados, violentos y patriarcales, en los que se inserta la experiencia femenina por medio del monólogo interior. Marianita, la protagonista y en la veintena, representa el firme convencimiento en su rechazo al mundo que hereda de sus mayores, basado en valores falocéntricos que resultan mayormente incuestionables. A la vez muestra una total inmersión en el mundo de la escritura a través de diáfanos homenajes a la obra de Virginia

Woolf, en especial a *Un cuarto propio*. Sus relatos giran en torno a la vida de su abuela, víctima de la pérdida de su hijo por medio de una muerte violenta. La madre, en la cuarentena, es la bisagra entre nieta y abuela y se muestra a medio camino entre la aceptación del avance social en cuestiones feministas y el inmovilismo ante la existencia de abusos cotidianos por parte de las instituciones de poder –matrimonio, Iglesia y Estado, fundamentalmente–. La obra, de predominante carácter irónico, supone un cuestionamiento constante de los modos de ser socialmente permitidos y asignados a las mujeres, haciendo uso para ello de la imaginaria clásica, la simbología religiosa y los cuentos de hadas –estos últimos, como ya hemos anticipado, uno de los centros hipertextuales más recurrentes en los relatos de Ángel–. El destino de las mujeres, sus problemáticas cotidianas o los abusos constantes ordenados en escala ascendente desde los más sutiles hasta los más atroces aparecen aquí desenmascarados en un desafío de la autora a la normatividad, tanto social como lingüística, y a los modos permitidos de expresión a través de menciones cargadas de tentativas de desacralización y condescendencia, entre otros, a Caro y Cuervo, a los «caudillos y los tetrarcas de la lengua» y los «rompecueros de literatura» (6).

La escritura de Albalucía Ángel se vincula con la explosión de la segunda ola feminista, en la que el objetivo ya no es apostar o exigir la igualdad de derechos, sino establecer un discurso crítico que ponga en entredicho las dinámicas del poder en las sociedades asediadas por el patriarcado. Es el momento de la representatividad del «cuerpo, la sexualidad, las relaciones interpersonales, las actitudes en lo doméstico, los valores y la moral» (34). Su núcleo ficcional entraña una preocupación perenne por tratar, definir y cuestionar el lugar de la mujer en comunidades que, como la colombiana, se caracterizan por su estructura tradicional. En este sentido, uno de los objetivos esenciales de su proyecto ideológico es inscribir la experiencia femenina en la historia oficial y enfatizar la participación de las mujeres en los momentos cruciales del devenir colombiano. Ya en su arranque narrativo, con *Los girasoles en invierno* y *Dos veces Alicia*, configura dos textos que pueden entenderse como una defensa cristalina de la libertad de la mujer y la desobediencia frente al sometimiento y el acato acrítico de las normas. Ambas obras destacan por la forma en la que abogan por la posibilidad de plantear el ser femenino y su actuación en el mundo de una manera diversa y enfrentada a los discursos monolíticos (Osorio de Negret, 376 y 377).

Pensar el cuerpo, la reflexión sobre la sexualidad y la implicación de éstos sobre las relaciones interpersonales son un elemento clave en *La pájara pinta*, en donde el cuerpo femenino se presenta como una alegoría del cuerpo social. Aquí, las ideas de Ana en torno al sexo y el acto biológico son claves desde el mismo principio de una novela que despliega planteamientos deudores del discurso beauvoiriano y que nace con el objetivo de llevar tabúes al centro de los debates políticos y nacionales en aras de causar desacomodo e impacto en lectores de su tiempo. El feminismo de *La pájara pinta* cala profundo en el componente histórico de la novela y se plantea como una suerte de conquista de un terreno, público y masculino, por parte del discurso privado y femenino, elevando, de esta manera «lo personal» a «lo político», en términos de Beauvoir. Lo personal y lo político, el cuerpo y el discurso histórico, en este caso, se engarzan asimismo con la violencia, también política y/o personal, a través de la iniciación sexual de Ana, que es violada en su adolescencia. La violencia contra las mujeres se enarbola aquí como una de las lacras más acuciantes del país a través de los mecanismos de la memoria colectiva. Cuerpo y violencia, abortos, infertilidad, y madres despojadas de sus hijos que pierden la cordura, aparecen también en *Misía señora* y *La manzana de piedra* en donde la reflexión sobre la maternidad a través de estas coordenadas lanza un mensaje desacralizador y subversivo que se va a ir engrosando hasta la actualidad como una de las líneas temáticas de acción más efectivas de la literatura colombiana y latinoamericana para denunciar sistemas opresores y de control. Ambas obras cuestionan, por tanto, el poder patriarcal de su sociedad a través de tres generaciones de mujeres que lidian, cada una de ellas, con las particularidades de su propio tiempo.

Pero si hay un término que aúna los intereses temáticos de los que la autora pereirana participa, éste es sin duda el compromiso y la temática social. La de Ángel es una literatura comprometida que no está despojada en ninguna de sus manifestaciones de la intención política y de su vínculo con el entorno, el sufrimiento humano o la realidad violenta del país. Este hecho se ve muy claro en *La pájara pinta*, en donde como señala Betty Osorio «cumple con el compromiso a cabalidad» (Osorio de Negret, 374). Esta novela, que parte de los atroces sucesos ocurridos en Colombia desde el asesinato de Gaitán a través de la historia de Ana, ha sido calificada por Óscar Osorio como «la gran novela de la violencia en Colombia» (2005, 117). Se trata de una obra en la que la combinación

de un lenguaje sensorial, poético, sugestivo y sensual con otro de tono marcadamente histórico funciona como hoja de ruta ante la dificultad de su andamiaje argumental. La estructura circular del texto, inaugurado y concluido por el delirio de Lorenzo tras haber sufrido torturas en la cárcel, responde, según Figueroa Sánchez, a la motivación de Ángel de sugerir la repetición indefinida del mal endémico del país y de la violencia sociopolítica que devastó especialmente a Colombia desde 1948 a 1965. Las luchas entre partidos políticos, las mentiras y manipulaciones por parte de las fuerzas oficiales, las torturas, las injusticias, el desequilibrio de clases, las expropiaciones, las matanzas y las violaciones aparecen denunciados en la novela (Figueroa Sánchez, 190).

A la reproducción de la memoria colectiva con el fin de reconocer el dolor causado, se suma el compromiso con las realidades periféricas y marginales, no sólo con las mujeres, a cuya esencia dedica la totalidad de su obra por medio de distintas estrategias y perspectivas, sino también a la naturaleza y, como demuestra el trabajo de Gómez Cardona (2013), a grupos sociales dañados y olvidados, como es el caso de la civilización indígena.

Si la escritura autobiográfica, el desarrollo del *bildungsroman*, el compromiso o la violencia construyen a nivel temático su obra, en cuanto a recursos técnicos se refiere, la ruptura de las formas tradicionales, la vanguardia y el experimentalismo son sus notas más características. El uso de elementos encaminados a la trasgresión, a potenciar la polifonía, el perspectivismo y la narración multifocal hacen que Albalucía Ángel haya sido catalogada por la mayor parte de los críticos como una de las máximas representantes del discurso posmoderno (Osorio de Negret, 374). Ante el carácter casi incontestable de esta afirmación, resulta novedoso y estimulante el trabajo de Cherilyn Elston (2016) en el que, a través de un análisis de la cultura massmediática en *La pájara pinta*, propone la coexistencia de la lectura posmoderna con el compromiso del texto con las utopías revolucionarias de los años sesenta y con una crítica marxista de la cultura de masas. Esta línea de análisis facilita que las estrategias técnicas –como el desarrollo del flujo de conciencia, la ruptura episódica en sus obras, el uso de analepsis, la hibridez genérica, la huida del orden cronológico, el trabajo en el lenguaje y la experimentación– con las que la autora de Pereira entra de lleno dentro de la estética de la ilegibilidad como forma de subversión formal e ideológica, puedan entenderse como una forma más de posicionamiento político en contra de lo establecido.

Como han identificado varios críticos, las obras de Ángel tiran de multitud de hilos temáticos referidos a la realidad colombiana, sobre todo en lo referido a su relato de la historia de la violencia en Colombia, que están también presentes en la narrativa de García Márquez. La enorme diferencia de estilo radica, por tanto, no sólo en la concreción temática de Ángel frente a la aproximación mítica de García Márquez (Silva, 63), sino también en la función ideológica y contestataria de su despliegue técnico. El resultado es que nos encontramos ante una autora que no sólo emprende una propuesta personal y original, sino que es consciente de la importancia de lograr nuevas vías de expresión. De esta manera, afirma al respecto del estilo de García Márquez: «pienso que [...] podemos fabricar historias que también sean colombianas, pero con otros estilos y otras formas de decir, entonces empezaremos a encontrar otras salidas» (Williams, 1977).

Este recorrido por los focos estructurales de su conjunto narrativo nos lleva a confirmar la valía de la estela propia que Ángel forja a contracorriente de las líneas dominantes. Si bien su estética, por su originalidad y rebeldía –o desobediencia, en palabras de María Mercedes Jaramillo–, puede ponerse difícilmente en relación con la de otros escritores de su tiempo, sí que podemos situar su quehacer literario más en relación con el de autores como Luis Fayad, Moreno Durán, Fanny Buitrago, y Andrés Caicedo que, como afirma Gutiérrez, también tienden a escapar del influjo de los escritores del *boom*, tratando de actualizar las formas de la novela a través de la experimentación con el lenguaje (75). En esta tentativa de emplazamiento, Cheryl Elston sitúa la obra de Ángel en un canon femenino alternativo de autoras que, como Marvel Moreno, han sido ajenas tanto al *boom* femenino de los años ochenta, como al canon masculino y hegemónico. Más bien, según Elston, la propuesta de Ángel estaría más en relación con «the refractory aesthetic of canonized Latin American women writers such as Diamela Eltit and Luisa Valenzuela» (42).

*

Williams, en su ensayo «Albalucía Ángel», incursiona en el impacto en la crítica de la obra de la autora –hasta 1990, año de publicación del trabajo–. En éste, denuncia la debilidad de la recepción del trabajo de Ángel en base a varios factores. A la escasez de trabajos de crítica en comparación con otros escritores de su generación se suma la superficialidad de la mayoría de los estu-

dios hasta la llegada del premio nacional Vivencias, que comienza a otorgarle visibilidad en Colombia. No obstante, la mayor parte de los trabajos existentes hasta entonces ignoran, prácticamente, sus dos primeras obras y, en lugar de abarcar aspectos globales, se basan en *close readings* de novelas individuales. William destaca también cómo ha sido la crítica en lengua inglesa uno de los grandes epicentros en cuanto a la valoración de la obra de Ángel (38), una tendencia vigente hoy día si tomamos en cuenta, por ejemplo, la lucidez de los estudios de Elston (2016), Lindsay (2003) y Taylor (2003).

Retomo aquí uno de los interrogantes que motivan este ensayo: ¿cuál es la razón por la que, a pesar de la originalidad y las virtudes evidentes de la obra de Albalucía Ángel, ha sido ignorada, en muchos sentidos, por la crítica y el mercado internacional? Resultan esclarecedoras, en este sentido, las explicaciones que, al respecto del análisis de algunas de sus obras más sonadas, han vertido autores como Óscar Osorio o Carmiña Navia Velasco. Osorio justifica la carencia de difusión y buen posicionamiento de *La pájara pinta* en las letras nacionales en tres razones fundamentales: primero, las imprecisiones por parte de la crítica en la interpretación y valoración de la estructura del texto; en segunda instancia, habría influido para ello su complejidad estructural –su ilegibilidad–. Por último, destacaría el desprecio inicial por parte de la prensa cultural de su país natal, pues, como se ha indicado en multitud de ocasiones, entre otras cuestiones, el Semanario Cultural *El Pueblo* anuncia el premio otorgado a Ángel en Colombia con el siguiente titular: «Pereirana desvirolada gana el Premio Vivencias» (19). Por su parte, Navia Velasco acude a la experimentación lingüístico-estilística y al hermetismo de *Misiá señora* y *Las andariegas* para dar explicación a la falta de valoración de estas dos novelas, relegadas al olvido, durante más de dos décadas (s. p.).

Si tenemos en cuenta la recepción en España, vemos cómo el momento de escritura de Albalucía Ángel coincide con un período en el que coexisten dos realidades opuestas y a la vez complementarias que son señaladas por Pohl Burkhard en su ensayo «El *post-boom* en España. Mercado y edición (1973-1985)». Por una parte, las obras nuevas que llegan a Europa son analizadas a la luz de las obras cumbre del *boom*, quedando irremediablemente a su sombra. En paralelo, encontramos otra corriente crítica que prestigia la novedad, la originalidad, «la vuelta a un lenguaje referencial, comprometido con la realidad violenta de América

Latina y superador del discurso antirracionalista [...] popularizado por el *boom*» (229). Según esta última premisa, la obra de Albalucía Ángel debería de haber sido prestigiada en España por muchos círculos críticos. Sin embargo, el horizonte de expectativas de los lectores, movido aún por esta inercia «mítica, mágica y fantástica» pesa más que la presencia de «realidad vivida, cotidiana» y construida a través de una lectura «político-referencial» del continente (230), y hace que el valor estético de su literatura no se traduzca necesariamente en «valor comercial». En palabras de Burkhard:

Pese a un informe indeciso, se publica la novela Misiá señora. El informe admite la calidad literaria de la obra; sin embargo, sólo prevé posibilidades limitadas de venta, por los ambientes y el tono demasiado latinoamericanos del texto [...]. Aunque el libro recibe una calificación relativamente buena, se insiste una vez más en las dificultades de vender un libro de marcado tono local en España (237).

Concluyendo, la excesiva representatividad y el localismo, en un lapso temporal en el que el horizonte de expectativas de los lectores mira hacia otra dirección; el rechazo por parte de Albalucía Ángel de reproducir en su escritura las exigencias mercantiles del momento; y, por último, el vanguardismo y experimentación de su propuesta, favorecen la falta de comprensión en España –uno de los grandes centros de consagración de la literatura latinoamericana– de una escritora comprometida con la literatura de género y la posición política de las mujeres, y de una de las grandes responsables de la renovación –la independencia, la valentía y la desobediencia– del discurso narrativo colombiano.

BIBLIOGRAFÍA

- Ángel, Albalucía. *La manzana de piedra*. Inédito.
- Burkhard Pohl (2005). *El post-boom en España. Mercado y edición (1973-1985)*. En José Manuel López de Abiada y José Morales Saravia (eds.). *Boom y Post-boom desde el nuevo siglo: impacto y recepción*. Madrid: Verbum.
- Elston, Cheryl (2016). *Women's Writing in Colombia. An Alternative History*. Suiza: Palgrave Macmillan.
- Figueroa Sánchez, Cristo Rafael (1994). «Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón: la proliferación del enunciado». En Luz Mary Giraldo (ed.). *La novela colombiana ante la crítica, 1975-1900*. Cali: Centro Editorial Javeriano. 177-203.
- Gil, Silvia L. (2011). *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión*. Madrid: Traficante de sueños.
- Gómez Cardona, Martha Luz (2013). «Tierra de nadie, de Albalú: un intento rocambolésco». Ponencia presentada en el *XVIII Congreso de la Asociación de Colombianistas*, Bucaramanga. <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero34/misia.html>>. Consultado el 13/04/2020.
- Gutiérrez, Aleyda (2007). «Propuesta narrativa de Albalucía Ángel en Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón». *Estudios de Literatura Colombiana*, 21, julio-diciembre. 73-91.
- Jaramillo, María Mercedes (2001). «Albalucía Ángel y el discurso de la insubordinación». En María Mercedes Jaramillo, Ángela Inés Robledo y Flor María Rodríguez-Arenas (eds.). *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana*. Medellín: Universidad de Antioquia. 203-238.
- Lindsay, Claire (2003). *Locating Latin American Women Writers: Cristina Peri Rossi, Rosario Ferré, Albalucía Ángel and Isabel Allende*. New York; Oxford: Peter Lang.
- Molloy, Silvia (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: El Colegio de México – Fondo de Cultura Económica.
- Mora, Gabriela (1985): «El Bildungsroman y la experiencia latinoamericana: *La pájara pinta de Albalucía Ángel*», en Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.) *La sartén por el mango*, Puerto Rico: Huracán. 71-81.
- Navia Velasco, Carmiña (2005). *Guerras y Paz en Colombia: Las mujeres escriben*. Cali: Universidad del Valle.
- -. (2006). «Misiá señora, de Albalucía Ángel: La femenina identidad imposible». *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero34/misia.html>>. Consultado el 13/04/2020.
- Osorio, Óscar (2005a). *Historia de una Pájara sin Alas*. Cali: Universidad del Valle.
- -. (2005b). «Albalucía Ángel y la novela de la Violencia en Colombia». *Revista Poligramas*, 24. 17-27.
- Osorio de Negret, Betty (1993). «La narrativa de Albalucía Ángel, o la creación de una identidad femenina». *Literatura y diferencia*. Medellín: Universidad de Antioquia. 372-398.
- Rosas Consuegra, Adriana (2017) «Escritoras colombianas bajo la mirada del Bildungsroman, como escritura de construcción de identidad: Marvel Moreno y Albalucía Ángel». *La manzana de la discordia*. Julio-diciembre, vol. 12, 2. 23-34.
- Silva, Yamile (2007). «Narrar la violencia con voz femenina: Elisa Mújica, Albalucía Ángel y Laura Restrepo». *Estudios de Literatura Colombiana*, 21, julio-diciembre, 58-72.
- Taylor, Claire (2003). *Bodies and Texts: Configurations of Identity in the Works of Griselda Gambaro, Albalucía Ángel and Laura Esquivel*; Leeds: Maney Pub.
- Williams, Raymond L. (1977). «An interview with women writers in Colombia. Latin American writers: Yesterday and Today». *Latin American Literature Reviews Press*.
- -. (1990). *Albalucía Ángel*. En Diane E. Marting (ed.). *American Women Writers. A Bio-Bibliographical Source Book*. Connecticut: Greenwood Publishing Group.

DEL PENSAMIENTO archipiélago al *zapping* de géneros: El Caribe de Cepeda Samudio

Leer y pensar el Caribe colombiano resulta especialmente sugestivo por su condición doblemente periférica. Periférica en cuanto a su ubicación en el Caribe y también por la poca atención que recibe de buena parte de los caribeñistas, algo justificado históricamente por el relativo escaso contacto de la región con el resto del Caribe (Sidney Mintz y Sally Price, por ejemplo, lo excluyen en *Caribbean Contours* por razones sociohistóricas); pero periférica también dentro de la propia Colombia para la intelectualidad oficialista, que muchas veces ha tendido a prestar atención exclusivamente a lo que sucede en Bogotá y a ignorar lo que acontece en el resto del país. Sin embargo, la región Caribe ha sido culturalmente un hervidero de ideas y la cuna de grandes artistas que, en lo que respecta a la literatura, no sólo han renovado la tradición nacional, sino que han dejado una amplia huella a nivel continental, como ya dejaron sentados los dos volúmenes que integran *Plumas y pinceles*, editados por Fabio Rodríguez Amaya, entre otras obras.

El caso mejor conocido dentro y fuera de Colombia es el del nobel cataquero, cuyo éxito eclipsó largamente a muchos de sus coetáneos. En su obra, Gabriel García Márquez opone en términos dicotómicos y casi caricaturescos el mundo andino colombiano, caracterizado por la frialdad y la oscuridad, y el Caribe, luminoso y cálido. En *Cien años de soledad* (1967), por citar su obra más conocida, construye esos dos espacios antinómicos e irreconciliables, donde habitan cachacos y costeños, que después desarrolla en obras como *El otoño del patriarca* (1975), *El amor en los tiempos del cólera* (1985) o *Del amor y otros demonios* (1994). Esa construcción del Caribe colombiano sintoniza con el

resto de la región en lo que atañe a la insularidad, a la presencia del colonialismo e incluso la esclavitud (Perdomo, 16-17), pero en ella, a diferencia de lo que harán otros escritores colombianos, el elemento afronegroide ha sido cuidadosamente suprimido, como estudió William W. Megenney, y sólo aparecerá, mínimamente y de forma estereotipada, en *El amor en los tiempos del cólera* (Bryan). Y, sin embargo, la crítica ha dicho de su obra que «se inscribe en una perspectiva posmoderna que fractura las oposiciones heredadas de la Ilustración, y erige un nuevo espacio por el que se introduce la voz marginal caribeña, suprimida por los centros de poder tanto coloniales como republicanos» (Perdomo, 217-218).

Pero Gabriel García Márquez no es una golondrina en el panorama colombiano. La emergencia, en los años cincuenta, del llamado grupo de Barranquilla, bien estudiado por Jacques Gilard, supuso una certera renovación, a partir de los años cincuenta, del hacer literario, en un momento en que en Colombia, al margen de Santa Marta y Cartagena, «la Costa y su humanidad mulata o se desconocían o inquietaban, como una presencia indeseable de las exóticas Antillas y del África oscura» («El Grupo», 908). Este grupo de amigos que se reunían para discutir de temas culturales estuvo integrado, entre otros, por Germán Vargas (Barranquilla, 1919-1991), Alfonso Fuenmayor (Barranquilla, 1917-1994), Álvaro Cepeda Samudio (Ciénaga, 1926-1972) y Gabriel García Márquez (Aracataca, 1927-2014) y se caracterizó desde sus orígenes por la enorme curiosidad hacia todo lo que viniera de fuera –una inquietud, de más está decirlo, de hondas raíces históricas en la costa Caribe–, así como un marcado interés por estar *a la hora del mundo*. En ese afán por abrirse al exterior, el grupo leyó con fruición no sólo la literatura del resto del continente (Borges, Cortázar, Onetti, Felisberto Hernández, Faulkner, Hemingway), sino también literatura europea (Virginia Woolf, Kafka). Como señala Gilard, los integrantes del grupo estaban convencidos «de que las posturas de valor universal pertenecían más bien a la Costa, mientras que las posturas provincianas predominaban en el interior y especialmente en Bogotá» (908-909). El grupo es, así, un perfecto ejemplo de cómo el Caribe colombiano ha estado abierto –sobre todo, si lo comparamos con lo que, por la misma época, sucede en la capital, Bogotá– a la influencia foránea, contrastando su espíritu de apertura con actitudes más localistas y cerradas.

El caso de Cepeda Samudio resulta especialmente sugestivo, pues en su obra y en su forma de entender la cultura se con-

cretan muchas de las ideas de la teoría poscolonial en lo relativo a la problematización de la identidad, la relación entre escritura y oralidad, la condición del subalterno, y, en particular, las que Édouard Glissant plasmará en sus escritos con posterioridad. Con la excepción de los cuentos de *Todos estábamos a la espera* (1954), caracterizados por un realismo psicológico e intimista, el resto de la obra de Cepeda Samudio –incluido el relato «Hay que buscar a Regina», que integra el anterior volumen– recoge no sólo ambientes y paisajes caribeños, sino también una reapropiación de la historia de la región a partir de la inclusión de algunas de las contradicciones sociales y los acontecimientos más señeros del Caribe colombiano. Como ha señalado Álvaro Medina, el rodaje en 1953 de la película *La langosta azul* (1954) y el influjo del neorrealismo italiano habrían motivado ese cambio de enfoque, «el paso de lo subjetivo a lo objetivo, del episodio individual al suceso colectivo y del personaje alienado al personaje oprimido pero consciente de lo que sucede en torno a él» (423). Rodado en La Playa, uno de los corregimientos de Barranquilla, el cortometraje, de cuño surrealista, presenta a un gringo al que un gato le ha robado una langosta radioactiva y que recorre las calles del pueblo. Con esa excusa se muestran al espectador escenas de pesca, calles polvorientas, niños jugando entre el fango y el salitre, casas de madera típicas de la región. . . , mientras se aborda con humor e ironía la preocupación ante una posible guerra atómica. Lejos de la gravedad de *La casa grande* (1962), cuyos escenarios comparte parcialmente, la cinta ya pasa de modo incipiente lo que presenta –como después lo hará de forma mucho más abierta *Los cuentos de Juana* (1972)– por el tamiz de la *mamadera de gallo*, esa forma característica del Caribe de ver y enfrentar el mundo.

Pero será la novela *La casa grande* la obra que consiga aunar de forma magistral los conflictos internos y los externos, ficcionalizando uno de los acontecimientos más relevantes de la historia reciente del Caribe colombiano, como es la matanza de las bananeras, acontecida en Ciénaga, en diciembre de 1928, al intervenir el ejército colombiano para reprimir la huelga de trabajadores de la United Fruit Company. Lejos de «contar» la historia de una manera tradicional, el afán de Cepeda Samudio es ahondar en el impacto que el suceso tuvo en la memoria individual y colectiva (Mena, 5), novelar el secular miedo generalizado de la sociedad colombiana ante la transformación y el cambio y, acaso, hacer de la presencia de las compañías fruteras en el Caribe, un nuevo agujero negro de la región, como en su momento lo fuera

la plantación (Benítez Rojo, 398). Construida como un laberinto (Saad), o, mejor, como «un rompecabezas de piezas que no parecen engranar» (Medina, 425), *La casa grande* se presenta, en su desmembración de capítulos independientes y sin ilación en las transiciones, como una novela archipiélago. El ejercicio de memoria y reescritura histórica se realiza, así, desde cada una de esas diez islas que son los capítulos del libro, plagados, además, de elipsis, hiatos narrativos o escenas independientes, en los que las tragedias particulares y las colectivas se suceden por yuxtaposición, sin construir puentes visibles entre cada uno de ellos, es decir, sin recurrir a una trama unificadora:

El tiempo del archipiélago y el tiempo del continente son contemporáneos. Es así como los pueblos, a quienes se ha pretendido separar de sus historias, reconstruyen sus memorias colectivas a través de fragmentos discontinuos, y saltan de piedra en piedra a lo largo de los ríos del tiempo. Crean sus tiempos y los consumen ad infinitum y, sin embargo, comparten con los demás pueblos – inclusive con aquellos que habían deseado eliminar sus memorias colectivas– la trama inextricable de este tiempo abierto, completamente actual, imprevisto y vertiginoso, del Todo-mundo (Glissant, «Pensamientos del archipiélago, pensamientos del continente»).

El aislamiento de los personajes, enclaustrados cada uno de ellos en sus propias islas –en sus *pedras de río*, para decirlo con Glissant–, se ve reforzado por los monólogos interiores (en los capítulos «La hermana» y «El hermano»), que vienen a subrayar el que será uno de los principales temas de la novela, el de la soledad. A pesar de la inexistencia de un discurso narrativo que aglutine los distintos aspectos presentados en el texto, al lector se le presenta la posibilidad de inferir que ambas tramas, la familiar y la colectiva, comparten el *lugar-común* de la represión y lucha contra la opresión, toda vez que el odio y la venganza fulgen como motores de la acción de dicho *estado de mundo*. Estas inferencias, sin embargo, se articulan gracias a un pensamiento no sistemático, que es el único válido para comprender una serie de procesos que escapan a las reglas de la lógica o para articular, como ese puzle cuyas piezas nunca terminan de encajar, los diversos hiatos narrativos:

El pensamiento-archipiélago, pensamiento del ensayo, de la tentación intuitiva, que se podría adosar a pensamientos continentales que serían sobre todo pensamientos de sistema. A través del pensamiento continental, aún vemos el mundo en bloque, en

grueso, o como un chorro, como una especie de síntesis imponente, tal como cuando observamos sucesivas tomas aéreas de vistas generales de los contornos de los paisajes y de los relieves. A través del pensamiento-archipiélago, podemos conocer indudablemente las más pequeñas piedras de río e imaginar los huecos de agua que éstas cubren, dónde aún se albergan los cangrejos de agua dulce (Glissant, «Pensamientos del archipiélago, pensamientos del continente»).

Constatamos así que, aunque sin ninguna articulación teórica, ya se encuentra en la práctica literaria de Cepeda el gusto por la diversidad, por la mezcla, por el pensamiento no sistemático característico del pensamiento archipiélago, aquel que deja la puerta abierta a lo imprevisto y en el que la oralidad y la escritura van de la mano (Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, 44). Porque a pesar de que Cepeda siempre se mostró reacio al uso de las hablas populares en aras de la universalidad (Montoya, 449), sí vemos que en sus textos hay un afán por que la escritura se haga eco de la cadencia y del carácter imprevisible de la oralidad y viceversa, como puede verse tanto en *La casa grande* como en buena parte de *Los cuentos de Juana*, en particular en el prefacio. Tampoco resulta difícil ver en el rechazo a la transparencia característico de Cepeda una cierta resistencia a la forma en que el humanismo occidental vio el mundo y una crítica, en última instancia, al pensamiento continental. Sin ir más lejos, la reticencia del grupo de Barranquilla ante el género ensayístico se entiende mejor si, a las razones que esgrime Gilard («El Grupo», 913), le sumamos la reivindicación de la intuición y el rechazo del racionalismo de origen europeo. Como señala Perdomo a propósito de García Márquez, éste «erige una escala de valores distinta, cuyo centro es la forma “caribe” de estar en el mundo y que trastrueca los tradicionales conceptos de centro y periferia. Al afán taxonómico europeo [...], García Márquez opone la intuición y el desorden existencial caribeños para aproximarse a la realidad» (207). Algo similar podría afirmarse de Cepeda, en quien encontramos una posición ante el género desde postulados caribes propia del pensamiento archipiélago que se revela, por otra parte, premonitória de lo que acontecerá con el ensayo a principios del siglo XXI, cuando habrá mutado para albergar la pluralidad y diversidad de las prácticas ensayísticas contemporáneas (Mora, 5-6).

Esa forma «caribe» de estar en el mundo se proyecta igualmente en la obra de Cepeda no sólo en el contenido, sino tam-

bién (y sobre todo) a la hora de concebir la estructura y al pensar su relación con los géneros literarios. El ejemplo más notable (y también el que peor recepción ha tenido) es el de *Los cuentos de Juana*, un libro que sólo ahora, a casi cincuenta años de su publicación, parece que empieza a ser comprendido, al ser estudiado desde un paradigma menos rígido y al estar abierta la crítica a nuevas constelaciones genéricas. Es de notar que, hasta 2015, fecha en que aparece en Archivos la edición crítica de su *Obra literaria* a cargo de Fabio Rodríguez Amaya y Jacques Gilard, las condiciones de edición de *Los cuentos de Juana* habían sido lamentables, con numerosas erratas y poco cuidado por parte de los editores con los elementos paratextuales. Un texto con ese historial, de aparición cuasi póstuma, nada condescendiente con el lector, que, además, hace gala de un humor desbordante, de una gran irreverencia y que, en líneas generales, se sitúa lúdicamente bajo el signo de esa forma de humor netamente «caribe» que es la *mamadera de gallo*, no podía sino estar condenado al ninguneo crítico (véase Samper Pizano). Existen, por supuesto, motivos extraliterarios para ello, señalados en su día por Jacques Gilard y más recientemente por Ariel Castillo. Pero, al esbozar las causas de ese desconocimiento u olvido en que cae *Los cuentos de Juana*, no hay que perder de vista la ambigüedad genérica de la obra, en la que se mezclan alegremente los géneros, ni el carácter aglutinante de la propuesta de Cepeda-Obregón (el libro estaba ilustrado por el pintor Álvaro Obregón, también integrante de ese grupo de Barranquilla), ambas tan incómodas para los taxónomos.

Tampoco hay que dejar de lado el hecho de que, a diferencia de lo que sucede en los anteriores libros del autor, *Todos estábamos a la espera* y *La casa grande*, que eran textos emparentados con Hemingway y Faulkner y claramente vinculados con las enseñanzas de Ramón Vinyes y la cabeza más visible del grupo de Barranquilla –Gabriel García Márquez–, *Los cuentos de Juana* se aleje de esa estirpe de narradores, vire hacia otras prácticas contemporáneas y anticipe de forma incipiente ciertas propuestas transmedia (Quesada Gómez, «Adaptaciones»). Porque si la primera y la segunda obras bien podrían pasar por obras del *boom*, la tercera muy a duras penas podrá ya reconocerse en ese paradigma. De hecho, me parece que el libro admite una lectura muy actual a partir de lo que Jorge Carrión ha denominado el *zapping* de géneros, una categoría crítica que aplica para entender la obra de autores de finales del xx y del xxi y que, partiendo del

concepto de la comprensión del espacio-tiempo a mano de distintos autores, gracias a la utilización del cambio de canal televisivo como herramienta literaria, servirá, a partir de los noventa, para reproducir otros cambios. Así, el cambio instantáneo de canal dará paso a otros cambios: de país, de idioma, de voz, de géneros (Carrión, 62-63). El texto de Cepeda Samudio, en efecto, transita entre el teatro del absurdo, el relato breve, el cuento de tradición oral, el chascarrillo, el guion cinematográfico o la poesía, de un modo que nos permitiría ver el conjunto como una novela (Rojas, Quesada Gómez, «*Los cuentos de Juana*»), pero también concebirla en los términos en que Carrión lo hace al hablar del *zapping* de géneros.

Al fragmentarismo del texto y al *brassage des genres*, cabe añadir la presencia intensa del Caribe. No en vano la primera viñeta, tras el prefacio («Las muñecas que hace Juana no tienen ojos»), abre la obra, simbólicamente, al mar, del mismo modo que en «Como me han dicho que vas a vivir en la Florida» crea tanto una mitología ficticia en torno al nacimiento de los huracanes como una red imaginaria que unen el norte y el sur de la región Caribe, desde Siape, un barrio costero de Barranquilla, hasta la Florida. Con lo que comprendemos que «se trataba, para él, de asimilar sincretismos antiguos e interiorizar mitologías propias [con la idea] de diferenciar el Gran Caribe de las otras áreas geoculturales del continente y sus respectivas cosmogonías» (Rodríguez Amaya, «El doble reto», LXVI). Y traza, de este modo, una geografía «caribe» un tanto difusa que abarca desde el norte de Sudamérica hasta el sur de Norteamérica y en donde elementos como la charada –que, en un ejercicio máximo de sincretismo temporal y espacial, es llevada por Fray Bartolomé de las Casas, no a La Española ni a Cuba, sino a Ciénaga– establecen vínculos secretos entre la Costa colombiana y el resto de las Antillas hispanas al estar bajo el mismo *régimen poético* de la charada (*Obra literaria*, 327).

También resulta aplicable a *Los cuentos de Juana* la noción de la identidad como rizoma propuesta por Glissant, no únicamente a la hora de esbozar los fundamentos de una región con una mitología que, partiendo de Barranquilla, se quiere pan-caribe, sino también al analizar la propia estructura del texto, entre cuyos capítulos se establece una muy particular relación de superposición y diferencia que niega la consanguinidad y la noción de pertenencia a un todo características del enraizamiento. Se entienden así mejor la fragmentariedad de la obra, la heteroge-

neidad de técnicas y de voces narrativas, la incongruencia y presuntas contradicciones del conjunto, así como la rareza misma de la obra, donde tienen cabida sin mayores problemas el absurdo, el chiste, el humor y otros elementos que en otros casos han llevado a la crítica a hablar de antinovelitas y han impedido, sin más, que se la piense siquiera como novela o –siendo un poco más ambiciosos y desde nuestro punto de vista del siglo XXI– como el texto que juega lúdicamente con las convenciones genéricas. En consonancia con el fragmentarismo del texto y con su repudio de la trama, se sitúa Juana, el proteico personaje de identidad rizomática, cuya heterogeneidad y multiplicidad invocan las características atribuidas por Deleuze y Guattari al rizoma (13-14) y que Glissant proyectará sobre el Caribe porque, según él, es el que mejor define la compleja y heterogénea cultura antillana. En esa línea, lejos de poseer una personalidad definida y monolítica, Juana son muchas Juanas, algunas de ellas contradictorias: colombiana y gringa de Arizona, rabiosamente contemporánea y colonial, desenvuelta y apocada, culta y popular. Y como cada uno de los capítulos o viñetas que conforman el conjunto posee un estilo diferente, tenemos Juanas con tintes fantásticos, con rasgos melodramáticos, Juanas de chiste, en un constante y metafórico proceso de carnavalización que constituye un mosaico variopinto. Entrevemos, pues, que, en la misma línea del concepto de criollización glissantiano, los distintos elementos/aspectos que conforman a esta Juana criolla no se diluyen sin más en una suerte de *melting-pot*, sino que se entremezclan sin confundirse, construyendo así una peculiar identidad pancaribe que exhibe las múltiples diferencias que alberga en su seno.

La obra se alinea igualmente con la opacidad enarbolada por Glissant como estrategia de resistencia (*Poetics of Relation*, 189-194), al sumarse a una tradición cuestionadora de las distintas formas de mimesis y distanciarse ostentosamente del realismo ingenuo (Caicedo), aunque también del mágico. Es una circunstancia que no se evidenciaba claramente en sus obras anteriores (por supuesto, no en *Todos estábamos a la espera*, pero tampoco del todo en *La casa grande*) y que coloca a esta obra a la hora del mundo, como querían los integrantes del grupo de Barranquilla. Pero justamente por eso será sistemáticamente calificada de *extraña* por la crítica. Si en su afán por narrar la complejidad de la historia de Colombia desde una perspectiva múltiple, abandonando lo mimético y dando paso a lo simbólico, *La casa grande* podía ser considerada sin grandes dificultades como novela del

boom, en *Los cuentos de Juana Cepeda Samudio* ya se ha distanciado suficientemente de los afanes totalizadores de sus coetáneos y se alinea más bien con la que será una de las vertientes del *postboom*: aquella en la que se intensifica la crisis de la representación y en la que prima la libertad estética para explorar nuevas posibilidades del texto literario. En esa aventura, ni el humor ni el absurdo quedarán fuera, como tampoco lo harán otras artes, como la pintura y, sobre todo, el cine, apuntando tempranamente al panorama transmedia que hoy tan normal nos resulta.

Con ello vemos que nuestro *experimentador tropical* –como lo llamó Jacques Gilard– no sólo se opone con cada uno de sus libros al contexto conservador colombiano en que se inscribe –esto es, a la narrativa telúrica y costumbrista de los cuentistas grecoquimbayas (que es como llamaba el grupo a los narradores muy tradicionales de la región de Caldas), al «inventario de muertos» de la novela de la violencia y a los relatos comprometidos de otros autores contemporáneos–, sino que, al mismo tiempo, respira los aires de renovación que van llegando al continente latinoamericano. Sin ir más lejos, en 1967 habían aparecido el póstumo *Museo de la novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández, así como *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante, o *De donde son los cantantes*, de Severo Sarduy. No es necesario recordar que estas novelas, sobre todo la primera y la última, fueron calificadas de antinovelas, justamente por recrearse y llevar al extremo algunas de las presuntas fallas que encontramos en *Los cuentos de Juana*: el fragmentarismo, la discontinuidad, la ausencia de personajes con una psicología constante y unívoca, la incongruencia como técnica narrativa, entre otras.

Lo cierto es que ni Cepeda ha recibido en lo esencial la acogida que hubiera merecido en Colombia ni a Cepeda le interesó mucho lo que hacían sus compatriotas, más allá de la labor del resto de integrantes del grupo de Barranquilla y, en particular, de García Márquez. Pablo Montoya no sólo nos recuerda que su principal interés estuvo fundamentalmente en el Caribe y en cómo éste dialogaba con la literatura norteamericana, sino también que Cepeda pensaba, aun sin estar del todo en lo cierto, que poco o nada se había hecho hasta entonces en la literatura colombiana (444). Quizá la clave para entender ese mutuo desinterés radique en leer y considerar a Cepeda no a la luz de la tradición colombiana, sino como un escritor del Caribe en quien resuenan unas ideas y unas preocupaciones ajenas en buena medida al resto de la *nación*.

Así, en ese constante abogar por la *universalidad* que una y otra vez enarboló Cepeda y el grupo de Barranquilla contra el regionalismo chato, según ellos, imperante en el resto de Colombia, se entrevé el concepto de la *caribeñidad*, entendido, desde luego, como una de esas «inestables construcciones de plasma, en perpetua fluidez y cambio» (Benítez Rojo, 389), que garantiza la apertura a la novedad, la complacencia ante el cambio, así como la presencia de un sujeto criollo constituido por una multitud de teselas cuyos orígenes se exhiben con orgullo sin necesidad de difuminarlos y confundirlos. Y esto sería aplicable no sólo en el caso de la identidad personal y colectiva, que carecen de árboles genealógicos y son absolutamente rizomáticas, sino igualmente en lo que respecta al modo en que Cepeda se relaciona con los géneros literarios o traza la estructura de las obras, pues ya somete a los unos a un zapeo constante como dota a las otras de una configuración tesélica que dificulta su adscripción a un todo. Asimismo, en lo concerniente a la relevancia de la oralidad, la cultura popular y el ritmo, buena parte de la obra de Cepeda encajaría en esos «fluidos límites de la nueva caribeñidad» (Benítez Rojo, 393), llegando a su cenit en el prefacio de *Los cuentos de Juana*, donde, además de jugar con el polirritmo y la cadencia de la frase, se tematizan las voces que configuran ese *coro costeño*. Y, sobre todo, a la hora de erigir su propio imaginario y perfilar su escenografía, Cepeda tiene más la vista puesta en la región del Caribe que en la propia Colombia, de ahí el afán por la creación de una mitología «caribe» que refiere el presunto origen de los huracanes, por hacer de la charada un símbolo aglutinador en un espacio anacrónicamente colonial, bañado por un mar que se denomina *el mar de Juana (Obra literaria, 321)*, o por convertir la mamadera de gallo –el equivalente costeño del choteo cubano– en una presencia constante. La obra de Cepeda Samudio, en la cual se aglutinan buena parte de las ideas de la teoría poscolonial, en particular, las ideas de Édouard Glissant en lo relativo a las nociones de archipiélago, opacidad, identidad rizomática, criollización o a la habilidad para llevar a cabo, mediante la escritura, una reapropiación de la historia de la región, es además un precoz y magnífico exponente de las transformaciones que experimentaría la literatura en los albores del siglo XXI, con un nuevo horizonte transmediático, promotor de la fusión, la alternancia y la transversalidad de los géneros. Su contemporaneidad radica, pues, en el modo en que sus textos nos hablan hoy en día y se dejan interpretar a partir de las categorías críticas de nuestro tiempo presente.

BIBLIOGRAFÍA

- Benítez Rojo, Antonio (1998). *La isla que se repite*. Barcelona: Editorial Casiopea.
- Bryan, T. Avril (1988). «García-Márquez' Perception of the Black as seen en *El amor en los tiempos del cólera*». *Afro-Hispanic Review* 7: 5-9.
- Deleuze, Gilles, y Guattari, Felix (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: PRE-TEXTOS.
- Caicedo, Adolfo (2011). «Poética del artificio fragmentado en *Los cuentos de Juana* de Álvaro Cepeda Samudio». Ed. María Luisa Ortega et ál. *Ensayos críticos sobre el cuento colombiano del siglo xx*. Bogotá, Universidad de los Andes. 339-351.
- Carrión, Jorge (2013). «Zapping de géneros: una lectura hispánica». En: *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*. 61-72.
- Castillo Mier, Ariel (2006). «La narrativa experimental de Álvaro Cepeda Samudio» *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* 4: 21-48.
- Cepeda Samudio, Álvaro (2015). *Obra literaria*. Ed. Fabio Rodríguez Amaya y Jacques Gilard. Poitiers: CRLA-Archivos.
- Gilard, Jacques (1984). «El Grupo de Barranquilla». *Revista Iberoamericana* 128-129: 905-935.
- . (1982). «Álvaro Cepeda Samudio, el experimentador tropical». *Quimera* 26: 63-65.
- Glissant, Édouard (1996). *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard.
- . (1997). *Poetics of Relation*. Trad. Betsy Wing. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- . (2008). «Pensamientos del Archipiélago, pensamientos del Continente». Trad. Ana-Rosa Tealdo. Conferencia magistral. Universidad de Cartagena de Indias. 17 de junio de 2008. <https://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Diario/05_18_05_09.html>. Consultado el 15/04/2020.
- Medina, Álvaro. «El proceso creativo de Álvaro Cepeda Samudio». Álvaro Cepeda Samudio. *Obra literaria*. 399-441.
- Mena, Lucila Inés (1972). «*La casa grande*. El fracaso de un orden social». *Hispanamérica* 1.2: 3-17.
- Megenney, William W (1986). «Gabriel García Márquez y el Caribe afronegroide». *Thesaurus* 41: 211-224.
- Mintz, Sidney W. y Sally Price (1985). *Caribbean Contours*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Montoya, Pablo. «Apostillas a Álvaro Cepeda Samudio». Álvaro Cepeda Samudio. *Obra literaria*. 443-463.
- Mora, Vicente Luis (2017). «El ensayo desde las humanidades digitales: el ensayismo errante como hiperensayo». *Artes del Ensayo. Revista Internacional Sobre el Ensayo Hispánico* 1: 5-22.
- Perdomo, Miguel Aníbal (2007). *La cultura del Caribe en la narrativa de Gabriel García Márquez*. Santo Domingo: Editorial Nacional.
- Gómez, Catalina (2015). «Adaptaciones, evoluciones y mutaciones histórico-culturales: sobre los géneros literarios en Hispanoamérica en la era global». *Hispanófila* 173: 249-262.
- . «*Los cuentos de Juana*, una novela incomprendida». Álvaro Cepeda Samudio. *Obra literaria*. Edición digital, 335-354.
- Rodríguez Amaya, Fabio (ed.) (2009). *Plumas y pinceles*. Vol. I. *La experiencia artística y literaria del grupo de Barranquilla en el Caribe colombiano al promediar del siglo xx*. Vol. II. *El grupo de Barranquilla: Gabriel García Márquez, un maestro. Marvel Moreno: un epílogo*. Bergamo: Bergamo University Press.
- . «El doble reto asumido por Cepeda Samudio: universalismo y modernidad». Álvaro Cepeda Samudio. *Obra literaria*, XXIII-CXX.
- Rojas, Heider (2002). «Álvaro Cepeda Samudio: del movimiento interrumpido a las formas en serie». *Folios* 15: 37-39.
- Saad, Gabriel. «*La casa grande*: una relación innominada». Álvaro Cepeda Samudio. *Obra literaria*, 489-516.
- Samper Pizano, Daniel (2001). «Prólogo». Álvaro Cepeda Samudio. *Antología*. Bogotá: El Áncora Editores, 11-25.

GERMÁN ESPINOSA: espejos y dobles en su narrativa de la colonia

Con la sensibilidad del poeta que ama el ritmo y la sugerencia de los modernistas, Germán Espinosa (Cartagena de Indias, 1938-Bogotá, 2007) mostró, en varios géneros y registros, solvente dominio de la escritura castiza, argumental y reflexiva. Reconocido particularmente por su novela *La tejedora de coronas* (1982), considerada por la Unesco patrimonio cultural de la humanidad, desde *La noche de la trapa* (1965), su primer libro de cuentos, mostró pasión por lo misterioso, especial gusto por las ideas en la historia, y cercanía con el estilo barroco. A lo anterior, se agrega un serio trabajo de documentación que aprovechó como material para la ficción, en la que escudriña en los misterios del ser y reflexiona sobre el conocimiento histórico, filosófico, ideológico, literario y cultural.

Como varios autores de su generación (Rodrigo Parra Sandoval, Nicolás Suescún, Fernando Cruz Kronfly, R. H. Moreno-Durán, Fanny Buitrago, Darío Ruiz Gómez, Luis Fayad, por citar unos pocos), deslindado de las propuestas de Gabriel García Márquez, evitó abordar la cultura popular, la tensión entre mito e historia, las dinámicas de lo real maravilloso y el uso de lenguaje hiperbólico, e interactuó con referentes culturales inscritos en determinados momentos y geografías. Al presentar, en sus diversas novelas, discusiones filosóficas y religiosas, esotéricas, cabalísticas, ocultistas y otras formas de pensamiento que han definido convicciones y creaciones literarias, llamó la atención sobre los choques ideológicos que han marcado procesos políticos y sociales que no contribuyen a acceder a lo nuevo en nuestros países, y sobre la formación y confluencia de ciudades que, especialmente entre la Colonia y la Independencia, definen identidades sociales, políticas y culturales de Colombia.

Si nos atenemos particularmente a *La tejedora de coronas* y su trasunto histórico, entendemos que como en *Los cortejos del diablo* (1970), preámbulo de ésta, la temática de la Inquisición en contrapunto con la Ilustración y el enciclopedismo refleja sus efectos en la sociedad colonial. Las novelas presentan el choque entre la Inquisición que de Europa pasa a América, respectivamente por la vía de España y Francia, reflejando el proceso de formación y desarrollo de la burguesía criolla en la tensión entre la severidad del Santo Oficio y el pensamiento ilustrado con sus ideas liberales. Al aprovechar lenguaje y temática de la época, recorre realidades de diversos países mediante personajes históricos y ficticios, a veces esperpénticos y fantásticos, desde los cuales se lee un contrapunto con la estructura binaria del allá y el acá, del doble o del espejo, del personaje y su reflejo, lo que confluye en las perspectivas de la identidad frente a la historia de las ideas.

A TRAVÉS DEL ESPEJO: EL DOBLE

Al referirse al doble como realidad y/o ficción reflejada en la literatura, todo autor asume en su obra una forma de encantamiento de la realidad a través de su representación, como afirma Maurice Blanchot. Esto corresponde a verse desdoblado en la ficción que vela y revela, pues permite mirarse a través de ella: «La mirada de Orfeo es el don último de Orfeo a la obra, donde la niega, donde la sacrifica trasladándose hacia el origen por el desmesurado movimiento del deseo y donde, sin saberlo, todavía se traslada hacia la obra, hacia el origen de la obra» (Blanchot, 154).

En el caso de Espinosa, el origen de la obra está referido preferencialmente a la historia y sus grandes hechos y modos de experimentar ideologías en los comportamientos sociales, individuales y culturales. Si en *Los cortejos del diablo* se concentra en la histórica figura del inquisidor Juan de Mañozga, quien vendría a ciudad colonial para velar por la preservación del dogma católico, en *La tejedora de coronas*, el punto de partida se da en la histórica toma de Cartagena, la ciudad amurallada, por la flota francesa, en la plenitud de la Colonia, circunstancia que sirve de base en el trayecto narrativo para mostrar relaciones binarias entre Europa y América. En los dos lados se confrontan Inquisición e Ilustración, lo que explica la presencia de Voltaire, personaje histórico desdoblado en ficticio, guía y amante de Genoveva Alcocer. En esa doble perspectiva, Genoveva y el joven Federico Goltar, personajes literarios seducidos por el conocimiento científico y el deseo de libertad, como en su momento lo hicieron los indepen-

dentistas gracias a las ideas de la Ilustración, quieren renovar el pensamiento de un país que vive de espaldas a los avances científicos ya las nuevas ideas.

La dualidad que rige la novela se ilustra con la imagen del espejo que sirve de foco y expone la confrontación Europa-América en las ideas, creencias y expresiones culturales, así como presenta al sujeto en su reflejo, en este caso Genoveva que al mirarse en el espejo asume su tiempo y espacio. En su diversidad de representaciones, la imagen del espejo se asocia a laberinto, multiplicidad, mundo fragmentado, caleidoscopio. Desde la mirada de América y hacia América, ésta es reflejo incompleto de Europa, pues si bien muestra en sus personajes e individuos la mitificación y atracción por las ideas del colonizador (blanco español o francés) que busca emular o seguir, al reflejar otras formas de su identidad en las estructuras de su imaginación, entre ellas la negra o indígena, el resultado de la transculturación refleja la forma híbrida de pensamiento y representación subordinada a su modelo fundacional. En ese sentido, la metaforma es la de un mundo escindido.

A la representación del mundo escindido en muchos casos se asoma el esperpento, que corresponde a la visión de lo deforme en el espejo. Así, por ejemplo, en una aproximación mínima a *Los cortejos del diablo. Balada de tiempos de brujas*, la figura esperpéntica concentrada en el inquisidor Juan de Mañozga, quien, en esta novela teatral, es caricatura de sí mismo, personaje degradado por el pecado y la culpa, poseedor de los atributos demoníacos del dragón infernal, de manera tragicómica refleja la decadencia de uno de los poderes oficiales de la Colonia. El personaje ha venido a las colonias americanas como representante de la Inquisición y, sin embargo, cae en lo que repudia y condena. Al final de sus días, en un delirio brujeril, se increpa:

¡Eres más brujo que los mismos brujos! [...]. Todos estos brujos que aletean en mi cabeza, que surcan aladamente el cielo nocturno, ¿no son los mismos que hice quemar, con la pompa que exoneraba entonces estos autos de fe, en la Plaza Mayor, cuando todavía soñaba con el capelo y la birreta, cuando aún creía cebarme alguna vez en los festines del Sacro Colegio? (Espinosa, 1992, 14).

Es significativa esta visión, contenida en el subtítulo y el epígrafe de Archibald MacLeish, Conquistador:

*El tiempo consumado es tenebroso como las espesuras del sueño.
Tenebroso es el pasado; ninguno en la vigilia lo transita
Ni pueden los hombres vivientes beber de esas aguas [...].*

¿Qué significan los muertos para nosotros en el prodigio del mundo?

*¿Por qué (y otra vez ahora) en sus playas umbrosas
Vertiendo ante ellos la sangre lenta dolorida
Regresamos para obligarlos a que hablen la verdad
Gritando como becardones a lo largo de las arenas borrascosas
Y nos detenemos: y según se llena la oscura zanja les implo-
ramos*

*(Extendiendo sobre el césped sus frágiles manos)
Que nos hablen? (Espinosa, 1992, 9).*

El lenguaje barroco y carnavalesco estructura la novela y contribuye a la definición de Mañozga, y enfoca en las actividades persecutorias del Santo Oficio ante las herejías y actos contra el dogma. La gran paradoja se percibe en la forma como se subvierte la figura representante de la Iglesia que un día se vio en sueños como papa de Roma, pues termina su vida en un infierno desgarrador en medio de brujas y parejas que le cantan «como las sirenas a Odiseo», después de bajar y alzar su cuerpo monumental «por los aires impregnados de azufre, para conducirlo a Tolú, tierra del bálsamo, donde por toda la eternidad habría de besar a Buziraco –el espíritu de Luis Andrea– su salvohonor negro y hediondo» (Espinosa, 1992, 214). En la pesadilla resuena la persecución y condena que hizo a quienes en la Colonia consideró brujas, a su vez que refleja el doble monstruoso en su angustiado grito que presenta con alternancia narrativa entre la tercera y primera personas gramaticales, para mostrar, en una suerte de desdoblamiento del yo, al personaje desde afuera y hacia adentro:

¡No hay en el campo sino pedruscos!, ruge la jácara cándida y, desde el mirador del Santo Oficio, el anciano Juan de Mañozga oía aletear las parejas de brujas cuyos balidos de chivato confirmaban, a la mente senil del inquisidor, sus calenturientas presunciones; aquellos extraños seres bailaban de noche alrededor de un cabrón, le besaban el culo almizcoso, recibían su helado semen y luego lo diseminaban, volando con candelillas diabólicas en las manos, sobre el haz de la Tierra. ¡Es lo que me he ganado por venirme a las Indias, esta Iglesia de alzados y follones! ¡Es lo que mi codicia me ha deparado, zopenco de mí, que un día me vi en sueños confesor de sus muy católicas majestades! ¡Oveja y abeja y piedra y trebeja y péndola tras oreja y partes en la iglesia deseaba a su hijo la vieja! ¡Zopenco, palurdo, mentecato de mí, que me he labrado mi propio infierno! (Espinosa, 1992, 13).

En el caso de *La tejedora de coronas*, el doble se revela de diversas maneras: por una parte, con la nonagenaria Genoveva Alcocer frente a un enorme espejo barroco que devuelve tiempos, sombras, miedos y angustias referidas a su violación, su largo periplo por años, sus encuentros y desencuentros, sus situaciones de peligro:

Desnuda frente al espejo de marco dorado que reflejó mi cuerpo y mi turbación, un espejo alto, biselado, ante cuyo inverso universo no pude evitar la contemplación lenta de mi desnudo aún floreciente, del cual ahora, sin embargo, no conseguía enorgullecerme como antes... porque lo sabía, no ya manchado sino invadido por una costra (Espinosa, 1992, 139).

La figura senil y decrepita de Genoveva se presenta a la vez frente al espejo y el Tribunal de la Inquisición. Se desdobra en joven y, más adelante, en bruja, la de Antero –ella misma antes y después de su violación–, analogía de la toma de Cartagena de Indias y de la violación de América por conquistadores y colonizadores. A medida que el personaje habla, ve la proyección de su imagen esperpéntica en el espejo y evoca también anteriores reflejos erótico-narcisistas cuando su belleza juvenil mostraba horizontes que deseaba conquistar. Ver su reflejo en el espejo es también ver el reflejo de la historia que como voz narradora enuncia, en un largo monólogo que abre paso a conciencia de sí misma. De alguna manera ella, personaje-voz, es el fluir de la historia, su espejo y su reflejo, imagen de una travesía vital. En contraste con Mañozga, Genoveva encarna la historia misma, su voz da testimonio de la historia de su tiempo y, a la vez, corresponde a la del sujeto migrante dispuesto al conocimiento de las ideas liberales, mientras Mañozga es la voz atormentada y delirante del yo inquisidor que invoca desde su condición de pecador:

Tantos, tantos nombres de brujos brujuleados en mi cerebro, apeñuscados, felpudos como murciélagos de convento, y yo, Mañozga, trepado en este mirador, escrutando la noche oceánica que se tragó al Adelantado en desquite de sus orgías y maladanças [...] Mañozga, es la vejez el infierno, ¡y es verse cómo zumban ahora, las muy ladinas, aprovechadas de mis impedimentos, carcajeadas como mazorca sin farfolla, brujas granujas salidas de los palos de bálsamo, brujas vegetales, animales y minerales, enseñoreadas de la comarca, cuya capital es ahora Tolú [...] las brujas, las brujas, las brujas! (Espinosa, 1992, 212).

El espacio geográfico, Cartagena o Tolú, es depositario de la realidad y de la historia americana con sus paradojas: la construcción de un hombre nuevo y su estancamiento. Al Genoveva exponer, ante el Tribunal de la Inquisición, sus aventuras de erotismo y conocimiento, busca salvar del olvido el pasado y logra ser conciencia histórica del paso del siglo xvii y gran parte del siglo xviii en ese forcejeo entre Inquisición e Ilustración, Europa y América, tradición y ruptura. Pero también, y esta sería otra cara, al dirigir su relato no sólo a los miembros del Tribunal sino a Bernabé, su amigo fiel y exesclavo (quien la recibe como a la tierra misma al fundirse con ella en una profunda comunión de cuerpos y espíritus), reivindica al ser simbólicamente atado al pasado primordial y atento a la invocación y al llamado de sus guerreros.

DEL ESPEJO AUSENTE AL DOBLE LEJANO

El espejo ausente está en el lado de allá. Es la cultura colonizadora, la admirada como modelo cultural e ideológico. Es el espejo al que se aspira como forma de identidad. En *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas* (1976), José Luis Romero se refiere a «una América hispánica, europea, católica; pero, sobre todo, a un imperio colonial en el sentido estricto del vocablo, esto es, un mundo dependiente y sin expresión propia, periferia del mundo metropolitano al que debía reflejar y seguir en todas sus acciones y reacciones» (14), destaca el carácter monolítico y rígido de sus estructuras, y afirma que, con el tiempo, construye unos imaginarios sociales y culturales que la reconocen como «una nueva Europa», en la que priman los modelos del otro lado: españoles, franceses, ingleses y de otros territorios. Por su lado, el novelista y ensayista R. H. Moreno-Durán, en su célebre libro *De la barbarie a la imaginación* (1996), afirma que el modelo colonial, el de colonizado, responde a la prolongación del imperio español sujeto a un centro de poder en el que «América fue la más preciada de sus utopías» (100). En nuestras sociedades latinoamericanas esos imaginarios han prevalecido, reflejándose en la fisonomía de las grandes capitales, primero con la arquitectura española en la Colonia, posteriormente con la francesa e inglesa, lo que a su vez inspira respectivamente usos y costumbres, formas de pensamiento y acción. Ajenos a sus ancestros, alimentados con las ideas del mundo de afuera, la sumisión de los latinoamericanos se percibe en la manera como asumió el aprendizaje del modelo que encarna el poder religioso, gubernamental, oficial, así como los símbolos políticos y sociales, los modos y las modas.

Han sido muchos los autores colombianos que lo han reflejado en su literatura, como lo vemos en *La ceiba de la memoria* (2007) de Roberto Burgos Cantor, en la que gran parte de la trama se desarrolla en diversos escenarios de la Cartagena colonial con la complejidad de su estructura social y los espacios para su diversidad de habitantes, la arquitectura urbana y los lugares emblemáticos como calles, murallas, iglesias, construcciones oficiales, sus casas y sus espacios, en fin, en una clara muestra de seguimiento de sus valores y principios y la sumisión ante los modelos fundacionales. Cabe anotar aquí que, a diferencia de las novelas señaladas de Espinosa, el énfasis dado en la novela de Burgos Cantor se establece especialmente en la confrontación de la ciudad hidalga generada por los colonizadores españoles y la de los esclavos dolorosamente transterrados a tierras americanas.

En el siglo XIX y con el modernismo, el paradigma del espejo anhelado de los latinoamericanos se centra en París y su arquitectura monumental, reflejada en la construcción de palacios y teatros, así como en los modos de la vida de la sociedad burguesa, lo que en poesía y narrativa se muestra también en el cosmopolitismo y el refinamiento cultural, como en gran parte del mundo poético de Rubén Darío y en la novela ensayo *De sobremesa*, de José Asunción Silva. Experimentar el desplazamiento a París, Londres u otras ciudades europeas significa impregnarse de nuevos modelos culturales que darán otras posibilidades a los criollos. Romero reconoce esta actitud como una pulsión arraigada que incita a la «cotidiana imitación de Europa», exacerbada en el espíritu burgués del siglo XIX, tal como se percibe, por ejemplo, en el dandismo asumido por José Asunción Silva y muchos individuos de la sociedad burguesa, que exquisitamente son recreados en los escenarios y debates incluidos en su mencionada novela.

Este imaginario se amplía con otras ciudades de Europa. En el caso colombiano, en la narrativa de otros autores posteriores a Gabriel García Márquez, con larga experiencia vital en diversas ciudades europeas, como por ejemplo, R. H. Moreno-Durán, Ricardo Cano Gaviria y el mismo García Márquez de *Doce cuentos peregrinos* (1992). Si el Nobel sitúa estos cuentos en diversas ciudades de Europa como una forma de abandonar Macondo y confrontar la racionalidad por encima de las fantasías esperanzadoras del reino de lo real maravilloso donde todo es posible, los otros presentan el anacronismo colombiano frente al desarrollo de un mundo considerado perfecto para el debate de la aristocracia de

la cultura. Europa es asumida desde el mito de la civilización. Moreno-Durán lo expresa en *Metropolitanas. Canon para seis voces* (1986), a través de interesantes personajes femeninos que se mueven en el mundo artístico y cultural de diversas ciudades europeas, entre ellas, Lisboa, París, Barcelona, Milán, Roma, que define como mapas y formas de la memoria creativa y del pensamiento, así como una gran biblioteca del mundo. En *Prytaneum* (1980), *Una lección de abismo* (1991) y algunos relatos de Cano Gaviria, se destacan el aprecio por la cultura europea y la mirada crítica a quien ve en el propio territorio apenas un cuadro de costumbres, de la misma manera que desde el personaje que considera viajar a Europa como una elevada forma de conocimiento para nutrir la propia literatura y asumir el viaje como paradigma del destino literario sólo posible en el lado de allá, tema propio de los modernistas y desarrollado entre las décadas de los sesenta y comienzos del siglo XXI. Algunos autores colombianos lo ilustran: Eduardo Caballero Calderón en *El buen salvaje* (1966), premio Nadal en 1965, muestra a un estudiante hispanoamericano que llega a París con el deseo infructuoso de escribir una novela; Plinio Apuleyo Mendoza en *Años de fuga* (1979), premio nacional de novela Plaza y Janés, en 1978, retoma el tema y le agrega complejidades propias de la vida política de la época en Colombia y Latinoamérica; y en su primera novela, *Páginas de vuelta* (1995), Santiago Gamboa propone una temática similar a la de Plinio, pero en años más recientes, y en *El síndrome de Ulises* (2005), sin abandonar la idea del escritor latinoamericano o de otros lugares que busca su destino creativo en París, centra las angustias de migrantes de diversas nacionalidades subordinados a tareas denigrantes en territorio francés.

Cuando la mirada se dirige a la hegemonía cultural de Francia, como en *La tejedora de coronas*, se sigue el modelo europeo del conocimiento, el espejo en el cual quiere verse. En el caso del proceso vital de Genoveva Alcocer, se destaca en un comienzo la travesía por ciudades coloniales de Hispanoamérica que compara con las de su propia tierra y relaciona con los ancestros españoles para a su vez cotejar con los territorios de la Europa ilustrada que procesualmente va conociendo en distintas capitales, antes de pasar por Washington y regresar a Cartagena. El viaje de Alcocer representa a una América que busca lo universal, aunque deba hacerlo en la clandestinidad. Si bien la travesía o el viaje del conocimiento la lleva a un afianzamiento del mundo colonizado, cuando se dirige a Francia y pasa por esas diferentes ciudades

europas y norteamericanas adquiere un conocimiento mayor de cultura avanzada que habrá de prepararla para reconstruir a América por el camino de los derechos humanos.

No sobra recordar que la imagen del espejo remite también a las aguas misteriosas y turbulentas del mar en medio de la noche, lo que en la analogía de viaje a través del espejo, de la noche y de la memoria, contiene la profundidad de una puesta en abismo que lleva a hundirse en la truculencia de la historia y a acercar al lector a ciudades del pasado occidental, mientras fluyen angustias y vejaciones, placeres y expectativas, soledad y compañía, en fin, experiencias de vida que, en Genoveva, estarán relacionadas con sus amores, su violación, su prisión en la Bastilla, su tránsito hacia la vejez, la decepción de su siglo y la antesala de su propia muerte en la hoguera de la Inquisición.

Espejo quieto y en movimiento: quieto en la imagen detenida frente al espejo, y en movimiento desde la memoria que rescata el pasado vivido y el mundo que ha ido conociendo, que en lo tormentoso y dinámico de la búsqueda refleja a «los intranquilos e inconformes que deseaban cambiar al hombre y al mundo». De ahí que los relámpagos zigzaguean sobre el mar, en la tormenta que es movilidad en el espejo que entra en el túnel del tiempo. Ecuación que no debe perderse de vista en ese fluir de la voz y de la conciencia, pues lleva a la trayectoria vital: se trata del relampagueo que ilumina y ensombrece a la vez, como el claroscuro del barroco; la luz que proyecta la sombra en el espejo de la memoria.

Al narrar su historia y la historia de Cartagena, América, España, Europa y Norteamérica, reconoce los estancamientos de su territorio y los avances en esos lugares asumidos como centro ausente. La historia de su siglo y su periplo vital debe incluir la reiterada memoria de Federico entretejida al fatídico día de su violación, de la invasión y de la muerte del joven amado. Verse al espejo mirándose narrar es recapitular la historia de amor y dar una mirada caleidoscópica haciendo del espejo-aleph con su simultaneidad de tiempos, espacios, personajes, escenarios y situaciones.

Una sucesión de remansos entreteje esta larga historia vital y de hechos: si la novela conduce a casi cien años de acontecimientos y búsquedas, se centra también en el cuerpo erótico y en el erotismo de Genoveva, que va más allá del instinto que conduce al encuentro con la ciencia y el conocimiento a través del otro, una suerte de forma de vida, antes que de muerte. El encuentro de los cuerpos redundando en encuentro de conocimientos. Genove-

va Alcocer un cuerpo estéril que se distancia de la muerte para ser «cosmos que fluye sin cesar» y encarnar erotismo y conocimiento, o erotismo en el conocimiento, eros que se opone a tánatos y se realiza en el logos.

NARRARSE A SÍ MISMA Y A SU TIEMPO E INICIARSE EN EL CONOCIMIENTO

Para contar la historia de la Colonia en Latinoamérica, especialmente la de Cartagena de Indias, la voz narrativa incursiona en el desarrollo de los temas, problemas y preocupaciones del hombre moderno y la modernidad. Situada antes, durante y después del asalto, la novela desdobra la historia en ficción: lo real histórico de la toma y saqueo de Cartagena por los corsarios y piratas se proyecta como ficción en la violación a la joven Genoveva Alcocer en las playas de la ciudad amurallada. No sobra recordar que Genoveva tiene como antecesora a Rosaura García, tanto desde la experiencia de la violación por un europeo, como desde la condición de bruja capaz de visualizar el tiempo. En *Los cortejos del diablo*, Rosaura ve el futuro desde el pasado; y en *La tejedora de coronas*, desde el presente, Genoveva analiza el pasado y visualiza el futuro del pasado.

La condición de heroína moderna con un ideal intelectual y una actividad erótica constante convierte a Genoveva más que en personaje literario en figura emblemática. Es el vehículo aprovechado por el autor para exponer su concepción de historia moderna y el choque de ésta en la sociedad colombiana. Es clara la intención de narrar desde su propia biografía la historia de su tiempo y confrontar dos espacios culturales: América Latina con su normatividad moral, su hieratismo social y cultural, y su pasividad religiosa, en el caso de Colombia, mostrada críticamente prisionera de su territorio geográfico, lo que la hace «una nación que poco o nada tuvo que ver con la historia universal de las ideas, que despreció desde sus orígenes la reflexión filosófica, cuyo arte se ha recreado girando en torno a la muerte y a la fe» (Espinoza, 1982, 371). Y «allende el Mar», el «imperio de la razón y del conocimiento» con sus agitadas manifestaciones ideológicas, su profusión técnico-científica, su mundo religioso, sus logias, su idiosincrasia dieciochesca, sus tradiciones y su civilización urbana. Los dos planos se relacionan en la confrontación, y aunque en apariencia el relato en París es más intenso y diverso, señala la búsqueda de un destino que desmitifique la imagen colonizadora del buen salvaje, según los cronistas y el mismo Voltaire, que

consideraba que «el buen salvaje» no podría ser otro que el del subdesarrollo y la barbarie de esos «chimpancés lampiños», esas gentes de «una tierna hermosura, enmarcadas por un paisaje de inaccesibles montañas, selvas de plantas carnívoras y ríos tan anchos como mares», que bebían en vasos de diamante, dormían en colchones de plumas de colibrí y tenían «las alcobas incrustadas de rubíes y esmeraldas, los carruajes tirados por carneros rojos, de oro sólido las mesas de los figones» (Espinosa, 1982, 70). El americano sólo tiene lugar desde esta perspectiva, frente a lo que Genoveva choca y busca dar otra imagen desde su propio saber. De ahí la consideración de Espinosa, al referirse a ella como «planeta Genoveva», «tejedora de coronas», de «simbólicas diademas siderales», perteneciente a esos individuos «que deseaban cambiar al ahombre y al mundo»:

Bajo cuyos signos estarían favorecidos los descubrimientos, las facultades inventivas y las ideas revolucionarias, porque, según sus cálculos, era, además, el regente de Acuario, así que, aunque mal aspectado podía suscitar acciones extravagantes, violencias, desviaciones morales y acaso catástrofes y suicidios, su reino, que no sería precisamente de tranquilidad, pertenecería más bien a los sabios, artistas y navegantes, a los intranquilos e inconformes, a los insumisos, a los que deseaban cambiar al hombre y al mundo (Espinosa, 1982, 34-35).

Genoveva-América define su anhelo de dejar la simiente para la libertad, lo que justifica su aventura y explica su propia condena y muerte. Conocer Europa y dar a conocer a América y su historia llegan a ser fundamentales. Como en un fresco, diferentes personajes históricos se dan cita en la novela y dejan hablar a la Ilustración en diversos escenarios y recorridos por España, París, Roma y Norteamérica, y muestran la íntima relación del personaje americano con François Marie Arouet, Voltaire. Y en su búsqueda insaciable de conocimiento, Genoveva repite el mito fáustico inmortalizado por Marlowe y por Goethe, quienes retoman la tradición cristiana: también ella busca conocer el árbol de la ciencia, como Eva y Adán (Federico, Voltaire, Marie, María Rosa...) con la intención de resolver los enigmas del universo. Camino a la hoguera, entre recuerdos borrosos y fantasmagóricos, cierra el relato despidiéndose de sus recuerdos y convocando la luna llena de abril que iluminó a Federico: «[...] con todos los rostros que conocí podría componer ahora la semblanza, veleidosa o soberbia, de mi siglo, así como con los semblantes de

los hombres habidos y por haber habrán de integrarse, al final de los tiempos, el verdadero rostro de Dios» (Espinosa, 1982, 378).

Si bien la travesía se elabora desde la estructura mítica del héroe, y muestra a Genoveva Alcocer entre el ser de la epopeya y el de la novela, el héroe que persigue la utopía se revierte en antihéroe una vez realizada su aventura. Como héroe cumple pruebas y tiene un guía; primero, es su amado el joven Federico Goltar, quien la inicia en el conocimiento de las ciencias naturales; y luego, Voltaire, quien la lleva de la mano por las ideas de la Ilustración y la inicia en el conocimiento de la logias masonas en Francia. Entre las muchas pruebas están la violación, los avatares del periplo, la prisión en París, la confesión frente al Tribunal de la Inquisición.

De manera constante Genoveva evoca a Federico Goltar, un joven de espíritu ilustrado que anticipa a Voltaire, pues sintetiza el afán de conocimiento de la verdad y la voluntad cuestionadora. Los jóvenes se presentan expectantes frente a la moral al oscurantismo inquisitorial y el racionalismo crítico de los ilustrados. Él, inquieto soñador, y ella, emprendedora mujer, mueven los resortes de la acción: Federico será el guía que inicia a Genoveva en las formas del conocimiento científico y la sensualidad; y, a su muerte, toma las riendas de la acción, convirtiéndose en alegoría de un continente dispuesto a la acción y la búsqueda. Se trata de una historia de amor inconclusa entre dos jóvenes científicos empíricos; una historia que ella retoma en cada uno de los amantes de su larga travesía. Esto mismo explica a esa Genoveva Alcocer como personaje que se hizo astrónoma empírica para prolongar las huellas de su ser amado.

En la mencionada estructura del doble, las búsquedas constantes de la pareja juvenil se manifiestan desde el primer capítulo con relación al descubrimiento del Planeta Verde por parte de Federico, y posteriormente se matizan con el periplo de desprendimiento de la Colonia y los viajes de Genoveva hacia el conocimiento. La novela ilustra la hegemonía de la razón y de la individualidad en la Ilustración que, contrario a la Ilustración, aspiraba abrir la inteligencia al mundo, al hombre y a la historia a partir de ideologías que apoyaban el carácter investigativo y la exploración en las ciencias físicas y naturales. Voltaire, pensador de la Ilustración es, como otros tantos, amante de Genoveva. La pulsión erótica es aprovechada como parte del fluir hacia el conocimiento, sólo posible como pasión o desde la pasión. Si Federico la inicia en la pasión del cuerpo y del conocimiento científico, Voltaire lo

ratifica y la inicia también en el conocimiento de la masonería y sus rituales, lo que la llevará a ser considerada no sólo bruja, sino herética.

Voltaire y Genoveva son dos maneras opuestas de concebir el mundo: él es el antiguo continente relacionado con la evolución de las ideas que fueron fermentándose desde el Renacimiento (no son gratuitas las referencias a Copérnico, Galileo, Kepler, Newton, Giordano Bruno, Nostradamus y otros). Ella, el nuevo continente atrasado en la historia, desconocedor de la evolución y concepción del hombre, afianzado en creencias mítico-legendaria cuya presencia se destaca en la bruja de San Antero y en el mismo Bernabé. Genoveva aprende y Voltaire enseña. Los dos son personajes de ruptura, perseguidos y procesados por heréticos. Soñador como Federico, Voltaire ve en América el reino de las bestias y los mamelucos; Genoveva quiere mostrarse partícipe del mundo y permitir que su tierra no sea más «una nación que poco o nada tuvo que ver con la historia universal de las ideas, que despreció desde los orígenes la reflexión filosófica, cuyo arte se ha recreado girando en torno a la muerte y a la fe» (Espinoza, 1982, 371). Si Voltaire pretende despejar el oscurantismo de la Inquisición en Europa, Genoveva desea cumplir la misión de crear «una sociedad de iluminados que difundiese las ideas avanzadas y en boga en Europa» (Espinoza, 1982, 367) y regresa nagenaria a Cartagena de Indias iniciada en el conocimiento de las letras e ideas universales.

Es claro que la novela cumbre de Germán Espinosa alcanzó su propósito: enfrentar al ser latinoamericano con el universo para entender la verdadera identidad y el verdadero destino histórico: el de su propio conocimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- Blanchot, Maurice (1968). *El espacio literario*. Buenos Aires: Paidós.
- Espinoza, Germán (1992). *Los cortejos del diablo*. Bogotá: ALTAMIR
- . (1982). *La tejedora de coronas*. Bogotá: Pluma.
- Giraldo, Luz Mary (2000). *Ciudades Escritas*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- . (2006). *Más allá de Macondo. Tradición y rupturas literarias*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- . (2008). «El universo narrativo de Germán Espinosa: poéticas de la ciudad, de la escritura y de la historia». En: *Germán Espinosa. Señas del Amanuense*. Figueroa Sánchez, Cristo Rafael, Giraldo Bermúdez, Luz Mary, Carmen Elisa Acosta Peñaloza (eds.). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad javeriana, 49-76.
- Moreno-Durán, R. H. (1995). *De la barbarie a la imaginación*. Colombia: Ariel.
- Romero, José Luis (1976). *Latinoamérica. Las Ciudades y las Ideas*. México: Siglo XXI, S.A.

Por José Manuel Camacho Delgado

REGRESOS, de Luis Fayad, o el arte de la sutileza

*Para mi hija Cristina Mercedes, entre risas y bailes, el mejor
antídoto contra toda pandemia.*

Pocos escritores han cultivado el arte de la sutileza con la eficacia narrativa del colombiano Luis Fayad, artífice y responsable de una obra literaria tan sólida como perdurable, que poco a poco gana espacio en las letras colombianas e hispanoamericanas, a pesar de que sus propuestas están lejos de los oropeles de las grandes corrientes de la narrativa hispanoamericana originadas a partir de los años cuarenta del pasado siglo. Su mirada intimista, su gusto por el pequeño detalle, su particular manera de recrear la cotidianidad de los personajes o de los espacios urbanos, su prosa limpia y precisa, sin grandes alardes técnicos, su posicionamiento ético y compasivo hacia los más débiles, su impecable intuición para acercarse a algunos de los temas más trascendentes de la historia colombiana lo convierten en un escritor singular, a contracorriente, lejos de las modas y las tendencias, lejos de las reglas del mercado editorial, lo que no ha sido en modo alguno impedimento para generar un universo narrativo propio, con unas señas identitarias ineludibles en el canon de la narrativa colombiana.

La que hasta ahora es su última novela, *Regresos* (2014),¹ ofrece una mirada sombría, muy pesimista y descarnada sobre las posibilidades de reconciliación y reconstrucción de un país esquilado y dañado por más de un largo siglo de conflictos internos. El plural de su título remite, obviamente, a diferentes niveles de interpretación, que van de lo psicológico a lo sociológico, de lo individual a lo colectivo, como si la vida de sus personajes y la

del escritor y su propia familia estuviese sujeta a continuos tornaviajes que acentúan la condición errante del ser humano, su continuo ir y venir sin asideros reales, como ya expresara de forma singular el escritor Álvaro Mutis en su heptalogía dedicada a Maqroll el Gaviero.

Luis Fayad ha contado en numerosas ocasiones que *Regresos* es, casi con toda seguridad, su última novela, por lo que su título adquiere un valor simbólico añadido. Para alguien que se ha pasado la vida fuera de su país –viviendo entre Francia, España y, finalmente, Alemania– este título parece plantear numerosas posibilidades semánticas, entre las que cabría destacar el «regreso» particular a los grandes temas con los que inició su carrera novelística: la transformación de la ciudad, los desajustes y desniveles socioeconómicos, la falta de oportunidades, la deshumanización administrativa, la insolidaridad, los sueños truncados, la desestructuración familiar, el empobrecimiento progresivo de las clases medias y bajas, la deslealtad institucional, la corrupción política, la violencia vertical u horizontal, como la llamó Ariel Dorfman, o el problema de los desplazados que añaden nuevas tensiones a las ya existentes en los núcleos urbanos colombianos. Si en *Los parientes de Ester* (1978) el foco narrativo estaba centrado en el personaje de Gregorio Camero, quien parecía recorrer de memoria las mismas calles y los mismos establecimientos –de las oficinas del Ministerio, a su casa o al café Pasajes– reproduciendo casi mecánicamente los mismos movimientos, los mismos itinerarios, las mismas rutas que multiplicaban la idea de una rutina asfixiante, en el caso del protagonista de *Regresos*, Ernesto Gonzaga, éste parece condenado a caer en las mismas redes burocráticas y administrativas que su antecedente, perpetuando una suerte de círculo vicioso que tiene como única salida el fracaso y, más allá, la absoluta intrascendencia del ser humano, laminado por la propia modernidad urbana.

Ernesto Gonzaga ha desarrollado parte de su vida profesional como antropólogo en Montreal, al menos durante los últimos veinte años, y allí ha podido crear una familia y tener hijos junto con una arqueóloga canadiense llamada Lisa. Aunque no hay información explícita en la novela, todo parece indicar que el protagonista salió de Colombia a principios de los años setenta, en un momento crucial en el que los últimos coletazos del periodo de la violencia venían a sumarse a las señales inequívocas de los incipientes cárteles del narcotráfico. El regreso a su ciudad natal, posiblemente Bogotá, parece formar parte de algún programa de

reciclaje y reincorporación de gente talentosa, intelectuales y artistas que han tenido que desarrollar sus carreras profesionales fuera del territorio nacional, poniendo de manifiesto una verdad tan acuciante como incómoda, y es que, durante varias décadas, como ya señaló el crítico Ángel Rama, la mejor literatura y el mejor arte se hacían lejos de las fronteras nacionales. Sin embargo, lo que en los primeros lances de la novela se presenta como una coyuntura interesante para tener una nueva oportunidad laboral en la sociedad colombiana, pronto pone al descubierto las carencias estructurales de un país cuyas herramientas administrativas están completamente desfasadas y anquilosadas, convirtiendo cualquier procedimiento en un auténtico laberinto burocrático. Dos meses después de haberse incorporado a una de las oficinas ministeriales, liderando un proyecto sobre la integración de las comunidades indígenas en el Amazonas, el doctor Ernesto Gonzaga recibe la notificación epistolar por la que debe solicitar la prórroga de su puesto de trabajo. Lo que en un principio debería ser un simple trámite con la correspondiente entrega de los impresos debidamente cumplimentados, acaba derivando en una situación laberíntica y pantanosa que es recreada de manera brillante por parte de Luis Fayad, convirtiendo los formularios –como si fuera la versión moderna de los tratados alquimistas– en uno de los ejes centrales de la novela. Si en buena parte de *Los parientes de Ester* se podía sentir la presencia de Kafka a través de *La metamorfosis*, como ya señaló en su día parte de la crítica,² al comparar la nueva situación de Gregorio Camero con la de Gregorio Samsa, en esta última novela la influencia del escritor checo se deja sentir de una manera todavía más visible en cómo se multiplican las trabas administrativas, generando continuos sinsentidos en todo lo relacionado con la experiencia laboral del personaje, lo que trae hasta la memoria del lector los esfuerzos inútiles de K., protagonista de la inacabada novela *El castillo* (1926) de Kafka, que convierten por momentos a Ernesto Gonzaga en un personaje próximo y deudor de la literatura del absurdo.

Para garantizar la eficacia narrativa de esta mirada tan sutil como abrasiva de un estado que no funciona o lo hace de forma defectuosa y renqueante, Fayad rodea a su protagonista de personajes que de una u otra manera tratan de ayudarlo y acaban conformando una suerte de familia administrativa. El primero de estos personajes es Carmelo Rodríguez, al que conoce en el avión en su vuelo desde Montreal. Más tarde se incorporarán doña Aurora Céspedes, agente inmobiliaria y auténtica matriarca

de la novela, el juez Trinidad Iglesias Rosas y su cónyuge, Belén y su madre, vecinas del mismo bloque de apartamentos en el que vive el protagonista, quienes conforman un microcosmos urbano, un pequeño enjambre de personajes que van y vienen en la dura lucha por la supervivencia. Cada uno de ellos tratará de ayudar al doctor Ernesto Gonzaga en la «imposible» tarea de rellenar los formularios para una prórroga laboral que más bien parece una quimera del gobierno, o una monumental tomadura de pelo, pero lo cierto es que, desde la experiencia y la formación profesional y académica de cada uno de los compañeros del protagonista, se hace imposible lo que debería ser un simple trámite administrativo. Sin embargo, la entrada progresiva de los diferentes personajes en la trama de *Regresos* sirve a Fayad para indagar en zonas sensibles que parecen estar en los márgenes de ese mundo de mesas, sillones, flexos, estanterías y archivadores de las oficinas ministeriales, dejando al descubierto, con enorme sutileza, la historia más violenta y convulsa de las últimas décadas. Quien primero le ayuda en el papeleo es Carmelo Rodríguez, de profesión incierta, quien se presenta ante el doctor Gonzaga con la suficiente pericia personal como para orientarlo en el embrollo de los formularios de la prórroga. El lector sigue con inquietud esta relación llena de incógnitas e informaciones escurridizas, hasta que averiguamos por boca del propio afectado la truculenta y rocambolesca historia que le tocó vivir y que lo obligó a salir de su país para establecerse en Francia:

Carmelo andaba por la calle catorce repartiendo unas hojas volantes que aludían a los sueldos de los empleados de categoría media, cuando se armó una balacera adentro de un banco. Lo que pasó después es más o menos lo que Carmelo supone antes de que lo apresaran. Él estaba cerca a la puerta y de pronto se encontró frente a los clientes que a gritos trataban de salir y a los tres asaltantes enmascarados que a tropezones y disparos se defendían usando a los empleados de parapeto. Dos vigilantes abrían fuego al aire y pedían ayuda. Al correr a la calle los clientes se mezclaron con los transeúntes en un tropel que embotelló el tráfico y produjo la maniobra de un automóvil que por eludirlos se estrelló contra una casa. Adentro del banco uno de los vigilantes cayó muerto de dos disparos, pero el asalto resultó un fracaso, los asaltantes se metieron entre el desorden, se descubrieron el rostro, salieron de incógnito entre el tumulto y se fueron. Carmelo, con las hojas volantes aferradas bajo el brazo, se encogió e hizo intento de retirarse, pero su movimiento fue de una huida asustadiza que despertó las sospechas

de un corro de mirones envalentonados. Cinco o seis lo señalaron y un corro más grande lo cercó contra una pared. Él no entendió el asedio y cauteloso dejó caer las hojas volantes como si esa carga fuera la causa de que los dedos apuntaran a su pecho, pero el cerco de ojos encarnizados siguió frente a él. Carmelo retrocedió, se dio vuelta y chocó con otra barrera de mirones que lo atezaron y se lo entregaron a un carropatrulla. Dos agentes se lo llevaron esposado sin más pruebas que la inculpación de los mirones (155-156).

Seis años más tarde, Carmelo Rodríguez decide regresar de su «exilio» en tierras parisinas, pero todavía con el miedo que atezca sus movimientos y condiciona la transparencia y transmisión de los datos biográficos que le afectan personalmente y que han pasado a convertirse en una fuente constante de chismorreos y suspicacias entre el nuevo grupo de amigos. Más tarde, cuando él y Ernesto Gonzaga decidan recurrir a un anuncio de prensa para localizar a una funcionaria del Ministerio cuyo nombre es, en sí mismo, todo un misterio –no saben si es Irma o Irene–, aparecerán no sólo las consabidas «chicas prepagó» (246) que han malinterpretado el anuncio, sino también miembros de la policía secreta que han leído el mensaje en clave filoterrorista, desvelando no sólo la tensión social que se vive en Colombia, sino también el estado policial que día a día alimenta el sentimiento de paranoia y asfixia de la sociedad colombiana. Como le revela uno de los policías: «–Hemos filtrado información de amenazas contra destacados funcionarios y contra la institución en general, dijo el otro hombre, la mención que usted hace del Ministerio infunde sospechas de una nota en clave para preparar atentados» (247).

La idea inicial de alquilar o comprar una casa en la que establecerse con Lisa y los hijos permite al narrador todo tipo de consideraciones sobre las transformaciones urbanísticas que han tenido lugar en la ciudad (Bogotá) durante la década de los años ochenta y principios de los noventa, lo que sumado a los otros marcos temporales en los que transcurren sus novelas convierte a Luis Fayad en el gran cronista de la vida citadina en la capital colombiana,³ heredero natural del cronista neogranadino Juan Rodríguez Freyle, cuya obra *El carnero* aparece en repetidas ocasiones entre las páginas de *Regresos*. En realidad, la ciudad a la que llega Ernesto Gonzaga después de tantos años le resulta completamente desconocida, con sus nuevos barrios residenciales, el empobrecimiento y la conflictividad de algunas zonas tradicionales, el despoblamiento del casco antiguo de la ciudad, las con-

tinuas y crecientes tensiones sociales, los desniveles económicos derivados de la implantación del neoliberalismo económico, con su arrinconamiento implacable de los sectores sociales más desprotegidos. Para conocer la intrahistoria de la ciudad en los últimos veinte años, nada mejor que los conocimientos atesorados a golpe de venta y alquiler de doña Aurora Céspedes, un personaje con un perfil extraordinario, inteligente, organizada, intuitiva, auténtica matriarca que parece conocer las necesidades materiales y espirituales de los personajes que intervienen en la obra y que está en consonancia con los grandes personajes femeninos que jalonan la narrativa de Luis Fayad. De hecho, nadie mejor que ella para ofrecernos panorámicas globales sobre los cambios que ha vivido la ciudad en las últimas décadas, lo que convierte a *Regresos* en una novela complementaria a las tesis urbanas expuestas en *Los parientes de Ester* (55-93).

Luis Fayad ha sido de los primeros escritores colombianos en plantear el impacto ecológico que se ha producido como consecuencia de la violencia, los desplazamientos humanos a las áreas suburbanas o la ocupación de grandes zonas naturales por parte de la guerrilla, el ejército o los paramilitares, dando voz, incluso, a las comunidades indígenas tan perjudicadas por los cultivos de coca gestionados por los grandes cárteles del narcotráfico, como vemos en su novela *Testamento de un hombre de negocios*.⁴ En *Regresos* es el antropólogo Ernesto Gonzaga quien permite desvelar a los lectores aspectos poco conocidos de la realidad colombiana, casi siempre ausentes del canon literario de las últimas décadas. El protagonista «regresa» a su Colombia natal para hacerse cargo de un proyecto de integración de las comunidades indígenas del Amazonas, en un intento vano por evitar que amplias zonas del país se conviertan en auténticos parques temáticos para el turismo rural, cuyas ofertas y paquetes de viajes incluyen vuelos chárter, estancias en la zona en hoteles acondicionados, viajes fluviales con guías locales, encuentro con las comunidades indígenas, todo ello favorecido, como informa uno de los hermanos Gonzaga, gracias a que «de esa zona se retiró la guerrilla y los paramilitares no tienen fuerza», al tiempo que «se ve a la tropa patrullando» (122) no sólo por las zonas rurales, sino también por cualquier calle o plaza de la ciudad, lo que debe interpretarse como una denuncia a la creciente militarización y vigilancia policial del país en los años más duros del narcotráfico.

No obstante, el creciente interés por incorporar al Amazonas en las rutas turísticas es visto por Ernesto Gonzaga y su equipo de

colaboradores como una verdadera amenaza para las comunidades indígenas y su entorno, posibles víctimas de un imparable deterioro no sólo del ecosistema en el que viven, sino también de sus formas ancestrales de vida. Sin embargo, cuando el proyecto del Amazonas decae por falta de recursos económicos, el protagonista va a recibir otras propuestas de asesoramiento directo o indirecto que permiten pulsar la complicada situación que viven diferentes sectores poblacionales dentro de la complejidad de un país tan rico y diverso en su geografía física y económica. Así, por ejemplo, tal y como propone el director general, era fundamental dedicarse en cuerpo y alma al «Proyecto de las aguas del Pacífico. Era urgente conocer su estado de contaminación, el abuso de los arrendatarios extranjeros, el tiempo probable del beneficio de la pesca y cuánto producto podría recaudarse para pagar los sueldos de los puertos antes de que fuera imposible detener la extinción de todas las especies» (144), fundamentalmente las del «atún, la piangua y el pargo» (199), lo que pone al descubierto por parte del autor una conciencia ecológica y de respeto a los diferentes ecosistemas colombianos, ausente en la narrativa de las últimas décadas, escorada siempre hacia asuntos derivados del narcotráfico y sus múltiples secuelas.

Esa misma mirada ecologista y profundamente comprometida con el entorno natural se deja ver en los proyectos fantasmagóricos con que tratan de enredar al protagonista en asuntos de la minería y la tala de palma para abastecer de madera el insaciable comercio internacional:

«Ni contento, no sé qué más hacer», dijo el doctor Gonzaga y describió uno de los proyectos como una interesante lucha contra la deforestación, con la pena de no estar inspirada por la ecología. Su misión era estudiar mejor la tala de palma en los terrenos del Pacífico, con base en la mala experiencia que había dejado la explotación del estaño. Las minas estaban agotadas. La tierra exhausta no produciría más por los siglos de los siglos. La pérdida había afectado a la economía del país, por años, incluidos los sueldos del sector público, y desde entonces era mayor el número de niños sin escuela y faltaban habitaciones en los hospitales. Para que las plantaciones no sufrieran un final parecido al de las minas de estaño, el Proyecto del Pacífico impediría el desmonte total por otros diez años, ojalá fueran quince antes de que los barcos con las bodegas llenas de madera hicieran el último viaje por el canal de Panamá rumbo a Europa, dejando atrás una estela de tierra inservible para pagar el sueldo de los empleados públicos, desde el presidente hasta los basureros (128-129).

A través de los comentarios de Ernesto Gonzaga, sabemos del aumento imparable de la minería ilegal, sobre todo la relacionada con el coltán, al que llama «el oro azul», metal ansiado por las multinacionales de la comunicación en todo el mundo, por lo que «estaba alcanzando al carbón y al oro en el mercado negro internacional. Lo usan en millones de cámaras digitales y en los componentes electrónicos avanzados» (210-211), además de poner en evidencia la explotación que sufren las comunidades más desfavorecidas en el trabajo minero, sin garantías de seguridad, con condiciones laborales próximas a la esclavitud y con el riesgo constante de las intoxicaciones por emanaciones de gases y la amenaza continua del derrumbamiento de las minas.

De una manera tan sutil como efectiva, Fayad toca uno de los temas más acuciantes de la historia colombiana reciente, como es la desaparición progresiva de la industria local, devorada literalmente por las grandes corporaciones y multinacionales que representan la globalización y, en otros niveles, el despoblamiento de las zonas rurales por falta de oportunidades para los jóvenes, dándose el fenómeno de la «Colombia vacía», parafraseando el libro de Sergio del Olmo (*La España vacía*, 2016), o la «Colombia vaciada, en donde hay una responsabilidad gubernamental que influye y obliga al despoblamiento de los núcleos urbanos pequeños y las zonas rurales porque se ha destruido el tejido empresarial y no se ha atendido de forma adecuada a las demandas de los agricultores y ganaderos de la zona, fundamentales en la economía local y familiar. Así, cuando el protagonista llega a uno de los pueblecitos del área metropolitana de Bogotá para ver a sus padres, que se han trasladado allí por razones de salud y tranquilidad gracias a las gestiones inmobiliarias de doña Aurora Céspedes, Ernesto Gonzaga descubre una realidad completamente nueva, que le ha sido ajena desde su regreso, tal y como le informan las mujeres que se encargan del cuidado de sus padres, en donde se están produciendo cambios radicales en el *modus vivendi* rural, con nuevos cultivos que nada tienen que ver con las cosechas ancestrales y las peculiaridades del terreno y del clima, y con una población que huye del entorno, bien sea por la violencia, bien porque buscan nuevas oportunidades:

Los padres confirmaban lo que decía la mujer sobre el cultivo de flores y otros oficios de los habitantes del pueblo. De la agricultura de la comarca no quedaban más que unos surcos de papa, otros de maíz y unas hileras de habichuelas que alimentan a los pájaros. No había manos que manejaran los azadones, las ambiciones de los

jóvenes cogían el camino de la mecánica y de la huida a la ciudad, unos porque los desplazaban y otros en un intento de estudiar o de ponerse al acecho en las calles por si aparecía un trabajo (134).

A través del personaje de Belén, vecina del protagonista, con quien vive una suerte de romance fallido, en parte por su cobardía, en parte porque ya se siente de «regreso» de todo, Fayad recrea con mano certera la resistencia de la pequeña industria y del comercio casi artesanal que consigue sobrevivir en medio de las tensiones de la globalización, representada en la empresa casi familiar en la que Belén trabaja como «consejera de diseño». Frente al antiguo taller de costura en el que funcionaban a pleno rendimiento dos máquinas de coser y un total de siete trabajadoras, el negocio había tenido que prescindir de parte de su plantilla de operarias para poder sobrevivir ante los envites del mercado internacional, ofreciendo trabajos especializados de alta costura y, por otro lado, posibilitando remiendos artesanales de los que ya casi nadie se ocupaba. También los sobrinos de doña Aurora Céspedes están iniciándose en el negocio local con una pequeña industria de juguetes infantiles, que puede prosperar a pesar de los mil inconvenientes externos e internos, ya que «a ellos no los afectaban los convenios desventajosos del libre comercio internacional, ni eran codicia de los secuestros de insurgentes ni los arrasaban los paramilitares para quitarles la tierra, a lo sumo había que temerle a la delincuencia común» (98).

En medio de una realidad literaria en la que casi nunca pasa nada, al menos en apariencia, se filtran referencias continuas a los desplazados por la violencia, a la inseguridad que se vive en las calles por culpa de la delincuencia común, se nombra la corruptela imparable de la clase política, con su número nada desdeñable de congresistas en presidio, se denuncian las estafas piramidales propiciadas o amparadas desde las instituciones gubernamentales y buena parte de la trama argumental de la novela, sobre todo en lo relacionado con el doctor Gonzaga, traza la difícil silueta de un país inoperativo, que no funciona bien, que no ha sabido adaptarse a la modernidad, perdido en la maraña burocrática y administrativa, merced a la insaciable voracidad de los especuladores de dentro y fuera del país. Sin embargo, lo que más llama la atención en esta manera tan sutil como efectiva de denunciar la quiebra moral de toda una sociedad está ejemplificado en un episodio que protagonizan Belén y la pequeña empresa textil para la que trabaja, que tiene que ver con la entrega de un

encargo importante de camisas primorosamente confeccionadas para una banda de música, en la que «cada una tenía el dibujo de un instrumento musical, que correspondía a cada uno de los músicos. Guitarra, batería, saxofón, contrabajo, sonajeros y armónica» (167). La entrega del material tiene lugar en una casa «de ladrillo rojo situada al lado del Palacio de las Delicias» (142), en la calle «veintitrés con diecisiete», un enclave peligroso donde se percibe una violencia de alto voltaje, que está propiciando y jerarquizando un nuevo ordenamiento urbanístico. El encargo de camisetas, un total de ciento setenta y ocho, son, como le cuenta Belén al protagonista, «las más finas del mercado, unas con dibujos bordados y otras pulcras, con destino a un nuevo grupo de música que se iba de gira por las principales ciudades del país. Su promotor, a quien llamaban el Jefe, había hecho el pedido y quería dárselas de sorpresa a sus protegidos. El grupo constaba de seis jóvenes bien estudiados que llevaban un año ensayando juntos con un empeño que los dejaba aptos para grabar un disco después de la gira» (164). La dueña de la fábrica presume ante sus empleadas de sus buenas relaciones con el Jefe, un narcotraficante que ha amasado una inmensa fortuna y que está en la fase de blanquear y diversificar el negocio, a través de múltiples actividades empresariales más allá del tráfico ilícito de estupefacientes. El Jefe no es otro que Pablo Escobar, a quien Luis Fayad ya dedicó páginas memorables en la recreación de una narcofamilia en su obra *Testamento de un hombre de negocios*. En *Regresos* aparece el Jefe para recibir personalmente el encargo de las camisetas bordadas, vistiendo «una holgada camisa azul, pelo negro abundante, de unos cuarenta años, calmado, seguro al caminar» (166), amable y amenazador al mismo tiempo, carismático y de una ambición desmedida, rodeado de toda una corte de sicarios y colaboradores que acaban generando una verdadera superestructura social y económica. Entre los hombres de confianza se encuentra «el encargado de los servicios de seguridad, un hombre joven y fornido» (167), cuya identidad viene dada por un apodo, «Popeye», tal y como se desvela tras la llamada del timbre de la puerta del local: «-¿A quién espera, Jefe?, ¿por qué no me avisó? -Yo no espero a nadie, Popeye, vaya a ver quién es» (169). Después de una larga espera, el taxista se queja no sólo de la demora, sino también de la sensación de inseguridad que siente aparcado en un lugar tan peligroso. Popeye ve al taxista a través de «una pantalla instalada en el contestador de la puerta», en una secuencia que revela el control absoluto que el capo tiene de la calle, del

barrio y de la ciudad. No sólo vigila el espacio exterior a través de las pantallas, sino por medio de los taxistas, los conductores, los pequeños comerciantes, los confidentes, los policías corruptos, los conserjes y porteros de los edificios y establecimientos que dan al Jefe no sólo una visión panóptica de todo lo que ocurre, sino el poder de controlar de manera casi absoluta todo cuanto sucede en su entorno. El doctor Gonzaga, ajeno a la verdadera dimensión criminal del personaje que tiene enfrente, sabe interpretar entre líneas el tono amenazador con que el capo le da una orden disfrazada de petición:

El Jefe señaló la poltrona del doctor Gonzaga en el rincón alejado.

–Oiga, usted, amigo, venga acá.

El doctor Gonzaga dudó de que el Jefe le hablara a él y se acercó con movimientos que acompañaban la duda.

–Oiga, amigo –le dijo el Jefe–, hágame un favor, vaya abajo y dígame al chofer del taxi que en la calle nadie está para molestarlo, sino para cuidarlo, que se le va a pagar el doble por su trabajo y que espere el tiempo que haya que esperar.

–Sí, señor –dijo el doctor Gonzaga–, con su permiso (169).

El personaje de «Popeye» no es otro que Jhon Jairo Velásquez Vásquez (1962-2020), uno de los lugartenientes más letales de Pablo Escobar, quien, tras veintitrés años en la cárcel, adquirió una nueva notoriedad al publicar su libro *Sobreviviendo a Pablo Escobar* (2005), escrito por la periodista Astrid Legarda y que ha sido muy polémico no sólo por la dimensión épica y heroica con que se presenta al personaje, emulando al propio Pablo Escobar, sino también por los reportajes, las entrevistas y series de televisión en plataformas digitales que han contribuido a banalizar las barbaridades perpetradas en su día por el cártel de Medellín. El propio taxista es el encargado de dar esa información al protagonista, quien parece vivir ajeno a todo, a pesar de su condición de antropólogo y hombre comprometido con los sectores más desfavorecidos de la sociedad:

–Esta gente invierte en ganancias millonarias –dijo el taxista–, no crea que sólo administran el Palacio de las Delicias, tienen otros frentes y hacen lavados de plata que llegan al fin del mundo.

–Eso he oído decir.

–Exacto, usted y yo lo hemos oído pero no lo hemos tocado, lo que uno ha oído decir es que le jalar a todo y no hay duda, gente, armas, drogas, ¿o qué es lo que uno ha oído?

–Pero el negocio de las camisetas no tiene que ver con eso –dijo el doctor Gonzaga en una reacción rápida que defendía el honor de Belén.

–Hoy en día estamos expuestos a esos vampiros –dijo el taxista y dio una vuelta sobre los talones [...]. Los tres se subieron al taxi.

–Se lo mandan los de arriba –le dijo ella al taxista entregándole un sobre. El taxista miró adentro y se lo echó al bolsillo con un golpe de conformidad (170).

Es la propia dueña del taller textil, que presume de influencias y amistades, quien pone ante los ojos de Belén la descomposición moral que está sufriendo Colombia por efecto del narcotráfico y de los supuestos «narcobenefactores», tal y como se denuncia en una revista que publica un artículo con el elocuente título de «Los mecenas salidos de las tinieblas»:

[...] en la que se preguntaban si entre los benefactores del arte no había negociantes sin escrúpulos. «Individuos venerados por sus protegidos o mejor dicho por ingenuos que en la mayoría de los casos terminan siendo sus víctimas. La muestra más reciente y quizá la más sonada en la historia de la delincuencia es la del que se hace llamar el Jefe, custodiado por Popeye, apoderado de un lustroso grupo que se presentó al público en el último Festival de Música del Parque. A través de sobornos y amenazas, el grupo obtuvo un puesto destacado en el evento, pero quedó en claro que el brillo exterior de sus instrumentos fue mayor que su armonía y se vio que las camisetas eran de una calidad superior a sus modelos. El Jefe y otros falsos mecenas, sustentados por políticos corruptos, han creado consorcios de fortunas amasadas con la sangre de ciudadanos inocentes y han ocultado su origen ilegítimo en inversiones que favorecen más a su propio crimen que a los aparentes beneficiados, los que encarnan la cultura del país en las bellas artes y en el deporte, los compositores y los intérpretes de la música, los creadores de las expresiones visuales y los autores de la imaginación y del pensamiento. Sin embargo una gran parte de la sociedad se les opone. Por mucho que las garras de las tinieblas se hayan extendido, tendrán que retroceder, podrán comprar los mejores instrumentos y camisetas de finos bordados, pero no el alma de los jóvenes» (276).

En este contexto social, delictivo, empozoñado por la narcoeconomía y la metástasis moral que parece contagiar cada rincón del país, el regreso y reciclaje definitivo del antropólogo Ernesto

Gonzaga se ve como una auténtica imposibilidad. Los años vividos en una sociedad tan diferente y ajena a los códigos sociales del narcoestado como la canadiense lo han convertido en una persona diferente, en un extraño incluso para los suyos propios, en alguien ajeno a su entorno y a su origen, una persona inadaptada y alérgica a las zancadillas y a las tachuelas burocráticas que lo alejan día a día de su país, un antropólogo de altos vuelos y grandes valores profesionales y humanos a quien no le importa bajar y bajar de escalafón laboral –de director de un proyecto gubernamental a repartidor de fruta en una camioneta–, para quien parecen estar cerradas todas las puertas de su país, quizás como terrible metonimia de lo vivido por varias generaciones de colombianos transterrados y exiliados, que han hecho de la nostalgia su nueva patria, tal y como recrea Luis Fayad, desde la maestría y la sutileza, en su espléndida novela *Regresos*.

NOTAS

¹ Bogotá, Random House, 2014. En adelante cito en el propio texto por esta edición.

² Madrid, Cátedra, 2019. Edición a cargo de José Manuel Camacho Delgado, págs. 65-66.

³ *Los parientes de Ester* se centra a finales de los años sesenta y principios de los setenta; *Compañeros de viaje* (1991) traza la vida universitaria en los años cincuenta y sesenta, aunque focaliza su atención en 1965, en la víspera de la muerte del sacerdote Camilo Torres (1966); *La caída de los puntos cardinales* (2000) abarca la historia de un grupo de libaneses

llegados a Colombia durante las guerras civiles de finales del siglo XIX hasta los años setenta, aproximadamente, y *Testamento de un hombre de negocios* (2004) recrea el mundo del narcotráfico desde los años sesenta hasta la muerte de Pablo Escobar en 1993.

⁴ Véase mi trabajo «Siempre víctimas. El narcotráfico entre fogones: narcofamilias, desplazados e indígenas en *Testamento de un hombre de negocios*, de Luis Fayad» en *La víctima en sus espejos. Variaciones sobre víctima y cultura* (Ed. Myriam Herrera Moreno), Barcelona, Bosch Editor, 2018, págs. 623-670.

PLINIO APULEYO MENDOZA: La olvidada narrativa de *El desertor*

Escritor, diplomático y periodista infatigable, aún en activo a sus ochenta y ocho años como columnista del diario *El Tiempo*, Plinio Apuleyo Mendoza (Boyacá, 1932) es conocido fuera de Colombia por *El olor de la guayaba: Conversaciones con Gabriel García Márquez* (1982) y un éxito de ventas como *Manual del perfecto idiota latinoamericano* (1996), escrito junto a Carlos Alberto Montaner y Álvaro Vargas Llosa, que ha encadenado varias reediciones y secuelas. Sin embargo, es también el autor de una producción literaria opacada por su amistad con el escritor de Aracataca durante muchos años y la repercusión de los numerosos textos que ha publicado sobre él; por el reciente redescubrimiento de la crítica literaria colombiana de la obra de su exmujer, la escritora barranquillera Marvel Moreno (1939-1995); así como por el rechazo que provocan en los sectores progresistas de Colombia su defensa del controvertido presidente Álvaro Uribe (2002-2010) o su oposición a los Acuerdos de Paz con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC).

A continuación, analizaré esta producción literaria, compuesta por tres novelas: *Años de fuga* (1979), *Cinco días en la isla* (1997) y *Entre dos aguas* (2010) y un volumen de cuentos titulado *El desertor* (1973). Y es que, a pesar de la machista y estereotipada representación femenina de su primera y ambiciosa novela *Años de fuga* (1979), ya señalada en su época por Wolfgang A. Luchting (1980), la narrativa de Mendoza tiene la virtud de ilustrar como pocas la desertión de la izquierda de un buen número de escritores latinoamericanos de la generación de García Márquez a partir de los años setenta del siglo pasado. A este mérito, habría que sumarle la valía de sus creaciones artísticas como «expresio-

nes de la conciencia social y la memoria colectiva» colombiana, aspecto apuntado a finales de los años ochenta por críticos como Bogdan Piotrowski (1988), que, como trataremos de demostrar, puede aplicarse a toda su obra literaria.

En un dossier sobre los contemporáneos olvidados del premio Nobel colombiano merece la pena rescatar la narrativa de un escritor que, como Mario Vargas Llosa y otros tantos, pasó del comunismo militante a un liberalismo más o menos reaccionario, una metamorfosis a la que no son ajenos sus personajes protagonistas, en el caso de las novelas de Plinio A. Mendoza, sus auténticos *alter ego*. Al hacerlo, no dejaremos de subrayar los méritos literarios de una obra, donde brilla con luz propia su ópera prima: *El desertor*, un volumen cuya calidad ya fue destacada por el reputado hispanista francés Jacques Gilard (1943-2008) en el número 24 de la revista *Caravelle* (1975) y ratifica la selección de uno de sus cuentos en el segundo tomo de la antología *Cuentos y relatos de la literatura colombiana* de Luz Mary Giraldo.

*

Figura destacada del colombianismo en Europa, Gilard fue el primer crítico que señaló fuera de su país el valor de los cuentos de Mendoza, al que entrevistó en *Caravelle* un año después de su reseña. Casi medio siglo después, dicha entrevista constituye un texto clave para comprender su visión del oficio del artista en la sociedad latinoamericana de su época, así como la génesis, motivaciones y claves de su literatura. El escritor esboza en ella una teoría sobre la evolución social e ideológica de los jóvenes universitarios de su generación, educados en sociedades clasistas y enormemente desiguales, que, una vez llegados a la edad adulta, se ven obligados a tomar una decisión vital que los lleva en una u otra dirección. Llega además a la conclusión de que los personajes más logrados de algunas de las mejores novelas del *boom*, por ejemplo, el Oliveira de *Rayuela* (1963), el Zavalita de *Conversación en La Catedral* (1969) y el mismísimo coronel Aureliano Buendía de *Cien años de soledad* (1967), son trasuntos literarios de sus autores: «Sí, no hay duda: Oliveira es el doble de Cortázar; Zavalita, el doble de Vargas Llosa: lo que habrían sido si no hubiesen intentado una integración crítica al mundo que los expulsó a través de la literatura» (227).

Por su originalidad e importancia a la hora de prefigurar el elemento más interesante de su narrativa: la crónica del desencanto

y de la deserción del proyecto revolucionario de un núcleo importante de una generación, reproducimos a continuación la parte de la entrevista donde expone su concepción de esa «tercera categoría» de latinoamericanos, la de «los marginales», «los escapistas», «los bohemios» y «los ratés», especie a la que, en un paréntesis más que revelador, denomina como la de «los desertores», y en la que se incluye, junto a dos de sus más célebres contemporáneos: su amigo Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa (227).

Yo creo que en todas partes, pero muy especialmente en América Latina, escribir es secretamente un acto de protesta, una manera de salirle al paso a muchas frustraciones. El escritor es un derrotado de la vida cotidiana, dice Mario Vargas Llosa. Y García Márquez confiesa que empezó a escribir cuando descubrió que no servía para nada. Personalmente, he creído por momentos interesarme a fondo en el periodismo, la política y aun los negocios. Pero no era cierto: en el fondo advertía una insatisfacción latente, que no siento cuando estoy escribiendo.

¿De dónde sale entre los latinoamericanos este sentimiento de frustración? Tengo una vaga sospecha: de un desfase profundo entre nuestros sueños de adolescencia, que postulan un cambio total de la sociedad y de sus valores, y la realidad que parece a veces una piedra inamovible. Más que en Europa, quizás, las universidades son fábricas de sueños, guetos de la inconformidad, en América Latina. Cuando salimos de allí, despertamos a la realidad de un mundo que concede pocas opciones. Algunos conservan esa intransigencia y esa candidez vertical de la adolescencia, ese rigor, ese fervor: Camilo (Torres), el Che Guevara, por ejemplo. Incapaces de ceder en el plano de los principios, trasladan a la política su sentido ético, lo subliman en vocación revolucionaria, y mueren casi siempre, son sin remedio liquidados. Representan la nueva versión de Cristo y sus apóstoles. Luego están los otros, la mayoría, los que se integran, transigen, se acomodan a la realidad sin tratar de cambiarla bruscamente. Si tienen la suficiente astucia, inteligencia y oportunismo, triunfan, desde luego, a su manera, pero su triunfo, secretamente, está doblado de mala conciencia. Y en fin, entre el sacrificio extremo de los que intentan demoler una sociedad y los que admiten todas sus reglas del juego, queda una tercera categoría compuesta por los marginales (los desertores, sí), los escapistas, los bohemios, los «ratés», cada vez más numerosos en América Latina (227).

Hijos de la frustración, derrotados de la vida cotidiana, inútiles que no sirven para nada, insatisfechos, marginales, escapistas,

bohemitos, fracasados... (227). Resultan tan variados los calificativos empleados por Mendoza para caracterizar a esos jóvenes latinoamericanos que, durante la década de los setenta, optaron por una tercera vía, a caballo entre la vocación revolucionaria y la rendición ante la injusta realidad de sus sociedades, que el texto se constituye como una prueba más de su talento.

Tras este pasaje, continúa contándole a Gilard que esta frustración y sentimiento de fracaso no es sólo el tema principal de la *nouvelle* que da título a su recién publicado libro, sino también de la novela en la que anda trabajando –publicada tres años después bajo el título de *Años de fuga*–, donde según comenta: «pretende indagar qué ocurre con los desertores cuando se expatrian» (228). Hoy podemos asegurar que esta indagación es el tema central no sólo de esta novela, que recibió el primer premio de novela colombiana Plaza & Janés, sino de toda su obra literaria. Para demostrarlo, comenzaremos comparando la teoría de Plinio A. Mendoza para explicar lo ocurrido con los jóvenes de su generación, citada arriba, con la explicación de Andrés, el protagonista de «El desertor», a su decisión de dejar Colombia en el último capítulo del relato:

Quisiera recuperar el interés que tenía por las cosas a los veinte años. En esa época, recuerdo, estaba en la universidad, y muchos pensábamos que nos correspondía cambiar el país. La verdad es que algunos han llegado a ser pomposos ministros, y nada ha cambiado; otros quisieron ir más allá, y han muerto. Otros quedamos a la deriva. Total, el país terminó cambiándonos a nosotros. Fíjate, me gustaría saber ahora por qué (82).

La comparación habla por sí sola. Esta novela corta, que examinaremos en la última parte de este ensayo, no es sólo uno de sus mejores textos literarios, sino la primera demostración de que los sentimientos y opiniones de sus personajes protagonistas coinciden en un sinnúmero de casos con los de su autor y, lo más importante de todo, realizan una radiografía sentimental de una generación desencantada. Y es que, aunque Harold Tenorio Alvarado acuñó este término en 1985 para denominar a la generación de poetas colombianos nacidos en los años treinta y cuarenta, que comenzó a publicar en la década de los setenta en una Colombia en vías de desaparición, marcada por unas ciudades llenas de desplazados tras «La Violencia» que asoló el país tras el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948 (35), creemos que Plinio Apuleyo Mendoza encaja perfectamente en ella.¹

Entrando en el análisis formal de su obra de no ficción, éste revela que tanto *El desertor* como sus tres novelas comparten una estructura narrativa marcada por:

- La presencia de un personaje protagonista que es un *alter ego* de Mendoza, un escritor o periodista colombiano de idéntica edad al autor (Andrés en «El desertor»; Ernesto en *Años de fuga*; Manuel en *Cinco días en la isla* y Martín en *Entre dos aguas*).

- Una historia caracterizada por el relato de las aventuras amorosas y vitales de su personaje protagonista (hoy en día poco digerible por su donjuanismo y esnobismo europeizante), aderezada con un interesante recorrido crítico por la historia colombiana desde la década de los cuarenta hasta principios del siglo XXI, formado por sus recuerdos juveniles del Bogotazo, del cura guerrillero Camilo Torres, de sus tiempos como dirigente de las Juventudes del Movimiento Revolucionario Liberal, germen del Ejército de Liberación Nacional (ELN), y por el relato de la Colombia assolada por la violencia de la guerrilla y el narcotráfico de finales del siglo pasado.

En el caso de «El desertor» y, sobre todo, de *Años de fuga*, su novela más ambiciosa, destaca también la calidad y complejidad de los puzles armados por el escritor boyacense, cuyas continuas analepsis e inserciones de «inter-capítulos» mantienen a los lectores enganchados a la historia. Además, se trata de textos que hoy despiertan interés por ser la transposición literaria de «la frustración y el desencanto» generados en Mendoza y muchos de sus coetáneos, por la asunción del fracaso de sus ilusiones revolucionarias:

¿Visión pesimista? Probablemente. Pero de un pesimismo relativo, en la medida que sólo revela la manera como nuestra conciencia ha traducido el fracaso de la ilusión revolucionaria de la década del sesenta. Teóricos y políticos explicarán, seguramente, dónde estuvo la falla y propondrán otras pautas de acción. Es su oficio. Uno, como escritor, no trata de meter de contrabando análisis políticos o ideológicos en sus novelas (ellos alimentan a veces una pésima literatura), sino de hablar de esas cosas como las ha sentido (228).

*

Un cuarto de siglo separa la publicación de «El desertor» en 1974 y de *Cinco días en la isla*, probablemente la novela de Mendoza que mejor resistirá el paso del tiempo, dada la urticaria que

hoy en día provoca el sesgo machista de las representaciones de los personajes femeninos de *Años de fuga* y el maniqueísmo de *Entre dos aguas*. Esto no es óbice para que el escritor colombiano haya sabido insertar en ellas dos pasajes, que reflejan magistralmente la evolución ideológica de este pesimismo y su desencanto revolucionario. Nos referimos a los dos en que los protagonistas, hombres con una juventud marcada por su simpatía con la guerrilla y la lucha callejera contra la dictadura de Rojas Pinilla (1953-1957) y el régimen del Frente Nacional (1958-1974), descubren los homenajes a dos guerrilleros muertos.

En el primero de ellos, Andrés, un joven abogado que ya ha decidido abandonar el país, se cruza con una pintada en un muro en recuerdo a un guerrillero muerto, Ramiro Osorio (Osorito), encuentro con el que concluye la *nouvelle* «El desertor» (82). El segundo narra el descubrimiento de que la brigada guerrillera que ha asesinado a Tomás, el marido de Claudia Aristigueta, y amenaza con hacerlo con ella, se llama Brigada Jesús María Rozo, en homenaje a su secuestrador, quien, tras haber sido eliminado por paramilitares pagados por el propio Tomás, ha sido convertido en «mártir de la causa revolucionaria» dando nombre al grupo armado que ha convertido en viuda a Claudia (302).

Parece imposible mejorar el uso invertido de una anécdota para mostrar el progresivo desencanto revolucionario de los protagonistas y dobles de Mendoza. Así, si, en «El desertor», el guerrillero muerto, Ramiro Osorio (Osorito), es un amigo juvenil de Andrés, «pequeño, tímido, sigiloso», que éste podría imaginarse «de monaguillo» sin esfuerzo (13), alguien al que acaba escondiendo en su casa de Barranquilla, cuando es perseguido por la policía (59-63), y llevando con su coche a Ciénaga, municipio desde donde pretende unirse a la guerrilla (69-70); en *Años de fuga*, este guerrillero al que se rinde homenaje, bautizando con su nombre una Brigada, Rozo, ya no se trata de un amigo sino de un conocido, alguien que presidía las reuniones de las Juventudes Comunistas en Bogotá a las que Manuel asistió de joven, pero con quien no simpatizó en absoluto por considerarlo como «un tipo extraño y muy desagradable», una «especie de portero resentido» con «una personalidad agresiva» (299-300).

Las caracterizaciones de los guerrilleros y el cariz afectivo de las relaciones mantenidas con ellos por los protagonistas de ambos textos no pueden ser más antitéticas. También lo serán sus reacciones ante la revelación de las rememoraciones. Mientras que Andrés, al leer «distráidamente» la pintada en el muro:

«VIVA RAMIRO OSORIO EL GUERRILLERO», pide a sus amigos (Lorenzo y Paula) que detengan el coche y la contempla durante un «largo rato», antes de continuar su camino, respondiendo con una escueta respuesta a la pregunta de Lorenzo sobre la identidad del guerrillero. De este modo, la narración, fiel a los principios declarados por Mendoza a Gilard, «no trata de meter de contrabando análisis políticos o ideológicos» (228), dejando un final de relato en que el protagonista, a pesar de su desertión de la causa guerrillera, no parece impugnar el ideal que hay detrás de una lucha armada, que es indudable que aún goza de cierta popularidad. En *Cinco días en la isla*, el descubrimiento se produce al final del capítulo y deja a las claras el arrepentimiento de Manuel de su pasado revolucionario y la aceptación del comunismo como «una forma de barbarie»:

—Él y sus amigos eran unos hampones con una jerga comunista —dice Claudia—. No entiendo cómo pudiste tú mezclarte con ellos alguna vez.

—Tampoco yo lo entiendo. Quizás era algo que estaba en los vientos de la época. Las utopías políticas cumplen un papel similar al de las religiones: ofrecen una respuesta a toda clase de problemas e infortunios. Pero, no sé por qué, acaban siempre tiñéndose de sangre.

—Para mí todo eso no es sino una forma de barbarie —dice Claudia.

—Lo es. Pero a veces hay que esperar un siglo hasta que se les vea su verdadera cara. Fíjate lo ocurrido con el comunismo. Rozo, y hay cientos como él, no era sino un pobre diablo lleno de resentimiento. Sus lecturas debieron limitarse a cuatro o cinco cartillas de marxismo elemental. Y ahora debe ser visto como un mártir de la causa revolucionaria.

—Así ocurrió. ¿Sabes cómo se llamaba el grupo armado que mató a Tomás, mi marido? Brigada Jesús María Rozo (302).

Resulta evidente que en los cinco lustros que van desde 1974 hasta 1999 la desertión socialista de los *alter ego* de Plinio Apuleyo Mendoza se ha resignificado. El sentimiento de derrota de Andrés en «El desertor» por haber dejado de ser el abogado de comunistas y guerrilleros en Bogotá y haber huido a Barranquilla, desde donde, al final del relato, decidirá marcharse a Europa se ha transformado en la disculpa avergonzada de Manuel por su militancia en las juventudes comunistas durante dos años, que atribuye a su fracaso amoroso con Adriana (98-106), porque en

su opinión: «el marxismo es un desaguadero de toda clase de frustraciones personales» (105-106).

Esta visión de Manuel de su pasado comunista no sorprenderá a los lectores colombianos, conocedores de la figura pública de Mendoza. Lo señalado por su *alter ego* en *Cinco días en una isla* es un reflejo de lo que venía apuntando el escritor en sus artículos periodísticos de la época, en que la expiación pública de su pasado comunista se había convertido en un motivo recurrente, teniendo como broche de oro la inclusión de una cita suya en el «Index Expurgatorius Latinoamericanus» del *Manual del perfecto idiota latinoamericano... y español*. Concretamente, una en la que parafraseaba a Teodoro Petkoff, exguerrillero venezolano fundador del Movimiento al Socialismo (MAS), afirmando que «la revolución en América vencerá como socialista o será derrotada como revolución» (315).

En resumen, la anécdota anterior constituye una muestra perfecta de la importancia de la deserción revolucionaria en la narrativa de Mendoza, así como del viraje reaccionario de sus textos y personajes. Hoy en día, el lector de *El desertor* puede quedar sorprendido de que su autor sea el mismo que el de *Cinco días en la isla*, donde, aunque pueda entenderse la falta de empatía de Manuel con Rozo, resulta llamativa la ausencia del más mínimo cuestionamiento moral del asesinato del guerrillero (o hampón), a cargo de sicarios pagados por Tomás, un ajuste de cuentas que tanto Claudia como el *alter ego* del escritor parecen considerar normal y que sustenta las críticas de quienes acusan al escritor boyacense de simpatizar con el paramilitarismo que alimentaron las políticas de los gobiernos de Álvaro Uribe en Antioquia (1995-1997) y Colombia (2002-2010).

Este cambio de rumbo ideológico de quien fuera director de Prensa Latina para Colombia en 1959 y se declarara admirador del MAS venezolano a principios de los años setenta ha tenido su último capítulo en *Entre dos aguas*. En esta novela, publicada hace una década, pero ambientada a principios del milenio, la representación de militares y guerrilleros es poco verosímil y maniquea, muy alejada del enfoque crítico, pero más equidistante, de obras de temática similar como *Líbranos del bien* (2008) de Alonso Sánchez Baute o la excelsa *Los ejércitos* (2006) de Evelio Rosero. Sin embargo, lo peor es que el propósito último de la novela del escritor boyacense no parezca ser otro que la puesta en entredicho de la labor de los religiosos y de las organizaciones no gubernamentales que trataban de esclarecer la autoría de los

crímenes contra los derechos humanos que se producían en Colombia en aquella época.

*

No sería oportuno acabar sin un análisis de la narrativa de *El desertor*, el libro que lo situó en un lugar prometedor del campo literario colombiano de su época. Se trata de un volumen breve, formado por seis cuentos y una novela corta que destaca por la diversidad de temáticas, ambientes y técnicas empleados. Nos encontramos así con relatos escritos por un narrador en primera persona («Espejismo», «De nuevo los pinos», «El día que enterramos las armas» y «En esta hora de la noche») o en tercera («El desertor», «Paris la nuit» y «El primer día»); con narrarios («De nuevo los pinos» y «En esta hora de la noche»); inicios *in media res* («El desertor») y un sinfín de analepsis, recursos empleados con acierto y que consiguen mantener al lector embebido en las historias que se cuentan.

Ambientadas en lugares diferentes (París, Barranquilla, Bogotá, Caracas o Mallorca), que, a excepción de Caracas, volverán a aparecer en su obra novelística (París y Mallorca en *Años de fuga*; Barranquilla en *Cinco días en la isla* y Bogotá en las dos anteriores y en *Entre dos aguas*), sus historias abordan diferentes temáticas y sucesos, pero cabe destacar que, al igual que ocurre con sus novelas, prevalecen los temas del amor y de la historia colombiana, así como unos narradores o protagonistas masculinos de mediana edad «marginales», «insatisfechos», «fracasados», «desertores» en definitiva (Gilard, 227).

Tres de estos siete relatos: «El día que enterramos las armas», «Espejismos» y el que da título al volumen, abordan La Violencia,² estando, además, a la altura de clásicos sobre el tema como los cuentos de Hernando Téllez o *El día señalado* (1964), de Manuel Mejía Vallejo. Para lograrlo, Mendoza pareciera haber seguido las directrices que su amigo Gabriel García Márquez plasmara en 1959 –tras aplicarlas magistralmente en la redacción de *El coronel no tiene quien le escriba* (1958)– en su célebre artículo «Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia». Recomendaba Gabo alejarse del exhaustivo inventario de crímenes y la descripción minuciosa de la crueldad. En su lugar, instaba a tratar de narrar las historias de los vivos «que debieron sudar hielo en su escondite», reconociendo así que «el drama de este tiempo no era sólo el del perseguido, sino también el del perse-

guidor» porque, y así concluía su texto, «no hay drama humano que pueda ser definitivamente unilateral» (1983, 763-767).

«El día que enterramos las armas» es un ejemplo perfecto de ello. En él, Emilio Santos, un jefe exguerrillero liberal narra desde su exilio en Venezuela, el día en que escondieron las armas y disolvieron su escuadra, allá por 1953. Ocurrió tras el golpe militar de Rojas Pinilla que parecía dar fin a la violencia conservadora que había asolado a los pueblos liberales durante casi un lustro. Santos relata sin excesos y en primera persona la emotividad de este momento, las reacciones apesadumbradas de los miembros de su escuadra al despedirse, las dudas de aquellos que no sabían qué hacer con sus vidas, etcétera. Hasta que, casi sin querer, se va llegando al clímax. Primero, con la inserción sutil del ajusticiamiento a que fue sometido su amigo guerrillero Puntería cuando volvía a su pueblo; después, con la mención del asesinato de Guadalupe Salcedo (1924-1957), célebre comandante guerrillero de Los Llanos y de otros líderes de la guerrilla, apostillada por el siguiente comentario: «A todos fue cobrándoles el Ejército su cuenta, uno por uno. Es tan fácil quebrar una ramita suelta...» (90), y, por último, con la declaración de Santos, que, confesándose envejecido y derrotado para retomar la lucha armada, concluye así su relato:

Y lo peor es que las armas están ahí, aguardándonos. Al pie del higuierón. Quisiera encontrar a los muchachos que han sido picados hoy por el mismo avispón que me picó a mí. Quisiera llevarlos allá lejos, al río Meta, donde hace tantos años dejamos enterrada la guaca. Diez fusiles, un F. A., una ametralladora Thompson sirven de mucho para empezar. Quisiera decirles: «Ahí tienen, síganla muchachos, síganla, que ahora la fiesta es de ustedes» (91).

La fuerza de este sugerente llamado final es una de las mejores virtudes de un cuento que, como proponía García Márquez, explora el drama de los vivos, en este caso, del perseguidor (guerrillero) perseguido e impotente, acorralado por la nostalgia, una imagen que evoca magistralmente la triple repetición del verbo querer conjugado en imperfecto de subjuntivo.

El desertor contiene otros relatos con finales tan originales como este. Es el caso de «Paris la nuit», donde un narrador heterodiegético cuenta la primera noche en París de Olimpo Zapata, un joven colombiano que en su búsqueda del Foyer de Jóvenes Católicos termina pasando la noche en Pigalle, donde se dejará atrapar por la sensualidad de las prostitutas parisinas y acabará

acostándose con una «muchacha rubia de faldita breve y largas piernas enfundadas en altas botas de cuero» (132). Todo ello, antes de volver al presente de la narración al final del cuento, en el que se descubre que Olimpo llegó al día siguiente al Foyer, acabó ordenándose sacerdote, pero que «aunque nunca se ha arrepentido de vestir la sotana, algunos domingos debe espantar apresuradamente la imagen de una muchacha rubia de faldita breve que sube con él la escalera del púlpito» (133).

Para finalizar este recorrido elegimos «Espejismo», un cuento que contiene los rasgos principales de su narrativa de desertor, manteniendo similitudes con «El desertor» (*nouvelle* de la que se distingue por el uso de un narrador protagonista en primera persona) y *Años de fuga*. En él encontramos a un narrador, cuyo nombre nunca sabremos, que refiere su encuentro casual en un aeropuerto de provincia colombiano con Arjona, un amigo con el que compartió vivencias en el Movimiento Revolucionario Liberal a principios de los años sesenta –al igual que el mismísimo Plinio A. Mendoza, quien ha confesado en sus artículos que también vivió «ese embeleco» (2016)–, que le pone al día de su triste situación personal. Separado hace cinco años de su exmujer, Lorena, de la que sigue secretamente enamorado, vive durante la semana refugiado en su trabajo y en el alcohol, a la espera del encuentro semanal con ella y con sus hijas de cada domingo.

El interés del cuento radica en cómo el lector va a ir descubriendo de la mano del narrador que Arjona no es sino su doble. A poco de comenzar el relato sabemos que ambos comparten el abandono de las ilusiones revolucionarias, lo que les había hecho creerse a ambos muy lúcidos, «pero en el fondo» les hace sentirse «solos, vagamente culpables, de todas maneras desertores, dispersos, hechos una mierda» (112); luego, que los dos sufren remordimientos cada vez que les recuerdan el ejemplo de la vida y muerte de Camilo Torres (118 y 119) y, en una maroma al final del relato que oficia de triste colofón, que ambos han sido abandonados por sus respectivas parejas (120). Ante este final, el lector puede preguntarse: ¿se trata de un relato autobiográfico o este narrador y personaje es otro de sus *alter ego*, como el Martín de *Entre dos aguas*, al que Plinio Apuleyo Mendoza hace coincidir consigo mismo y con Gabo en Cuba en el juicio revolucionario a un conocido militar de Batista (224)? La respuesta es lo de menos. Lo importante es que este relato sobre un tema clásico de la ficción breve como el del doble es otra joya más, otro nuevo

«Espejismo» nacido de la pluma de un escritor irregular, pero injustamente olvidado.

NOTAS

¹ La fecha de publicación tardía de su primer libro y el retrato pesimista del país lo sitúan como un miembro más de esta heterogénea generación opacada por la obra y figura de García Márquez que, como recuerda José Manuel Camacho Delgado, en su edición a *Los parientes de Ester* de Luis Fayad, ha sido denominada de múltiples formas: «generación sin nombre», «generación del setenta», «generación del bloqueo y del estado de sitio» y «generación transhumante» (2019, 16-18). Una generación en la que Alvarado Tenorio incluía sólo a los poetas post-nadaístas José Manuel Arango (1937), María Mercedes Carranza (1945), Juan Manuel Roca (1946) y Juan Gustavo Cobo Borda (1948), pero en la que se ha añadido posteriormente a novelistas como Apuleyo Mendoza (1932), Albalucía Ángel (1939), Luis Fayad (1945), etcétera.

² Guerra civil no declarada entre liberales y conservadores, especialmente cruenta en el medio rural, que se desarrolló entre 1947 y 1965 causando según las estimaciones realizadas por Carlos Lemoine, director nacional del Centro Nacional de Consultoría, doscientas mil muertes y más de dos millones de desplazamientos del campo a la ciudad, sobre una población total estimada de once millones de habitantes (Oquist, 307).

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarado Tenorio, Harold (1985). «Una generación desencantada: Los poetas de los años setenta». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 14. 33. 33-46.
- Camacho Delgado, José Manuel (2019), ed. *Los parientes de Ester*. Madrid: Cátedra.
- García Márquez, Gabriel (1983). *De Europa y América (1955-1960). Obra periodística*. Vol. 4. Barcelona: Brujuela.

- García Márquez, Gabriel y Plinio Apuleyo Mendoza (1982). *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Gilard, Jacques (1975). «Plinio Apuleyo Mendoza. *El desertor*. Compte-rendu». *Caravelle: Cahiers du monde hispanique et luso-brésillienne*, 24. 114-118.
- Gilard, Jacques y Plinio Apuleyo Mendoza (1976). «Plinio Apuleyo Mendoza. Entretien». *Caravelle: Cahiers du monde hispanique et luso-brésillienne*, 26. 225-230.
- Giraldo, Luz Mary (2005), sel. *Cuentos y relatos de la literatura colombiana*. Tomo II. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Luchting, Wolfgang A (1980). «Años de fuga by Plinio Apuleyo Mendoza; *La casa infinita* by Augusto Pinilla. Reviews». *World Literature Today*, 54. 3 (Verano): 409.
- Mendoza, Plinio Apuleyo (1973). *El desertor*. Caracas: Monte Ávila Editores.
 - . *Años de fuga* (1979). Bogotá: Plaza y Janés.
 - . *Cinco días en la isla* (1999). Barcelona: Plaza y Janés.
 - . *Entre dos aguas* (2011). Barcelona: Ediciones B.
 - . «Yo viví ese embeleco» (2016). Bogotá: *El Tiempo*. 11/02/2016. Web. *El Tiempo*. <<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16507577>>. Consultado el 16/04/2020.
- Mendoza, Plinio Apuleyo, Carlos Alberto Montaner y Álvaro Vargas Llosa (1996). *Manual del perfecto idiota latinoamericano... y español*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Oquist, Paul (1978). *Violencia, conflicto y política en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Banco Popular.
- Piotrowski, Bogdan (1988). *La realidad nacional colombiana en su narrativa contemporánea (aspectos antropológicos, culturales e históricos)*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.





Leonardo Valencia:
«Mi placer literario es convivir con la
escritura»

Por Carmen de Eusebio

Leonardo Valencia (Guayaquil, Ecuador, 1969) es narrador y ensayista. Ha publicado el libro de cuentos *La luna nómada* (1995) y las novelas *El desterrado* (2000), *El libro flotante* (2006) –traducida al francés–, *Kazbek* (2008) –traducida al inglés– y *La escalera de Bramante* (2019), así como los ensayos *El síndrome de Falcón* (2008), *Viaje al círculo de fuego* (2014) y *Moneda al aire: sobre la novela y la crítica* (2017). Sus cuentos han sido incluidos en más de quince antologías de referencia internacional, como *Les bonnes nouvelles de l'Amérique latine* (Gallimard), con traducciones al inglés, francés, italiano, hebreo y búlgaro. Fue elegido por el Hay Festival de Bogotá 39 entre los 39 autores más destacados de América Latina. Residió en Lima entre 1993 y 1998, y luego en Barcelona durante veinte años, donde se doctoró en 2007 en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona con una tesis sobre Kazuo Ishiguro. Desde 2018, es profesor de la Universidad Andina Simón Bolívar, en Quito, donde dirige la Maestría en Literatura Latinoamericana y Escritura Creativa.

***La escalera de Bramante* transcurre entre mediados del siglo XX y principios del XXI y está compuesta por varios relatos que se entrelazan para contarnos cómo afrontan la época que les tocó vivir los tres personajes principales de la novela, un pintor alemán (Landor) y dos artistas ecuatorianos (Raúl y Álvaro). Hay que añadir que tiene seiscientos dieciséis páginas. Tiene rasgos para ser considerada como una novela total. ¿Usted la considera de ese modo?**

Más que total me parece una novela *tonal*. Tiene distintos registros de escritura que funcionan a modo de contrapunto, donde resuenan tiempos y lugares que a veces pueden ser muy distantes, entre París y Quito, o entre Barcelona y Bogotá. Dejaría el concepto de novela total para libros como *En busca del tiempo perdido* o *Los demonios*, que a su manera son monocordes o monotonaes por el narrador único que tienen, pero ni siquiera. En *La escalera de Bramante* me siento más cercano a una forma de escritura que explora distintos estilos, narradores y reinos imagina-

rios, como si hubiera que tocar distintas teclas para percibir el conjunto. El concepto de novela total permite llegar más rápido a un libro y pasar de largo, cuando son precisamente las novelas que exigen detenerse más en ellas.

La historia se crea sobre los cimientos de la amistad y se apoya en la conversación permanente de Álvaro, el artista frustrado, y Raúl, el artista alejado de toda intelectualidad pero dotado de la facultad para crear e inventar. Un diálogo que viene impuesto, en parte, por el intento de recuperación de la memoria de Raúl, causada por su alcoholismo, entre otras razones. Uno de los temas más tratados en la literatura junto con el amor, el odio...

Sí, la memoria y la amistad son dos ejes sobre los que giran los personajes. No me había percatado de este tema recurrente en varias de mis novelas, como *El libro flotante*, hasta que escuché a un joven crítico que dio una conferencia sobre mis novelas anteriores, cuando estaba precisamente escribiendo *La es-*

calera. Incluso diría que ahora se trata de la «memoria de la amistad». Un tema decisivo en mi experiencia es la muerte temprana de amigos reales. Su conversación resonaba y resuena en mi mente. Uno de los amigos que perdí se llamaba Erwin Buendía. Cada vez que volvía de visita a Ecuador tenía largas conversaciones con él. Lo conocí cuando entré en la universidad. Escribió artículos y ensayos estupendos. Era un gran lector de ciencia ficción, devoto de *Star Trek*, Bradbury y Vonnegut. Murió en 2006. Hicimos una recopilación póstuma de sus artículos y ensayos que se tituló como uno de sus artículos: *Si algún día alcanzamos las estrellas*. En el prólogo de su libro conté que una vez fue a visitarme a Lima, cuando yo vivía allí, y lo llevé a visitar las líneas de Nazca. De camino hacia Nazca, ya de noche, paré mi auto en medio de la oscuridad del desierto, le pedí que se bajara del auto. No pasaba nadie. Él no entendía qué ocurría. Apagué las luces y le dije que mirase el cielo. La noche del desierto peruano es una de las más tachonadas de estrellas. Mi amigo se quedó deslumbrado.

Quizá el esfuerzo que hace Álvaro por ayudar a Raúl para que no pierda la memoria es una trasposición de mi propio acto de escritura como un deseo de restituir la conversación con los amigos perdidos. En el caso de Raúl, que no tiene muy claro qué quiere hacer con su vida, y que más bien está detrás de Álvaro, se produce un giro inesperado para él mismo. Nunca tuvo una vocación temprana ni visible para dedicarse al arte, la descubre tardíamente, aunque proviene de una familia de músicos. Incluso los estudios de Bellas Artes los realiza para seguir los pasos de Álvaro. Me llaman la atención esas vocaciones tardías que

a veces irrumpen a pesar de los mismos implicados, como si el arte fuera una contingencia. O mejor dicho: como si tales casos permitieran ver esa contingencia por encima de la idea determinista de una vocación. No creo en los destinos artísticos, sino en la disciplina y la tenacidad que encauzan una determinada sensibilidad.

MI PROPIO ACTO DE ESCRITURA COMO UN DESEO DE RESTITUIR LA CONVERSACIÓN CON LOS AMIGOS PERDIDOS

No es una novela histórica, sin embargo recorre grandes acontecimientos históricos, desde la Segunda Guerra Mundial hasta los movimientos subversivos de la guerrilla colombiana y ecuatoriana. Una novela de estas características implica mucho trabajo, muchas lecturas, mucha documentación, ¿cómo ha sido ese trabajo de investigación?

Sobre todo fue detenerme en la posguerra, en el primer caso, y en el segundo descubrir los nexos que hubo entre un conato de guerrilla en Ecuador y su modelo colombiano, el M19. Pero no me interesan en sí mismos estos temas, ni para hacer una apología empática ni novelizándolos como motivo recurrente de la violencia. Hay demasiadas novelas que apelan a la violencia por un efectismo sensacionalista y destruyen toda preocupación estética. Me interesan estos temas por los silencios que arrastran, sus consecuencias, sus resonancias en las personas y la época, por la manera inesperada con la que se manifiestan. En mi novela no hay grandes escenas violentas. Más bien diría que allí implosio-

nan o están latiendo como una amenaza velada. La parte europea fue mucho más fácil de investigar. Las consecuencias de la posguerra, en el caso de la Primera Guerra Mundial, yo las había abordado en mi primera novela, *El desterrado*, ambientada en Italia. Quizá en parte porque mi madre nació en Roma en 1938, un año antes del inicio de la Segunda Guerra Mundial. Era la última de doce hermanos y vivió una infancia con las estreches de la guerra y la posguerra. No pudo hacer estudios universitarios y trabajó en una imprenta. En *La escalera de Bramante* es más complejo porque la novela pone en evidencia que las consecuencias de la guerra no se acabaron de manera inmediata y llegaron muy lejos, a donde no llegó directamente la guerra. Tuvieron resonancia en América Latina con una serie de exiliados, entre intelectuales, infiltrados y asesinos. Nunca estuvimos desconectados. En lo que toca a la investigación sobre la guerrilla latinoamericana quizá lo más tenso fue entrar en la historia colombiana. Leer una atrocidad tras otra, desde documentos periodísticos hasta libros de memorias, un sufrimiento descomunal el que ha pasado Colombia. A pesar de todas las noticias que nos llegaron, y de que estuve varias temporadas por Bogotá, nunca llegué a sospechar la dimensión de su horror.

Recuerdo particularmente las memorias de Vera Grabe, *Razones de vida*, y María Eugenia Vásquez, *Escrito para no morir*, dos guerrilleras del M19, que me hicieron descubrir la situación de las mujeres dentro de la guerrilla y que inspira la tercera parte de mi novela, «Las troyanas» y el personaje de Laura Coloma. El resto fueron lecturas e investigaciones que tuve que parar porque era como adentrarse en los círculos más oscuros de un infierno. Entrevisté a dos exguerrilleros ecuato-

rianos, un hombre y una mujer. Hay una tercera, que vive en la selva. Fue la más violenta y hasta lideró un escuadrón del M19 aunque era ecuatoriana, pero finalmente ya no quise entrevistarla. Con las historias de los que entrevisté, y lo que leí, era más que suficiente. Quería imaginar la realidad más que hundirme debajo de ella. De hecho, me sorprende que Ecuador, siendo un país vecino de Colombia, en el que se infiltraron el M19 y otros movimientos, nunca pasó por una experiencia que pudo haber sido peor de la que tuvo, frente a lo que se vivió en Colombia durante los últimos veinte años del siglo xx. Particularmente, me interesó el conato de un proyecto que lideraba el M19, el llamado *Batallón América*, donde participaron miembros de guerrillas de Ecuador, Perú y otros países. Quedó en nada. Como todo movimiento subversivo y anárquico, los peores enemigos están dentro de ellos. De esto habla *Los demonios*, de Dostoyevski, una novela que tuve muy presente. Eso en sí mismo era para mí un motivo para entender la naturaleza humana, las identidades inestables y, sobre todo, las consecuencias que tienen en las personas allegadas o familiares que no sospechan que alguien próximo está implicado en ese tipo de vida, hasta que se descubren parados al borde de un abismo. Así es como aparece la Historia, con mayúscula y comillas, en la vida de cada hombre y mujer.

Sé que empleó ochos años en escribirla, ¿desde el principio supo que llegaría a terminarla o en algún momento sintió que podría no ver su fin?

Hubo un momento en que no veía cómo salir de la novela, quizá porque no quería abandonarla. Mi placer literario es convivir con la escritura. Sólo que aquí se había vuelto laberíntico por una onda



► Leonardo Valencia y Julio Ramón Ribeyro, Lima, 1993

expansiva que fue en muchas direcciones. En mis novelas previas había sido más equilibrado. En cualquier caso no tenía prisa por concluirla. Desde el principio pensé que sería una novela breve, parecida en extensión a la anterior, *Kazbek*. Con ella tuve el proyecto de escribir novelas breves en la que cada una trataría un tipo de arte. *Kazbek* trata del dibujo. Y la siguiente, que se iba a titular *Landor*, debía abordar la pintura. Nada salió como estaba previsto. Cuando con la segunda novela llegué a la extensión de la primera, me di cuenta de que me estaba dejando llevar por un impulso adquirido y que no había dicho lo que realmente quería decir. Así que hice a un lado el proyecto y me centré en la novela como una unidad en sí misma. Aun así tampoco tenía previsto que fuera extensa. Fue al tercer año de escritura, justamente cuando se concretó la historia de Álvaro y Raúl, que me di cuenta que el proyecto iba para largo, sin tener una idea exacta

de su extensión final. Y en realidad, el trabajo mayor fue comprimirla. Y así la veo, como una extensa novela *comprimida*, aunque suene paradójico. Los diálogos entre Álvaro y Raúl tuve que pasarlos de discurso directo a directo libre, en varios momentos a indirecto libre, acelerar los saltos temporales e imbricarlos más cuando aparece el segundo interlocutor de Álvaro, porque de lo contrario la novela habría seguido con más de mil páginas. Me ayudó una relectura de *Yo el supremo*, de Roa Bastos, por los diálogos entre el dictador y el amanuense. Recuerdo la anécdota de Dumas que añadía diálogos de una línea breve para ganar más por la publicación en folletín. Y ceñí los diálogos porque de lo contrario ningún editor habría publicado esta novela por su complejidad y extensión.

En *La escalera de Bramante*, tanto *Landor* como *Álvaro* están en continuo movimiento, se desplazan de un

país a otro, de una ciudad a otra, no así Raúl, que decide no salir de Ecuador. El tiempo es otro elemento en movimiento, el pasado y el presente se entrecruzan en el relato y, desde la primera página –«La vida de Landor siempre estuvo marcada por el movimiento»– hasta el final del libro, la idea de movimiento está presente. ¿Nos podría ampliar esta idea en relación a la narración?

No sé si algún día, un millón de años después, la especie humana llegue a tener alas, porque las deseamos desesperadamente. De ahí que tengamos tantas naves y vehículos para desplazarnos. Nuestros sueños y nuestras pesadillas tienen que ver con el movimiento, con tomar distancia de eso que Josep Pla llamaba *la malaltia de la proximitat*. En el siglo XIX se inició la era de la migración global. No deberíamos olvidar que desde el puerto de Le Havre y otros más de Europa, emigraron entre 1820 y 1925, sesenta millones de personas. Como para que la Europa más rancia se queje de recibir inmigrantes. También recuerdo que en mi país, a comienzos de los ochenta, se bromeaba con que la tercera ciudad más grande de Ecuador era Nueva York, por la cantidad de migrantes ecuatorianos que vivían allí. Mis padres fueron migrantes en Guayaquil, mi ciudad natal. Quizá la pandemia del coronavirus nos ha mostrado el grado de desplazamiento al que hemos llegado. Lo que me interesa es entender qué ocurre en la mente de los individuos, cómo lo asumen, qué implica en el sentido de su vida. Landor, a su manera, es un nómada involuntario. Se tuvo que quedar a vivir en París porque levantaron la Cortina de Hierro. Álvaro, siendo hijo de diplomáticos, adquirió un ritmo de viajes de ida

y vuelta. Sus circunstancias son más bien de orden biográfico. Al final se marcha voluntariamente a París para cumplir el viaje iniciático artístico que tiene una tradición de siglos y que, en su caso, terminará en desastre. El caso de Raúl, que lo vería más próximo al de un desterrado inmóvil, como el Orlando Dalbono de *El desterrado*, también es el de un nómada, porque nació en otra ciudad, Guayaquil, y se fue a vivir a Quito de niño. Pero sí, en efecto, es el único que no se moverá de su país. No tiene afán, no busca marcharse, quizá porque ya tenía algo que lo ataba: un amor frustrado y el alcoholismo. Pero eso no significa que el inmóvil, el que no migra, no tenga fantasías de viajes y nomadismo. Casi diría que son más radicales. El ser en movimiento tiene nostalgia, exacerbada o reprimida, y una inversión de energía enorme para sobrevivir y adaptarse.

La estructura sin duda es muy importante, pero uno de los puntos fuertes es la creación de los numerosos personajes. En la carta que Taltibio le envía a Imón en octubre de 1986 le habla de la creación de los mantos: «Era como una travesura, un juego en el que te conviertes en el centro del mundo... pasas a ser otro y sólo tú sabes quién eres realmente y los demás caminan delante de ti conociendo uno u otro nombre, pero desconociendo el que tú sí sabes y ocultas. Luego, claro, el asunto se complica...». ¿Usted es de los que los construyen a pulso o hay un momento en que comienzan a actuar «por su cuenta»?

Siempre he sospechado que la novela de Mary Shelley, *Frankenstein*, es la alegoría de los problemas de un escritor sobre la creación de personajes, más que la

historia literal de un monstruo hecho de partes ajenas. Ocurren las dos situaciones que usted indica, pero no son contrarias sino complementarias, se alimentan mutuamente. Sería pusilánime decir que una vez creados actúan por su cuenta. Me gusta llevarlos y cuidar su construcción. Lo que sí me ha ocurrido en algunos casos es no haber previsto que su rol fuera tan grande o, al revés, que a quienes consideraba protagonistas terminaban teniendo un papel secundario. Laura, en *La escalera de Bramante*, fue al comienzo un personaje secundario, al igual que Dora, una chica checoslovaca que apareció de pronto en una sesión de modelaje en la escuela de Bellas Artes de Dresde. Al describirla me interesaba más bien entender a los pintores que la observaban, pero me estremeció verla y percibir un abismo en su pasado, también errante, y todo porque de pronto la imaginé con los ojos de dos colores, su particular heterocromía, y porque desnudó su pequeño cuerpo pero dejándose cubierta la cabeza con un pañuelo negro tejido de nenúfares. También me acordé de un personaje de apellido Lerner sobre el que escribí uno de mis primeros cuentos, y que era un enigma incluso para mí mismo, como si tuviera todavía una historia inconclusa. Me di cuenta que debían ser hermanos y todo adquirió sentido, aunque entre ambos textos median más de veinte años. Ella inspira a Landor para el cuadro inconcluso *Heterocromía de Dora Lerner*. Laura y Dora terminaron siendo protagonistas decisivos de la novela. Lo otro que también es inesperado es que, debido a algunos personajes, se puede modificar la propia percepción. Siempre me atrajo la pintura moderna y contemporánea, pero gracias a Landor terminé acercándome a la pintura de

los primitivos flamencos, como Robert Campin, Jan van Eyck, van der Weyden o Memling, y luego al más grande de los posteriores, Vermeer, aparentemente inocente con sus motivos cotidianos y sencillos, pero que siempre están temblando debajo y son inagotables. Nunca me había detenido en el fondo del pequeño cuadro de Van Eyck en el Louvre, la *Virgen del canciller Rolin*, y cuando lo hice, como si lo estuviera observando mi personaje, perdí la noción del tiempo. Es un cuadro que se proyecta a un horizonte infinito. Lo mismo me pasó en el Prado con el tríptico de Botticelli sobre «Nastagio degli Onesti», que se reproduce en mi novela. No sabía cómo quitarme de encima al guardia del museo por quedarme tanto tiempo delante del tríptico.

El arraigo y el desarraigo son dos sentimientos claramente identificables en los personajes de Raúl y Álvaro. No obstante, ambos eligen el arte, concretamente las artes plásticas, para huir de esa realidad social y cultural en la que han nacido. ¿Por qué la pintura y no la música o la escritura? ¿Qué capacidad tiene el arte plástico para convertirse en el eje sobre el cual gira la obra? ¿Qué relación tiene usted con la pintura?

La posibilidad de ver un cuadro de un solo golpe visual me estremece, algo imposible en una novela, quizá sí en un poema breve. Después está la imagen fundamental, la que está detenida en ese único momento que vemos en la escena inmóvil del cuadro, pero que habla de una totalidad, de una prometedora secuencia, de un pasado complejo y de un instante siguiente que corre por nuestra imaginación. Deleuze decía que nada es más perturbador que los movimientos

incesantes de lo que parece inmóvil. Dibujé mucho de niño y al comienzo de la adolescencia tomé clases de pintura con un pintor norteamericano cuando viví en Quito, pero lo abandoné cuando entré en la literatura. Mis vocaciones frustradas son la pintura y la poesía. Ahora, no estoy muy seguro si mis dos personajes eligen un tipo de arte. Más bien sospecho que lo aceptan, sobre todo Raúl con la escultura. Terminan por asumir la aceptación con todos sus rigores. Una especie de pacto faústico. Quizá por eso se alude a él algunas veces. Lo que me resultó interesante fue explorar un paralelismo entre los artistas que buscan el absoluto, llevados a límites donde el arte parece llegar a su fin, como si no fuera posible pintar nada más después de sus experiencias radicales, y quienes apuestan por una opción política radical, también absoluta, capaz de llegar al terror y al asesinato. Esos artistas del absoluto, como los llama John Golding en su libro *Caminos a lo absoluto*, no estaban interesados para nada en someter su arte a cuestiones políticas, lo que los desautorizaba para los activistas o militantes. Lo curioso es que llegaban a extremos parecidos, el de la muerte del arte. Ambos se creían iluminados. Por eso me atraparon esos versos de Robert Desnos que puse de epígrafe en la novela: «Los discípulos de la luz sólo fabricaron tinieblas».

Es una novela que tiene un principio, un final y un desenlace feliz con la salvación de Álvaro, el personaje, quizá, más errado, fracasado y marginado de los tres, ¿el amor como tabla de salvación?

El amor es la más inestable de las tablas de salvación. Siempre se astilla, se carcome o se pudre. Si hay suerte, se tras-

forma o se sublima. De hecho, la novela termina con los *Protocolos de la descomposición* que escribió Landor para su museo particular, porque quiere que se destruya, algo que nunca buscaron otros pintores que construyeron sus museos personales, como Monet o Rothko. A mí más bien el final de la novela me parece una tragedia devastadora para todos. Pero me alegro si le encontró un final feliz. Algo puede salvarse.

EL AMOR ES LA MÁS INESTABLE
DE LAS TABLAS DE SALVACIÓN.
SIEMPRE SE ASTILLA, SE
CARCOME O SE PUDRE

Esta novela suya, de gran ambición, ¿la ve dentro de una tradición estricta de lengua española o su diálogo como autor ha sido más complejo o amplio?

Me resultaría forzado afirmar que escribo dentro de una única tradición. Cuando recuerdo las declaraciones de Péguy, que afirmaba que le bastaba leer autores franceses, me entran unas ganas de darle unas palmaditas en la espalda por chovinista, si no fuera porque murió como un héroe en la batalla del Marne. He aprendido de novelas y novelistas específicos, que a veces resultan excepciones en su tradición y no son sus representantes, ni quieren serlo. ¿En qué tradición encajar *Bajo el volcán*, *El innombrable*, *Pedro Páramo*, *El cuarteto de Alejandría*, *Memorias de Adriano*, *La pasión según G. H.* o *Los inconsolables*? Escapan de sus países. Ni siquiera puedo asumir autores con la totalidad de sus obras, sino ciertos momentos o incluso un solo título. Sobre todo, no quisiera caer en una corriente que me resulta restrictiva, donde

la novela acapara el protagonismo del hecho literario, aunque sea el género que más me interesa escribir. También han tenido importancia para mí autores tan dispares y de épocas distintas como Baltasar Gracián, Góngora, Lezama Lima, Clarice Lispector, Saint-John Perse, Tomasi di Lampedusa o Manganelli, lo que quizá señala una línea barroca. O Adonis, Juarroz y Jabés, que no quisiera etiquetar, y que me gusta leerlos como un terceto familiar, no sé por qué. También hay filósofos que no resultarían evidentes, como Gadamer, el Nietzsche de *Humano, demasiado humano*, Cioran o María Zambrano. Bueno, quizá Zambrano sí se podría percibir por el papel que tiene el bosque y su claro en *La escalera de Bramante*, y lo decisivas que son mis relecturas de *Los bienaventurados*, *Filosofía y poesía* y *El sueño creador*. Vuelvo a ella y a Cioran, que la admiraba, así como también vuelvo siempre a Proust. Su pregunta me hace pensar que mis tradiciones se astillan en aristas discontinuas, aparentemente separadas, sin un eje lingüístico, operando como una familia variada, cohesionada entre sí, pero no resumible en una identidad sino en varias que se yuxtaponen. Un novelista no puede limitarse a una tradición cerrada. Especialmente al trabajar un género tan movable y heterogéneo que se alimenta de varias tradiciones y de distintos géneros. La tradición de un novelista es barroca e internacional. Me interesan las novelas dialógicas, donde el eje son los personajes dialogando entre sí, incluso de maneras imprevistas. Ocurre en *El coloquio de los perros*, Cipión y Berganza son dos personajes inolvidables. También ocurre en el *Quijote*, en *La educación sentimental*, en *El gran Gatsby*, en *Corrección* de Bernhard, en *El arrebato*

de Lol. V. Stein, esa desgarradora novela de Marguerite Duras, o *El jinete polaco*, de Muñoz Molina, y, por supuesto, *Conversación en La Catedral*, la mayor de las novelas de Vargas Llosa y una de las más arriesgadas del siglo xx, otra que tuve presente mientras escribía *La escalera de Bramante*. Las novelas son los diálogos, a veces explícitos, a veces elípticos, entre dos personajes. Aun así siempre encontraba algo a faltar, y por eso uno termina escribiendo la suya propia.

Usted no sólo es novelista sino que ha dedicado artículos y dos ensayos, como *El síndrome de Falcón* y *Monedas al aire*, donde ha reflexionado con intensidad sobre problemas relacionados con la poética de la narración y los fundamentos de lo imaginario. ¿Podría hablarnos de manera sintética de estas preocupaciones suyas de carácter teóricas?

Más que teóricas son del orden del ensayo, del ensayo de un practicante. En el caso del primero, el síndrome se refiere a ciertos pesos o cargas de agobio a los que algunos escritores deciden someter su obra literaria, específicamente referidas a las representaciones políticas e identitarias en el sentido más general. Falcón fue un hombre modesto que cargaba al escritor ecuatoriano Joaquín Gallegos Lara cuando éste no disponía de su habitual silla de ruedas. Gallegos Lara representa, en Ecuador, al reivindicador de una literatura política comprometida, para quien las obras que no respondan instrumentalmente a un propósito político, no eran válidas. Lo denomino *síndrome* porque encontraba esa actitud con un sesgo enfermizo y con un cuadro sintomático elusivo pero que siempre terminaba en un reduccionismo para muchos escri-

tores, críticos o epígonos que, desde la autocensura que implica este síndrome, se quisieron sentir como Falcón cargando sobre sus hombros ese peso político, que los enaltecía, al mismo tiempo que hacía tolerable cualquier mediocridad literaria siempre que se sometiera dócilmente a ciertos preceptos, negando o silenciando, además, obras que se resistían a doblegarse. Esa reflexión se refería a un momento inicial de mi trabajo literario donde quería tomar distancia de ese tipo de restricciones ideológicas, completamente absurdas si uno entiende la escritura como algo irreductible a una causa o a un propósito único. Esa recopilación de ensayos, por supuesto, habla también de autores que se escapan a ese tipo de etiquetas y que para mí son importantes ejemplos de libertad creativa, muchos de ellos ya los he mencionado. En *Moneda al aire* el contrapunto de su metáfora de levitación tiene que ver con liberarse de ese peso de que toda novela, el género en el que me centro en ese ensayo, no debe detenerse en un lado u otro de la interpretación, reduciendo las novelas también para instrumentalizarlas, sino que su complejidad las mantiene girando con distintos sentidos posibles. Por eso, hago un paseo desde Cervantes a Kazuo Ishiguro, atravesando algunas observaciones derivadas de Pierre-Daniel Huet, Sade, la pasión por la novela de los románticos alemanes del círculo de Jena y, sobre todo, Poe, respecto a la duración e intermitencia de la prosa narrativa, y por supuesto consideraciones inspiradas en Gadamer. Hay otros pesos aparte del político o identitario, como el peso del mercado editorial o las religiones. Todas inciden, como una trinidad, en restringir la libertad creativa. Y la novela las sufre particularmente por sus propias carac-

terísticas abarcadoras, de vasta representación y de acceso abierto a grandes públicos. Finalmente, si ninguna de las tres doblega a la novela, el último recurso es decir que el género ha muerto.

Por todo lo que abarca su obra muchas preguntas se tienen que quedar en el cajón porque, por extensión, la entrevista se debe terminar, pero antes me gustaría hacerle una última pregunta: *La escalera de Bramante* ha sido publicada por Seix Barral, Colombia. ¿Por qué en ésta ocasión se ha publicado primero en Hispanoamérica? Usted ha vivido muchos años en España, sobre todo en Barcelona. Supongo que su diálogo con el mundo español habrá sido intenso y, tal vez, decisivo.

Al publicar en Seix Barral Colombia, importar el libro a Ecuador es mucho más económico que una edición española. No es menor el tema. Una edición española importada de una novela de esta extensión era impagable para un lector joven en mi país. Seix Barral España no ha hecho una propuesta en concreto. Tarde o temprano aparecerá un editor interesado en *La escalera de Bramante*. Por supuesto, mi diálogo con España es ineludible. Pero se trata de una España particular, configurada desde mi condición de latinoamericano, y desde la oportunidad que me ofreció de pensar en libertad durante los veinte años en los que hice un máster y un doctorado, di clases, publiqué mis primeros libros, me volví a casar y nacieron mis dos hijos, hasta que recrudeció el nacionalismo en Barcelona, donde viví, y todo cambió. Ese tiempo fue una alternancia de periodos de prepotencia de la derecha española con la pusilanimidad de ciertos socialistas y una racha de aparentes pro-

gresistas que parecen talibanes de la censura. Por suerte, el sistema institucional español funciona bien, tiene una justicia ejemplar y un periodismo de investigación sin censura que permite sobrevivir a esos episodios.

Personalmente, una de mis deudas mayores es con Enrique Vila-Matas, un ejemplo de escritor libre entre muchas tradiciones. Recuerdo con afecto que él mismo se ofreció a presentar mi primera novela, *El desterrado*, en un almuerzo de prensa en el Set Portes en Barcelona. Yo no me habría atrevido a pedirselo. Fue un gran apoyo, porque los periodistas me bombardeaban de preguntas y yo estaba aterrado por no saber cómo explicar lo que había escrito, era mi primera novela, hasta que Enrique levantó la mano, los apuntó con el índice con esa expresión que a veces parece furibunda pero que es de una profunda ironía y de un humor radical y les dijo: «la literatura pura no se debe explicar». Fuimos vecinos del mismo barrio de Gracia durante varios años hasta que se mudó al Eixample. Es un placer y un reto intelectual conversar con él. La última vez lo vi en Nantes y nos disputamos ferozmente un ejemplar de *Las aguas estrechas* de Julien Gracq. Hay foto. Luego está mi maestro catalán, Enric Sullà, un gran estudioso del arte narrativo de quien aprendí mucho, por él descubrí la poesía de Carles Riba. Fue mi director de tesis doctoral y me invitó a dar clases de literatura en la Universidad Autónoma de Barcelona. De igual manera, Óscar Vilarroya, uno de los más destacados investigadores de neurociencias en España y que también escribe teatro y narrativa, de quien traduje al castellano uno de sus ensayos y es un gran amigo. Y hay muchos más amigos y amigas espa-

ñoles, tendría que escribir un libro sobre todos ellos.

Por supuesto, también hay mucho que criticaría de España. El medio literario se ha frivolidado en gran parte, quizá por la banalización del mundo editorial global. En algunos editores, hay una soberbia inexplicable, cuando lo que hacen es replicar lo que descubren editores realmente arriesgados en Frankfurt, París, Bologna, Londres y Nueva York. Gran parte de la crítica literaria periódica está sometida a la industria editorial y a un endogámico espíritu de capilla y sus críticas no se diferencian de notas promocionales, con excepciones contadas como J. Ernesto Ayala-Dip y pocos más. Muchos escritores catalanes actuales, casi todos, me decepcionaron cuando se sometieron sin autocrítica al discurso nacionalista o se quedaron callados, y muchos siguen callados convenientemente. Luego de conocer el famoso *seny*, apenas llegué a Barcelona en 1998, me pasé años preguntándome dónde estaba su contraparte, la *rauxa* catalana. La respuesta llegó devastadora diez años después.

Aprecio y admiro a grandes poetas, narradores y ensayistas españoles. Son ineludibles Antonio Gamoneda, Leopoldo María Panero, Gimferrer, Gabriel Ferrater, Olvido García Valdés o Chantal Maillard. La prosa de las novelas y los ensayos de José María Ridaó, desde *Mar muerto* a *Radicales libres*, *Filosofía accidental* o *El vacío elocuente* es deslumbrante, única, uno de los autores europeos de primera línea, en la línea de Semprún, Goytisolo, Vila-Matas, Marías o Cercas. Josep Pla es un maravilloso planeta aparte. Y ya hablé de mi devoción por la mayor prosista y pensadora española, María Zambrano.



Conexión literaria Dublín-Sevilla

Por Toni Montesinos

El destino ha dictado, desde la gran hambruna que asoló Irlanda a mediados del siglo XIX, que la muerte y la emigración sean los estigmas que sus habitantes tengan que soportar. El *long journey home*, el largo camino a casa como símbolo del exilio a los Estados Unidos, a Inglaterra o a la Europa continental confirman el viejo dicho: «El irlandés se siente triste fuera de su tierra y sólo feliz en ella por la bebida». Quizá ésa fuera la época en que se fraguó la musicalidad del alejamiento y la mezcla de alegría y nostalgia, hermanada por el ayudante alcohol, tan propia del alma celta. El dolor es antiguo y a la vez próximo: «No había duda: si querías triunfar, tenías que irte. No podías hacer nada en Dublín», dice James Joyce en el cuento «Una nubecilla».

Las voces dublinesas hay que buscarlas desperdigadas por el mundo, porque el callejero y sus criaturas están esbozadas por la huida continua: tanto del que escapa de la miseria (Frank McCourt, aunque él desde Limerick, en *Las cenizas de Ángela*) como del acomodado insatisfecho por la asfixia religiosa, la compleja herencia política o la simple desidia de una isla ajena al progreso hasta hace pocas décadas. Es el caso de tantos genios que se distancian para reinventarse: Laurence Sterne, Oliver Goldsmith, George Moore, Bram Stoker y Bernard Shaw morirían en Gran Bretaña; Oscar Wilde, W. B. Yeats y Samuel Beckett en Francia, James Joyce en Suiza. Pero en este caso, el autor no *salió* realmente de Dublín, aún está, gracias al «Bloomsday» cada año; de hecho, al visitante que pisase las calles de Dublín en el año 2004 le sería imposible escapar de una gran fiesta que la ciudad entera, sus alrededores y el resto del país vivieron con auténtico fervor, dado que, por iniciativa del Gobierno irlandés, se llevó a cabo, desde abril de aquel año, el ReJoyce Dublin 2004 Bloomsday Centenary Festival, un programa internacional en el que concurren numerosas actividades culturales en torno a la novela más influyente y controvertida de la modernidad.

De esta manera, en honor a Joyce, se preparó medio centenar de actos que hablaron o recrearon, de una u otra forma, fragmentos del monumental libro: teatro callejero, exposiciones de manuscritos, conciertos... y el intento de lecturas públicas, pues se tuvo que lidiar con los herederos del escritor para llegar a un acuerdo económico, ya que, aunque los derechos de la obra de Joyce caducaron en 1991, una modificación de las leyes de propiedad intelectual les dio una prórroga de veinte años más. Con todo, conmemoraciones aparte, nunca faltan excusas para interesarse por el *Ulises* en una ciudad que mima con exquisito orgullo, desde una inteligente y responsable explotación comercial, la imagen de Joyce u otros irlandeses relevantes del mundo

de las letras como Swift, Wilde, Shaw o Yeats, cuyos rostros son reproducidos en todos los rincones de Dublín.

Pero ¿cuál es el contenido de este libro ya mítico para que merezca una atención semejante? Vladimir Nabokov nos da una buena síntesis de él: «*Ulises* es la descripción de un solo día, el jueves 16 de junio de 1904; un día de las vidas mezcladas y separadas de numerosas personas que deambulan, viajan, se sientan, charlan, sueñan, beben y ejecutan diversos actos fisiológicos y filosóficos, importantes e intrascendentes, durante ese único día y las primeras horas de la madrugada siguiente en Dublín». Un día aquel que no fue una elección fortuita: Joyce lo escogió al ser la fecha en que conoció a su mujer, cuyo carácter inestable cobró vida en la película *Nora*, con Ewan McGregor interpretando las fijaciones escatológicas y sexuales de Joyce.

Ulises, ese «flujo ininterrumpido de pensamientos», como lo describió el propio escritor, iba a tener una larga y penosa redacción –aunque le proporcionara un extraordinario prestigio a medida que algunas partes aparecían en revistas literarias– entre 1914 y 1921 y en tres ciudades: Zúrich, Trieste y París. Italo Svevo, que siguió de cerca su escritura, dijo algo exacto: «Joyce extrajo de la realidad aquello que previamente había escogido y con ello hizo algo tan completo que puede reemplazar la realidad entera». Por algo Joyce afirmó, presuntuoso, que si Dublín era destruida se podría volver a levantar gracias a las descripciones que de ella hacía en el *Ulises*.

El libro sería objeto de un primer homenaje en 1929, mediante una comida que celebraba la traducción al francés –como en muchos sitios, se consideró un relato pornográfico y tardaría en ver la luz: por ejemplo, en Estados Unidos, en 1934– y a la que asistió, además de la familia de Joyce –Nora y los niños, Giorgio y Lucia–, la editora inglesa del *Ulises*, Sylvia Beach, y otros escritores como Samuel Beckett. No sabemos si el menú consistió en el «Bloomstuff» (una espesa sopa con riñones de cordero a la brasa), pero sí que la reunión se repitió unos pocos años más; hasta que, pasado el tiempo, en 1954, en el quincuagésimo aniversario del libro, el dueño de un restaurante y editor de un periódico literario, más algunos amigos, entre los que destacaban el poeta Patrick Kavanagh, resucitaron el «Bloomsday». Algo que se extendería también a ciudades de Estados Unidos, Europa, América Latina e incluso Japón y Australia.

La obra, por supuesto, causaría furor y controversia, fue amada y despreciada, y de ella, seguro que con la satisfacción soterrada de un Joyce que llegó a declarar que la había escrito para tener entretenidos de por vida a los críticos literarios, se han

escrito infinitas páginas; y sin embargo, el asunto guarda tanta riqueza y se puede ver desde tantos puntos de vista que, de vez en cuando, surgen libros interesantes al respecto. Como el fenomenal *Joyce en París o el arte de vender el «Ulises»*, que aglutinó textos de 1965 y este siglo e imágenes en torno a cómo publicó el autor la obra cuando vivía en París, donde se había instalado en 1920, momento en que el *Ulises* estaba casi listo. El destino le tendría reservada la entrega y adoración de la editora Beach, en unas circunstancias que fueron detalladas por V. B. Carleton, quien hablaba de un Joyce casi ciego y apenado por la esquizofrenia de su hija Lucia.

Asimismo, Simone de Beauvoir recordaba en el prólogo el día de 1939 que la fotógrafa Gisèle Freund la invitó a ver, en la librería de Adrienne Monnier, La Maison des Amis des Livres, su serie de retratos de escritores, en una época en la que «pese a los nubarrones que se cernían sobre Europa y el mundo, la literatura seguía siendo la refulgente estrella que guiaba nuestras vidas». Entre aquellos retratos, estaban los seis que se reproducen en *Joyce en París o el arte de vender el «Ulises»* y que le costaron hacer lo suyo, pues Joyce se hizo de rogar al comienzo; lo explica en «Fotografiar a Joyce», y la pequeña crónica resulta apasionante sobre las maneras exquisitas y supersticiosas del autor.

Por otro lado, bastante tiempo atrás, se publicaba otra joya para los amantes joyceanos: *Cien años y un día. Ulises y el Bloomsday*, coordinado por Antonio Rivero Taravillo, y publicado en Sevilla, «una ciudad que, se dice, tiene mucho de dublinesa: un río que la parte en dos, las mil tabernas, la poderosa Iglesia, la parálisis, una vocación americana»; no extraña, por tanto, que desde el año 2000 la capital andaluza celebre el Bloomsday; que, en 1982, desde el Departamento de Inglés de la Universidad de Sevilla, se organizara un simposio, para conmemorar el centenario del nacimiento de Joyce, que se presumía modesto pero acabó siendo multitudinario; que se fundara allí la Spanish James Joyce Society en 1990; que el XIV Simposio Internacional de la Fundación James Joyce eligiera Sevilla en 1994 para celebrar su acto –a lo que se añadió un concierto titulado *James Joyce y la música*, organizado por el Teatro de la Maestranza– y que el director de dicho Departamento, Francisco García Tortosa, se lanzara a versionar ese texto tan complejo que vería la luz en el año 2004, año también en que el Sevilla Festival de Cine organizó el ciclo Cinemajoyce, en el cual se proyectaron adaptaciones al celuloide de *Ulises* y documentales, al tiempo que la Biblioteca Infanta Elena le dedicaba una exposición, entre otros muchos actos en la ciudad.

García Tortosa, en su artículo «A la sombra del irlandés», detallaba las dificultades y las polémicas que implicó enfrentarse a la traducción del *Ulises*, pero concluía que el esfuerzo y los inconvenientes habían merecido la pena. «¿Por qué? *Ulises* nos cuenta la vida de una ciudad, Dublín, que también podría ser Roma, París, Barcelona, porque todos al levantarnos también despertamos con nuestras preocupaciones, ilusiones o decepciones. Como los personajes de la novela, hacemos la compra, desayunamos y vamos al cuarto de baño. Comprender o darle sentido a las conversaciones con nuestros parientes, amigos y conocidos, y a los pensamientos que arrastramos a lo largo del día no es fácil, porque carecen de coherencia y acumulan miles de contradicciones. *Ulises* tampoco es fácil, como la vida misma». Y añadía: «Ninguna novela ha sido capaz de unir la miseria y grandeza de nuestra existencia como *Ulises*, de provocar que salgan a la superficie la realidad y la fantasía por las que transitamos a diario o las posibilidades ilimitadas de las palabras».

A continuación, Rivero Taravillo, en «*Urbi et orbi*», reincidirá en la idea de que *Ulises* habla de una ciudad específica y a la vez parece que hablara de cualquier otra, de todas; tomando además algunas consideraciones del autor irlandés Colm Tóibín, el escritor sevillano de origen melillense hablaba de las similitudes de Dublín y Barcelona (por lo que respecta al nacionalismo, al espíritu deportivo ligado a ello), de tal modo que «la recreación que Joyce hace de Dublín no es por tanto sólo para dublineses, sino más bien una creación *urbi et orbi*», expresión latina que significa «a la ciudad y al mundo» o «a todo el mundo». Efectivamente, en el empedrado de una calle de Dublín están todas las ciudades del mundo, como «en un día del hombre, están los días / del tiempo» y «entre el alba y la noche, está la historia / universal» (Borges en el poema «James Joyce»).

El traductor de la poesía completa de Yeats al español seguía así estableciendo concomitancias entre Dublín y otros recodos, como el norte de España, que guarda tanta relación celta desde tierras gallegas, o mediante la obra de autores de esa región como Gonzalo Torrente Ballester, cuya *La saga/fuga de J. B.* probablemente no hubiera sido concebida y escrita sin el ejemplo de *Ulises*. «Pero ni Trieste, ni Zúrich, ni París. Tampoco Barcelona o Santiago. La verdadera ciudad joyceana fuera de la isla de Irlanda está mucho más al sur [...] Y es que son tantas las cosas que comparten Sevilla y Dublín que enumerarlas todas requeriría, por lo menos, la extensión de uno de los capítulos más largos del *Ulises*». Referencias mitológicas, arquitectónicas, callejeras, fluviales, eclesiásticas, folclóricos, incluso fundacionales de am-

bas ciudades se abrían paso en el artículo de Rivero Taravillo, que recordaba que en *Finnegans Wake* sale nombrada la ciudad de Sevilla (así en español) y que al norte del Liffey se encuentra la Seville Place, que toma su nombre «de la toma de Sevilla por el ejército británico en lo que los anglosajones llamaron Guerra Peninsular, en 1812» (nuestra Guerra de la Independencia contra Napoleón).

El autor también de la novela *Los fantasmas de Yeats* (2017), en la que el poeta cobraba forma de personaje novelesco a partir de un viaje real pero poco conocido, lo cual hizo que, por unas fechas, el destino del Premio Nobel de 1923 estuviera ligado por el mismo suelo que pisó la generación del 27 con motivo del trascendente homenaje dedicado a Góngora, fue asimismo director de una editorial sevillana que, durante algunos años, daría a la imprenta libros tan llamativos como *Sevilla, un retrato literario*, de Eva Díez Pérez. En él, pululaba una innumerable serie de escritores autóctonos, del resto de España o extranjeros que nacieron, vivieron o visitaron la capital andaluza en algún tiempo de los últimos cuatrocientos años y que dieron testimonio escrito de ello.

Y es que «Sevilla es un inmenso y laberíntico mapa poético. Bajo la ciudad de charanga y pandereta o de la eternamente repetida imagen de postal, se oculta una cartografía de escritores casi siempre olvidados», afirmaba la autora en el prólogo. De tal forma que «en estas calles librecas nos toparemos con poetas ultraístas, tertulias de humanistas, *soirées* de vanguardia, barrocos metafísicos, gabinetes de ilustres y escuelas literarias que, a lo largo de los siglos, han ido forjando el imaginario de una ciudad literaria como pocas, aunque desgraciadamente sea más conocida por un ingrato catálogo de tópicos y folclorismos superficiales».

Por medio de dieciséis «paseos», la escritora sevillana, que ya había consagrado dos novelas históricas a Sevilla, nos llevaba de la mano para enseñarnos las huellas visibles e invisibles de los escritores que pisaron las distintas áreas de su ciudad: los Alcázares, Santa Cruz, Alfalfa, Sierpes, La Alameda, el Guadalquivir, Triana... Díez Pérez se convertía en una guía cultural de lo más completa y entretenida, pues documentaba el trato literario que había recibido cada zona que recorría, mezclando, en sus explicaciones, anécdotas, vivencias y libros de épocas lejanas o recientes con la actualidad. De ahí que resultara natural que, por ejemplo, en el «Paseo segundo», después de ver cómo el checo Karel Čapek (el que acuñó, en una de sus obras, el término *robot*) observara la Giralda –«Así son las cosas en España: hay cimientos romanos, lujo árabe y razón católica»–, nos cruzásemos con el Thomas Mann que, en la primavera de 1923, contempló la ca-

tedral, reconozcamos pasajes de varias *Novelas ejemplares*, pues «Cervantes conocía bien Sevilla, ya que residió durante algún tiempo, más desdichado que feliz, como cobrador de impuestos», o nos acordemos del quevediano protagonista de *Vida del Buscón llamado don Pablos* en la actual calle Alemanes.

Precisamente, Fernando Iwasaki –autor peruano de apellido japonés y adopción hispalense– en *Sevilla sin mapa* (2010), un libro también publicado por la misma editorial Paréntesis que comandó Rivero Taravillo, señalaba la fuente de inspiración que supuso el lugar para una gran cantidad de artistas foráneos: «Sevilla es una ciudad privilegiada, pues posee una historia singular y ella misma vive poseída por leyendas literarias y musicales. Sin embargo, mientras que su historia la han escrito los propios sevillanos, sus mitos han sido creados por viajeros, artistas, músicos y escritores de todo el mundo. Así, las grandes leyendas de Sevilla se fraguaron tanto en los libros de Prosper Mérimée, Théophile Gautier y Richard Ford, como en las óperas de Verdi, Bizet, Mozart, Rossini, Beethoven y Beaumarchais». Y, en efecto, Fígaro, Carmen o don Juan son mitos universales asociados con Sevilla, así como es frecuente relacionar la ciudad con muchos de los mejores poetas que ha dado la lengua española: Antonio Machado y Luis Cernuda, que nacieron allí, Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén, que vivieron momentos angustiosos previos a sus exilios, Federico García Lorca, que se hospedó en abril de 1935 en los Alcázares y donde leyó por vez primera «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías», y Miguel Hernández, quien se escondió en el mismo sitio huyendo de los soldados franquistas en unos días, además, en los que Franco visitaba la ciudad.

Pero no sólo, obviamente, Díaz Pérez destacaba a los escritores de más renombre, sino que por su libro pasaban muchos que la historia ha desatendido y que tuvieron una importancia considerable en su momento. Es el caso de Joaquín Romero Murube, muy vinculado con las generaciones del 27 y del 36 por su actividad cultural y su cargo de alcaide conservador del Alcázar –paseaba con Paul Morand, «un habitual viajero en Sevilla», y André Gide, quien «aprendió a seguir sus sentimientos en Sevilla, una ciudad sensual que le ayudó a comprender su homosexualidad»–, o de José Marchena, «más conocido como el Abate Marchena, uno de los personajes más fascinantes de la historia española del XIX [...], uno de los pocos españoles que participó de forma activa en la Revolución francesa». Asimismo, habría que citar muy especialmente a Rafael Laffón, autor de *Sevilla del buen recuerdo* (1973), «un libro de nostalgias, de lugares olvidados de la ciudad que son, en realidad, la infancia perdida del poeta [...]

guía emocional de una Sevilla definitivamente perdida», la de inicios del siglo xx, «los que quizá atisbaron algo de lo que alguna fue la ciudad».

Porque la mirada de Díaz Pérez se mostraba cariñosa, pero no complaciente a secas, y también ponía el dedo en la llaga en la forma en que Sevilla no ha sabido atarse a su pasado artísticamente glorioso: «Aún espera la estatua de Cernuda su lugar en la ciudad, un proyecto retrasado una y otra vez mientras los monumentos a sus toreros surgen como hongos. En el cementerio de Sevilla tampoco están sus mejores poetas, sino los exagerados mausoleos de sus toreros. Curiosa relación la de Sevilla con sus hijos más ilustres, con los que la hicieron de verdad inmortal». Porque inmortal es el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, que nació en la calle Redes, en 1547, y recreó en su obra «la vida canalla de la ciudad»; o el fragmento de uno de los mejores observadores externos de la ciudad, Benito Pérez Galdós, que en *Fortunata y Jacinta* describe a la «romántica y alegre ciudad», a la que acude en viaje de novios la pareja protagonista.

Lord Byron, Jean Cocteau, Washington Irving, Rubén Darío, Marguerite Yourcenar... La lista de escritores fascinados por Sevilla es inacabable. Thomas Mann la visitó en mayo de 1923: «Recordaré siempre el día de la Ascensión en Sevilla, con la misa en la Catedral, la magnífica música de órgano y la corrida de fiesta por la tarde», y Théophile Gautier dijo de ella, tras alojarse en la calle Sierpes en 1840: «Es una ciudad grande, difusa, moderna, alegre, riente, animada. [...] El ayer no le preocupa, el mañana menos todavía; ella es sólo presente».

Este presente atrae tanto al turismo más convencional como a los viajeros más exigentes desde el punto de vista cultural. Ciertamente, los típicos prejuicios aún asolan la ciudad, una «descripción costumbrista de Sevilla, plana, tópica, sin matices, repetida y ya cansina», dice Díaz Pérez; pero en las calles y plazas, en los monumentos y arquitecturas, en los libros escritos en ella y sobre ella, también hay una Sevilla, para quien quiera buscarla y habitarla, que habla, conectándose entre líneas con otras ciudades como Dublín, de la mejor literatura de todos los tiempos.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Joyce en París o el arte de vender el «Ulises»*, traducción de Regina López, Gallo Nero, Madrid, 2013.
- Díez Pérez, Eva. *Sevilla, un retrato literario*, Paréntesis, Sevilla, 2005.
- Joyce, James. *Dublineses*. Traducción de Eduardo Chamorro Turrez, Alianza, Madrid, 2011.
- McCourt, Frank. *Las cenizas de Ángela*. Traducción de Alejandro Pareja, Maeva, Madrid, 1997.
- Nabokov, Vladimir. *Curso de literatura europea*. Traducción de Francisco Torres Oliver, Ediciones B, Barcelona, 2016.
- Rivero Taravillo, Antonio (ed.). *Cien años y un día. Ulises y el Bloomsday*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2005.
- Svevo, Italo. *Ensayos completos*. Traducción de Ricardo Hernanz, Páginas de Espuma, Madrid, 2015.



**La callada música de
Wittgenstein**

Por Blas Matamoro

Mi método no consiste en separar lo duro de lo blando sino en ver lo duro de lo blando.

LUDWIG WITTGENSTEIN: *Diario*, 1 de mayo de 1915

BIOGRÁFICA

La historia de la familia Wittgenstein merece un tratamiento de apogeo y decadencia propio de cierta novelística contemporánea, la que enumera generaciones de Buddenbrooks, Guermantes, Thibault y Buendía, entre tantos. A ellas conviene añadir, para el caso, algo de gótico centroeuropeo: locura, homosexualidad, suicidio y música. Un padre de la alta burguesía industrial, fabricante de acero, con olvidados ancestros hebraicos, convenientemente antisemita, casado con una semijudía, trató en vano que sus hijos varones perpetuaran y acentuaran la fortuna de la casa. Los vástagos pasaron del codicioso trabajo productivo, ahorrador y capitalizador de la empresa, al laborioso despilfarro del arte. Al terminar la guerra en 1918, la familia quedó arruinada y hubo de renunciar a una vida de palacios, castillos y lujos cotidianos.

La sala de música vienesa de los buenos tiempos vio pasar a toda la historia del arte sonoro en esa ciudad siempre considerada como su Vaticano musical. Entre Brahms y Schönberg desfilaron Richard Strauss, Zemlinsky, Mahler, el crítico antiwagneriano Eduard Hanslick y el violinista Joseph Joachim, uno de los mayores del siglo, con su cuarteto. Paul, hermano del filósofo, fue un pianista considerado. Premonitoriamente, en 1894, compuso algunas obras para la mano izquierda. Su método debió aplicárselo cuando perdió su brazo derecho en la guerra. Encargó entonces unas partituras especiales a diversos músicos: Ravel, Hindemith, Prokofiev, Strauss, Korngold, Franz Schmidt y Sergei Bortkiewicz.

Ludwig –en adelante: W– estudió piano y violín con respectivos profesores, y clarinete, por su cuenta. A pesar de esto, la música como tal apenas aparece en sus escritos. Su presencia es callada, según prefiere el místico. Acaso hubo cierto desdén o cierto temor ante lo imprevisto. En todo caso, su hermano Paul sí que despreciaba su *Tractatus logico-philosophicus* –en adelante: TLP– por ser «basura», según suele traducirse. En realidad, usó la palabra *Schmarren* que en el dialecto vienés designa la tortilla de migas y, por extensión, algo de baja calidad, sin importancia, una pavada.

¿FILOSOFÍA?

W fue maestro de escuela y estudiante de medicina y de música. Como a tantos jóvenes europeos de su época, le tocó guerrear. La filosofía se da en él como una constante residual, no como una profesión. En sus momentos extremos, sintió que nada puede ocurrirnos y que somos parte del todo que es el todo de nuestras partes. En esta quieta tautología, hay un sentimiento místico y ante él cualquier discurrir resulta impertinente. A la vez, un mal alumno que deja sus estudios sin terminar suele ser un buen estudioso que se pasa la vida aprendiendo. A veces entiende la filosofía como una autocrítica del lenguaje. Pero en otras ocasiones sostiene que las palabras no pueden ser objeto de las palabras porque se exponen al vértigo del infinito. No hay, pues, ese metalenguaje que a tantos alegra porque vivifica el verbo en una conversación sin fin.

En cualquier caso, filosofar es una pragmática, una actividad que se propone sus reglas al ponerlas en práctica, ya que sólo podemos prever aquello mismo que hemos construido. Entonces: para ponerse en práctica, lo mejor es un método. Al comienzo de su tarea proyecta no considerar los significados de las palabras según las sensaciones que producen. Un método descriptivo que soslaya cualquier indicio de explicación. Una misma palabra señala distintas cosas por medio de rasgos comunes, «un aire de familia». Esta advertencia fija una constante suya: nombrar es generalizar, ya que no podemos disponer de una palabra para cada cosa, tenemos menos palabras que cosas. Hay un cuento de Borges que lo escenifica por medio de un personaje llamado Funes el memorioso. Sufre una hipermnésia, o sea que no puede olvidar nada de lo vivido pero no puede tampoco decir qué es lo inolvidable, no hay palabras que le den cuenta. Tenemos frecuencias observables, dotadas de valor estadístico y las juzgamos frecuencias absolutas. Por dar un ejemplo con una cosa preferida por W, la silla. Observamos muchas sillas –¿cuántas son muchas?– y llegamos a la conclusión, meramente estadística, de saber lo que una silla es.

Manos a la obra, W escribe su TLP en plena guerra mundial. La estructura aforística y a menudo difusa de este libro parece un paisaje bombardeado, un mosaico sin orden que, sin embargo, está conformado por fragmentos fugaces de un todo desaparecido. Entre sus intersticios permite meter cuñas diversas. Según la clave empleada, se obtienen conclusiones divergentes. Puede parecer un empirista –como su amigo Bertrand Russell, para quien

los objetos son anteriores a su conocimiento—, o un fenomenista neokantiano a lo Husserl, o un positivista lógico, o un analítico del lenguaje. Todos y ninguno son W. En la cumbre del formalismo, nada es verdad ni falsedad: nada es. W deviene nihilista.

No obstante, el proyecto es guerrero y musculoso. A su amigo Ludwig von Ficker le escribe el 29 de octubre de 1915: «Mi obra se compone de dos partes: de lo que aquí aparece y de todo aquello que no he escrito». En un par de palabras: el universo. Cabe decirlo seriamente, porque W escribe siempre señalando lo no escrito de su discurso: su margen, sus entrelíneas, hasta el rumor de la pluma sobre el papel. Narra una batalla contra todos los filósofos, cuya mala lógica acumula sinsentidos que ni siquiera son falsos. Practican un vicio solitario y a veces solipsista: la metafísica. Hay que combatirlo con un discurso unívoco e indiscutible porque desde la pura forma se derogan juicios como correcto/incorrecto y verdadero/falso. La batalla es utópica. Exige una lengua universal y única, exclusivamente formal, inhallable entre los hijos de Babel, es decir, todos nosotros.

La filosofía ha de ocuparse del mundo, que es el espacio lógico de los hechos. Las cosas están fuera del juego. W nunca definió lo que es un hecho ni en qué difiere de las cosas. Se lo observó ya Russell. Sólo sabemos que el hecho se nos aparece, se nos muestra, a la manera como lo hacen los fenómenos de Kant. Entre las proposiciones lógicas que los configuran y ellos, hay una similitud de estructura que los vincula pero que no es lógica. ¿Qué será? Simplemente, se la nombra como estructura. Acaso sea un hecho, con lo que nos metemos en una serie infinita porque se hará cargo de ella otra proposición y etcétera. Apenas podemos llegar a saber si lo que se nos aparece es imaginario o real, si admite una verdad o se trata de una falsía. Se ve que la sustancia del mundo es fija y puramente formal, nada material. Actuando en él, la filosofía aclara cada vez más al pensamiento.

Se advierte que no estamos ante una teoría sino ante una actividad, un decir aforístico que invoca al admirado Lichtenberg. El lenguaje dice lo que dice y también lo que no dice, lo que deja de decir y por ello trabaja con aforismos. Teoría, no. Entonces: literatura. Más aún: música. En efecto, el pensamiento que encara un hecho tiene confianza en poder construir una proposición a su respecto, lo cual no deja de ser un acto de fe que la música describe como empatía armónica, la existencia de familias de sonidos que consueñan o disueñan y que se reconocen como tales al ponerse en contacto sucesivo o simultáneo. El mundo de este

W es, como la música, formal y armonioso. Y, como ella, resulta de sí misma, ensimismada y pura: abstracta, aunque sin perder su fugitiva concreción vibrátil. Ambas se someten a rigurosas leyes dadas y aceptadas que, no obstante, no contienen las obras resultantes de la actividad. Ningún poema está en el código de la lengua, ninguna sinfonía en el código de la morfología musical. Tampoco la conversación de los hablantes ni la improvisación del instrumentista o el cantor. Pero todo esto es contexto y este W sólo nos permite acceder a su texto.

EL VERBO SE HACE CARNE

Este primer W nos muestra un mundo puro, formal y abstracto, delante del cual el lenguaje nos vale de indicador y también de valla ante su inabordable y radical realidad. La palabra tiene, por las suyas, una realidad propia que da lugar a una interminable cadena significativa. Dicho lenguaje sólo atañe al código de la lengua, no a la palabra en acto. Mientras W urde su TLP, en Ginebra, Ferdinand de Saussure dicta su curso de lingüística donde diferencia, justamente, la *langue* de la *parole*. La una es pura y abstracta. La otra es concreta, impura y, exagerando algo, sucia. En otro orden, una lengua sin habla es una lengua muerta. Además, la pretensión de W de decirlo todo con absoluta claridad, de modo inobjetable y definitivo, choca con ese residuo estructural que vincula la proposición con el hecho. Tal vez sería lo mejor acudir a la retórica y decir que se trata de una metáfora: dos términos comparables unidos por un disuelto tercer término de comparación. O a la música: tres notas sueltas suenan a la vez en un acorde. No casualmente, un segundo W se dedicará más al habla que a la lengua, poniendo carne al sujeto del lenguaje por medio de dos disciplinas combinadas: la psicología y las matemáticas. De nuevo: el extremo subjetivismo de la vivencia individual y el extremo rigor algebraico de la composición: la música.

En efecto, W advierte que, al hablar, al convertir la lengua de norma en acto, ponemos en juego un cuerpo que siente. El sujeto del lenguaje es corpóreo y, por lo mismo, deseante. Esta opacidad hace al lado penumbroso de la palabra y determina su sentido, ya que no su significado. En otro extremo puede pensarse en un signo que sea exclusivamente *sígnico*: la música o la pintura no figurativa. Podemos llegar a este punto invocando la despedida del TLP: «Mis proposiciones esclarecen porque quien las entiende las reconoce, al final, como absurdas cuando, a través de ellas –sobre ellas– ha salido fuera de ellas» (6.54).

Pero no vayamos tan lejos. Lo que hace W es incorporar psicología y existencia a un mundo donde sólo había lógica y ser. Para ello, introduce dos nuevas categorías: experiencia (*Er-fahrung*) y vivencia (*Erlebnis*). La primera es duración que se despliega, con o sin uniformidad, en imágenes. La segunda son las emociones que dan color al pensamiento sin aportar datos del mundo exterior. Si propician cierta experiencia, ella es íntima y se da por medio de convicciones, creencias, certezas, explosiones afectivas como el susto y el asombro. ¿Hace falta citar una vez más la analogía con la música? Un par de ejemplos puede facilitarla. En sus *Esquemas de paisajes*, W habla del embrujo del entendimiento (*Verhexung*: hechizo, encantamiento). Más aún: tenemos nuestro propio modo de sentir las cosas y, en consecuencia, concluir que el mundo está compuesto de partículas elementales es un sentimiento, una suerte de emoción cósmica.

De lo anterior se desprenden dos categorías lingüísticas igualmente sugestivas y problemáticas. El lenguaje privado es el que W aprueba y desaprueba en uno de sus habituales combates interiores contra sus grandes enemigos la tautología y el pleonasma. Es posible que se trate de un subcódigo, es decir, que use las palabras de la lengua pero con unos significados ajenos a dicho código, como el lenguaje cifrado de ciertos documentos de espionaje y diplomacia. En estos casos, por valerse de los vocablos normales, W lo admite. Es también el ejemplo de los diarios íntimos en que el diarista quiere registrar una sensación que, como tal, es única, immanente e inefable. Para ello se vale, a menudo, de una mayúscula corriente o inversa. Este uso gráfico es para W un rasgo de normalidad. Pero como principio general, el idiolecto, es decir el lenguaje cuyo código sólo conoce quien lo usa, lo juzga impertinente como tal lenguaje que es, siempre y de movida, comunicativo, social, público. Y, en una segunda vuelta de tuerca, el propio W se vale de un lenguaje privado en sus mismas anotaciones personales. Éstas resultan, para los terceros, desprovistas de significado: frases musicales.

Cerca está la clase de los juegos de palabras o juegos lingüísticos (*Sprachspielen*), tardío hallazgo wittgensteiniano pero que proviene del Barroco y el Romanticismo, de Gracián y los Schlegel. Jugar con las palabras es quitarles el yugo significativo, es decir la remisión de los signos a significados fijos. Son las llamadas por Octavio Paz palabras en libertad, características del lenguaje poético. En principio, W las margina pero luego observa que resuelven ciertas relaciones mutuas entre vocablos, que se tejen justamente en los márgenes de la lengua.

En el contexto de W, esto vale para señalar que cuando se quita el referente a una palabra es de rigor redefinirla, con lo cual se abre un espacio hermenéutico ajeno a la claridad primitiva de nuestro filósofo. La palabra se exhibe tan clara como penumbrosa y ambigua, creadora de significados más que pasiva portadora de ellos. Además, deja de ser estable y se plantea como incierta. O, dicho por el mismo W, infundada e irrazonable. No obstante, por las mismas fechas, Bergson, al estudiar lo cómico, y Freud, al hacerlo con el *Witz*, señalan la razón segunda que se forma en ese espacio que separa lo que decimos de lo que estamos diciendo o queda dicho. Suele traducirse *Witz* por chiste, pero es bastante más: es todo lo que la palabra dice por sí misma al ser dicha, a la vez gesto que señala y muro que separa y defiende. El verbo es translúcido pero no transparente. Tiene su propia realidad y hasta su propia coloración, como W acaba aceptando. Calembur, paronomasia, doble sentido, eficaz acto fallido, catacrexis, o sea, palabra que funciona con significados en préstamo: la aguja de coser que es aguja del reloj, aguja del guardagujas, aguja de la catedral, aguja hipodérmica. Se la puede circunscribir a un solo significado, pero no desprender sus connotaciones. Es, según diría un romántico, ese Otro que me dice algo cuando Yo digo algo. Lo digo por cuanto estoy diciendo mientras tú me estás leyendo.

INFINITOS

La palabra formula expectativas o proposiciones de expectativas, lo que llamamos hipótesis. Confiamos en que se cumplirán. Pero si no se someten a rígidas normas lógicas, se escapan en una sucesión inconmensurable de palabras que explicitan otras palabras. Aquí se produce una escena dialéctica entre la querida finitud del significado y la infinitud de la cadena significante. Lo finito se abre a lo infinito como un corsé que revienta sus costuras.

La ciencia extrae una ley de un número finito de casos pero su alcance no tiene límites prefijados, con lo que se presenta una nueva infinitud que el verbo no puede sujetar. Ya en un apunte de sus diarios, el 22 de agosto de 1914, W se plantea una gran tarea de la lógica: hacerse cargo de sí misma. Si se va a valer de la palabra, esta labor carece de límites. Tal cruce persiste en su quehacer y da color a los campos que no puede sujetar con el verbo porque son la faz irrefrenable del propio lenguaje. Por otra parte, una filosofía estrictamente lógica supone, cuando no impone, dejar sin tratar la ética, la religión, la estética y la política, sustancias «sucias» que escapan a la pureza de la propuesta utópica.

La inquietud religiosa, el asomarse a eso que hay pero de lo cual no se puede hablar, ese otro mundo silencioso –el silencio es musical– demanda que algo se diga desde las orillas del sujeto, que es un ente fronterizo entre el mundo verboso y el mundo taciturno. O entre las mitades de un solo mundo. No basta aquí esa *Teoría de los nombres*, tal como reza la traducción china de su TLP en 1927.

En plena guerra, W se encuentra ante *El Evangelio abreviado* de Tolstói, con su inquietud entre la animalidad y el espíritu como dual retrato del hombre hecho por el escritor ruso. Palabra pura y latencia existencial del cuerpo, según hemos visto. Luego, su admiración por Kierkegaard, a quien juzga el mayor filósofo del siglo XIX, su apasionado acercamiento a Angelus Silesius – motivo de escándalo de su amigo, el ateo Russell– se mezclan con un punzante anhelo de haber sido cristiano. Habría sido feliz de poder ir al Infierno y ser capaz de dibujar una cruz, apartándose del mundo como un monje. Si bien se mira, su primer intento de construir un orbe puro y abstracto, desligado del mundo innombrable de la materia, tiene algo de monjil. Entre tanto, el Infierno y el Cielo son elementos terrenos, un escenario donde intenta desmontar el edificio del propio orgullo. Pero no cree en Dios. Para ello habría que aceptar que con los hechos del mundo no basta. Ya hay bastante dependencia del mundo como único destino. Confundirlo con Dios es poca cosa.

Todo este dominio pertenece a lo que, en un planteo estrictamente lógico, W denomina lo místico. El lenguaje no debe ocuparse de él pero corresponde aceptar que *haberlo hay*. ¿No será acaso la misión de la música? Por de pronto, cabe conmoverse por la ética. Quienes tratan de ella como quienes lo hacen con la religión tienden a chocar contra los límites del lenguaje. Sus trabajos son inconcluyentes y carecen de sentido. Lo hecho por ellos sólo interesa a los sociólogos. Sin embargo, W admite que lo sacro existe en la vida de las palabras en forma de nombre propio, entidad verbal intraducible. Quizá le hubiese ayudado conocer lo que Freud discurre sobre las religiones, que considera ilusorias, pero no erróneas porque caen fuera del ámbito de las ciencias empíricas. Sus mitologías contienen la verdad del deseo y en ella reside su realidad. W ve en la unidad de la vida de cada uno de nosotros la múltiple surgencia de la ciencia, la religión y el arte. Al modo de este discurrir –¿devenir?– que no tiene nombre lo llamamos Dios por llamarlo de alguna manera. Igualmente, la condición del mundo debería ser una ética equivalente a una estética

(TLP 6.421). De nuevo, el campo wittgensteiniano de lo místico. *Mystos*, misterio.

Que exista lo que existe es un milagro, apunta en sus diarios el 20 de octubre de 1916. Lo hace en medio del horror de la guerra, la suciedad del mundo. Sólo el arte puede lograr que lo veamos con ojos felices. Añado: el arte de la música, entre cuyos sonidos se fue criando el filósofo.

LA MÚSICA

Es fácil sintetizar la filosofía de W con la escisión entre lo decible y lo indecible. No obstante, hay una lectura dialéctica que él mismo hace y que conduce a conciliar tal escisión. Por ejemplo, en una carta a su amigo Engelmann: «Lo inexpresable está inexpresablemente contenido en lo expreso». Dicho más gráficamente: en la palabra no hay luz sin sombra. En los diarios, W habla con frecuencia de palabras que mentan algo indefinible, como si nunca, a pesar de su postulado clarificador, se pudiera definir nada del todo. Así es posible hallarse ante un hecho mostrable que sea, al tiempo, indemostrable. Mientras la cosa es siempre plena, la palabra no lo es jamás. Desde luego, el asunto se toca con otro mayor, el tema de la verdad. O bien es una búsqueda infinita durante la cual la palabra es explicitada en sus zonas de penumbra por otras palabras que hacen lo mismo, o bien se resuelve todo de inmediato con la ayuda de la fe. Una verdad sin esencia pero funcional, como la música que todo lo expresa sin decir nada. Así considerada, la lógica corre el riesgo de convertirse en la enorme ciencia de la extrañeza mundana.

Este W sale de la pureza lógica hacia la impureza existencial. De tal modo, advierte que hay signos expresivos que carecen de traducción lógica, como la mímica, los gestos, los ruidos, los murmullos y, última pero no menor, la música. Algo similar ocurre con la concepción del mundo como un todo, que no es lógica sino afectiva: el sentimiento de lo eterno, valores incluidos, que se experimenta ante la obra de arte (TLP 6.45).

En este espacio privilegiado de lo estético –sin olvidar que proviene de lo ético, ambos valorativos– la música puede ocupar el primer rango por realizar la síntesis entre la mostración expresiva, emocional y valiosa, con la exactitud abstracta de las categorías matemáticas que le proveen la posibilidad de numerar objetos sin contenido material concreto por medio de la escritura melográfica. A esta convergencia hace lugar el TLP en 3.141 y desde el 4.003 al 4.0141.

Como las frases musicales, las proposiciones se articulan en una suerte de sintaxis compartida o similitud estructural. Así como las primeras no son un mero montón de palabras, tampoco la segunda es un mero cúmulo de notas. Por ello, cuando se pronuncia una palabra es como si se pulsara una nota en el teclado de un piano: el cordado ya está listo en la caja, a la espera del sujeto que lo active (cf. *Investigaciones filosóficas*, parte 1). En principio, una proposición impresa no guarda similitud con el hecho del que pretende dar cuenta, pero lo mismo ocurre con la partitura respecto a la ejecución musical. Hay un parentesco interior entre ambas que se vale de figuras comparables. W llega a hablar de pensamiento musical, de la música como lenguaje y, en consecuencia, de la posibilidad de traducir mutuamente los dos tipos de mensajes. El punto de sutura es la voz, apta para el verbo y el canto. Es despliegue horizontal de lo dicho, una suerte de arco melódico (cf. *Diario*, 29 de marzo de 1915). El orden armónico del mundo es invisible y teje correspondencias, correlatos y empatías levemente sonoras, dispersas por todas partes, en disposición de actuar según se activen las proposiciones lógicas. La consumación no se da por medio de la ciencia ni de la filosofía, sino en la obra de arte que, por tener un espacio y un tiempo propios, asimismo abarca el espacio lógico. Según quiere Heinrich Heine, donde mueren las palabras, nace la música.

BIBLIOGRAFÍA

- A. J. Ayer: *Wittgenstein*. Traducción de Joaquín Semper. Crítica, Barcelona, 1986.
- Wilhelm Baum: *Ludwig Wittgenstein. Vida y obra*. Traducción de Jordi Ibáñez. Alianza, Madrid, 1988.
- Peter Christian Lang: *Der Philosoph, der ein Sprachspieler*, en *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 21 de abril de 1989.
- Henning Ritter: *Wo Andre weiter gehen, dort bleibt ich stehen*, en *Frankfurter Allgemeine*, 22 de abril de 1989.
- Alexander Waugh: *La familia Wittgenstein*. Traducción de Gerardo Páez Irraef. Lumen, Barcelona, 2008.
- Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, versión e introducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Alianza, Madrid, 2003.
 - *Diario filosófico 1914-1916*. Traducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Ariel, Barcelona, 1982.
 - *Investigaciones filosóficas*. Traducción de Jesús Padilla Gálvez. Trotta, Madrid, 2017.
 - *Cartas a Russell, Keynes y Moore*. Edición de Wright y Mac Guinness. Versión española de Néstor Míguez. Taurus, Madrid, 1979.



El poder de la palabra

Por Juan Arnau

*Entre los dioses me muevo, guío al soma,
el elixir fecundo,
y soy quien acapara los dominios,
la reina que reúne las riquezas.
Muchos son los lugares, infinitos,
que los dioses me asignan, incontables
los símbolos e imágenes
en los que puedes verme, muchas son
las moradas que habito.
Rgveda, 10.125*

La idea del origen del mundo como la vibración sonora es uno de los fundamentos del pensamiento védico. El *Rgveda* dedica algunos himnos a la palabra original, de los cuales el más célebre es el 125 del libro décimo. Allí se dice que todos los seres residen en la palabra, aunque pocos alcancen a saberlo. Y se añade que los sabios encuentran en la palabra su luz y su alimento. «A mis amados hago poderosos, y doy sabiduría al perspicaz». La palabra crea contradicciones, pero éstas sólo confunden a los hombres desatentos. La palabra ha nacido pura en las aguas primordiales, y, desde esas aguas, ha llegado al seno de cuanto alienta y está vivo. Palabra y vida son una misma cosa. La palabra tiene además una dimensión cósmica, se encuentra entrelazada con la estructura misma del universo: «he penetrado en el espacio azul y circundado la Tierra, he puesto al Padre en la cúspide misma del mundo». Y el himno concluye:

*Ululo, como el viento, en toda forma.
designo cada tiempo y su lugar,
de toda vida y soplo me hago dueña,
en el cielo, en la tierra y más allá.
¡Quién sabe dónde llega mi grandeza!*

Desde la perspectiva védica la palabra (vāc), que es voz y grafía, es energía creadora (śakti). Pero su cualidad sonora es la que la convierte en fuerza que impulsa y sostiene el universo, pues es eco de la vibración primordial cuya difusión crea gradualmente las cosas de este mundo. Mientras que la palabra escrita es el cadáver o sedimento de aquella vibración creadora original. Por eso, se dice que todo lo que está vivo posee una vibración interna que rememora aquel origen. Y los sabios son aquellos que salen a la caza, expectantes, de esa vibración fósil que yace en todo lo vivo,

pues están convencidos de que es posible escuchar el «sentido» de la naturaleza.

Las metáforas visuales y los matices de luz son inferiores en la tradición védica a los del sonido. La palabra original hace el oído que la escucha y la imagen que suscita. De esa vibración surge la creación y en ella será reabsorbida. Un camino de ida y vuelta. Por eso, el acto creativo es, sobre todo, pronunciación sonora; y la entonación, una ciencia. Cuando el sacerdote entona el Canto Alto reproduce ese gesto original, y la palabra es, al mismo tiempo, la conciencia, el aliento vital y la energía que recorre el mundo natural. Todo su recorrido, toda su evolución es humana y cósmica. Ocurre en el seno mismo de la criatura y en el paisaje que la rodea. De ahí que ambos, criatura y paisaje, puedan sintonizar y armonizarse.

La energía que se mueve en el interior del cuerpo humano (kuṇḍalinī), que las prácticas del yoga y del tantra intentan despertar, es precisamente una energía fónica. Los fonemas del sánscrito, la lengua sagrada, junto con su gramática, estructuran el mundo y fungen de umbral hacia la liberación. La gramática no sólo constituye una visión del mundo (darśana), también es una vía soteriológica. La pronunciación de las fórmulas sagradas (mantra) permite abrirse camino en el intrincado mundo de las transformaciones, asediado por la fugacidad y las continuas pérdidas. La palabra sagrada permite, en cierto sentido, situarse en el punto de vista de la eternidad. Pues en la palabra original la forma y el significado se encontraban unidos. Aquella palabra «absoluta» ha evolucionado hasta convertirse en la palabra humana, convencional, donde forma y significado se encuentran disociados. Desandar el camino recorrido por la palabra, que es de la evolución cósmica, es la tarea del sabio. La palabra no sólo es un medio válido de conocimiento, sino que constituye un modo certero de aproximación a lo real. Además, la entonación de la palabra sagrada es uno de los dos asideros, junto a la respiración, de la mente, que con frecuencia se compara con un elefante salvaje, tan peligroso como poderoso, cuyo ímpetu puede acabar con la vida del entendimiento.

La especulación en torno al poder mágico de la palabra es un aspecto fundamental tanto del *Atharvaveda* como del *Yajurveda*, que contienen numerosas oraciones y fórmulas de carácter mágico para todo tipo de remedios. Y no sólo palabras, también sílabas singulares se encuentran dotadas de ciertos poderes mágicos y trascendentes. También se lista toda una serie de corres-

pondencias entre los diferentes alientos vitales y las diferentes fórmulas, etimologías y sílabas mágicas. Tanto la cosmogonía como la fisiología de la vida se fundan en la palabra.

De hecho, el término que hace referencia a la «forma» de la palabra es el neutro «bráhman», que denota un aspecto fundamental de lo verbal, la fórmula ritual. Esta palabra, en manos del poeta, se encuentra sujeta a estrictas reglas de eufonía. Bráhman es el enigma, la palabra más misteriosa y críptica, la llave que abre todas las puertas. Una palabra inmortal, como el sonido mediante el cual se manifiesta. El acto de nombrar y el acto de ser son, en el origen, la misma cosa. Dar un nombre, en el pensamiento mítico, es dar el ser; percibir es ser percibido. El himno 71 del décimo mandala del *Rgveda* está dedicado a Bhṛhaspati, el señor de la palabra. Cuando emitió en el origen la primera palabra y las cosas recibieron sus nombres, se reveló lo que había en ellas de más puro. Con el tiempo, los sabios abrieron su cuerpo a esa palabra original, la depuraron como se criba el grano, y en su lenguaje se imprimió la belleza. Esa palabra resonaba entonces, como en un concierto, en el interior de los sabios. Y gracias a esa música ha llegado hasta nosotros. «A esos poetas la palabra les abre el cuerpo, como la mujer a su amante». La palabra es el amigo fiel y quien la escucha aprende el camino del rito. Cuando los brahmanes ofician juntos, el aliento de sus voces da su fruto, mientras que los que no han recibido la palabra son incapaces de crear. La palabra ensalza el ánimo y todos se alegran cuando el amigo regresa triunfante del concurso de los oradores. Un sacerdote recita los versos del sacrificio, otro los canta, el tercero ejecuta el rito, mientras el cuarto atiende al cumplimiento de la ley. Otro himno, el 190 de este mismo libro, relata lo que sucedió después. El orden cósmico la verdad (ṛta y satya) nacieron del ardor llameante (tapas) y de ellos nació la noche y el «océano ondulante» del espacio. De éste, nacieron el tiempo y el año con sus días y sus noches. después vino el sol, la luna y las estrellas, el firmamento y el reino de la luz. La luz está presente en la creación original, pero es un efecto del sonido. El Cielo y la Tierra son dos divinidades de origen indoeuropeo que en el *Rgveda* aparecen juntas. Son dioses de carácter benéfico y los poetas celebran su fecundidad y los dones que otorgan. Permanecen separados y firmemente establecidos (6.70) por orden de Varuṇa. Su fecundidad es beneficiosa para el hombre. «Copas enfrentadas», el sabio les rinde homenaje pues sabe que de su enlace nacen los seres y las infinitas cosas e este mundo, destilan miel, gloria y vigor. Cielo y Tierra son nues-

tro Padre y nuestra Madre, termina diciendo el himno, realizan lo que es bueno y garantizan nuestra riqueza y abundancia.

Ya hemos mencionado que el principio activo de la creación es una vibración sonora. De ahí que algunos pasajes identifiquen a bráhmán con Vāc, diosa suprema y, en ocasiones, padre de bráhmán. Una energía creativa, femenina, brillante e intuitiva. El péndulo de las filiaciones oscila y no siempre el juego de las identificaciones permite establecer una jerarquía clara. Bṛhaspati aparece como un antiguo soberano que mora en el interior de las cosas, pero siempre hay una porción de la creación que permanece inexpresada. Prajāpati, padre de las criaturas, se unió a la palabra para hacer surgir la creación. Otras veces es su energía y poder internos, y ella es el río de la elocuencia, la mejor de las madres. Puede ser la consorte de un dios o su energía.

LA SÍLABA PRIMERA

En las colecciones de himnos védicos encontramos otro término que se refiere tanto al absoluto como al fundamento imperecedero del habla y la creación. Se trata de la sílaba Om̐, que se define como akṣara. El término hace referencia a lo imperecedero y, al mismo tiempo, a la sílaba ceñida a la métrica del verso: un sonido eterno cuya pronunciación hace posible el ascenso al mundo de los dioses. Según la etimología tradicional, «na kṣarati» es aquello que no es efímero, aquello imperecedero y eterno. De hecho, ya en el *Ṛgveda* aparece akṣara asociado con la palabra sagrada. El rastro que ha dejado esa palabra original es, de hecho, el mundo manifiesto. En este punto el pensamiento védico exhibe un decidido humanismo. La palabra, y no el hombre, el metro o el minuto, es la verdadera medida de todas las cosas.

En la literatura posterior, sobre todo en las upaniṣad, la importancia de la sílaba OM es incuestionable. «Como hojas ensartadas por un alfiler, así se hallan todas las palabras en OM», dice la *Chandogya upaniṣad*, y la *Maitri* concluye con estas palabras: «OM es la forma de éter que habita en el espacio, ella sustenta y alienta el culto a bráhmán. OM es el origen del mundo, el estallido original y la morada de los dioses. Por eso se dice que el sonido es eterno (uno de los principios incuestionables del pensamiento védico) y que las sílabas son los átomos del mundo. Pero hay entre ellas una, la primera, la sílaba OM. Es la sílaba eterna (akṣāra) y, paradójicamente, la expresión del brahman inexpresable, la manifestación de lo inmanifiesto. En ella radica la unidad y el poder sagrado del mundo, el canto al unísono de la creación.

En ella converge toda la creación, los tres mundos, el de aquí abajo, el aéreo donde habita Indra y otros dioses, y el firmamento. Los tres ámbitos son la expresión del sonido primordial y a él deben su existencia hasta los dioses. Todas las energías y poderes del mundo se concentran en la sílaba OM. Por eso, el adepto, cuando la pronuncia, vibra al unísono con el cosmos. Pues el hombre, el cuerpo y la mente, es también un universo y la sílaba su origen. En ella se afirman las aguas; en las aguas, la tierra; y en la tierra, los mundos. Los tres mundos se encuentran entrelazados, cosidos por la sílaba sagrada, cuya primera manifestación es el espacio (ākāśā), que es el despliegue de su impulso original. de la palabra proceden el viento, el fuego y el sol, los tres vedas.

Puede reconocerse a la sílaba sagrada en el ritmo de la respiración y en el calor que desprende, «como el humo ascendente o el árbol que despliega sus ramas». Así reverdece quien medita y cultiva ese calor interno. La misma *Chandogya* se inicia con una reflexión sobre esta sílaba, símbolo y origen del Canto Alto. La melodía del canto, que es la esencia última del habla, del agua, de la tierra y de todo lo que vive en ella, tiene su origen en Om̐. Es esa sílaba se funda la triple ciencia védica y el rito sólo resulta eficaz si se corresponden esas filiaciones. Quien sabe esto ve cumplidos sus deseos.

Cuando el sol se eleva sobre el horizonte, se dice más adelante, canta para las criaturas, disipando la oscuridad y el temor. Quien sabe esto está libre de miedos y de sombras, pues el aliento vital que sostiene la vida y el sol de allá arriba son una misma cosa. Si éste es cálido, aquél también. Por eso se venera a ambos. La inspiración y la expiración son el canto que se funda en la sílaba sagrada. Tras añadir que uno puede refugiarse en el canto, en el poeta que compuso sus versos o en el dios al que van dirigidos (protegerse con el tono, las palabras o su destino), se añade otra genealogía de la sílaba sagrada. «Hubo un tiempo en el que los dioses, temerosos de la muerte, se refugiaron en el conocimiento triple. Se escudaron en el metro de los versos: por eso sus estrofas se llaman *chandas* (de la raíz sánscrita *chad*, cubrir). La muerte los sorprendió allí, como a pez en el agua, agazapados tras los versos, melodías y fórmulas mágicas. Al verse descubiertos, se alzaron sobre las estrofas, su música y encantamientos, y penetraron en la entraña del sonido. De ahí que al final de un verso, una melodía o una frase, se diga «OM». Una sílaba rotunda e inmortal. Penetrando en ella, los dioses conjuraron sus miedos. «Quien la pronuncia, consciente y sin temor, comparte la inmortalidad con

los dioses que habitan en ella» (*Ch. U.* 4. 1-5). El canto y las palabras que lo componen son una protección, pero más seguro es el refugio en la entraña misma del sonido, que es *Om*.

Tanto el control de la respiración como la pronunciación y audición de la sílaba *Om* constituyen un acceso a *bráhma*n. La *Māṇḍūkya* se inicia con una reflexión sobre los cuatro elementos que componen la sílaba: los tres fonemas A, U, M y el conjunto de ellos. La sílaba sagrada se identifica con toda la creación, con *bráhma*n y *ātman*. Los tres fonemas se corresponden a su vez con los tres mundos que constituyen el universo védico y con los tres estados de conciencia: vigilia, sueño y sueño profundo. A ellos se añade un cuarto, inefable e impensable, *mokṣa*. Algunos comentaristas posteriores como *Samkara* asociaron esos cuatro elementos con las cuatro eras cósmicas. Todas estas razones hacen que la sílaba sirva de enlace o puente entre este mundo y otros ámbitos de existencia. Desde muy antiguo, la contemplación auditiva ocupa un papel importante en las técnicas meditativas de la India. Uno es el *ātman*, el que experimenta los tres estados de conciencia, pero sólo se experimenta la liberación si se logra trascender esos tres. Con ello se constata la secreta unidad de todas las cosas y se sugiere que la aparente multiplicidad y diversidad del mundo es una ilusión creada por una conciencia sin desarrollar o poco evolucionada. Empieza a atisbarse aquí la importancia de la experimentación con el propio cuerpo, mediante prácticas basadas en la contención y el ardor interno. Un enfoque que se inscribe de lleno en una metafísica del cuerpo vivo, que podemos llamar, a falta de encontrar un término mejor, «fisiología metafísica». Una transformación del propio cuerpo que aspira a convertirlo en cuerpo cósmico (de acuerdo con las correspondencias entre microcosmos y macrocosmos), en el que las venas, las arterias y los órganos de la sensibilidad se encuentran supeditados a otros centros de energía interna que albergan fuerzas cósmicas o divinas. Una fisiología sutil que, poco a poco, irá ocupando el lugar del ritualismo sacrificial y que culminará en la tradición del yoga.

CORRESPONDENCIAS OCULTAS

Según la *Bṛhadāraṇyaka*, para algunos, *brahma*n es el habla, para otros, el aliento vital, el ojo, la mente y el corazón, pero en realidad es el sostén último de todos estos fenómenos. Aunque ciertos pasajes lo asocian con el poder inherente de la entonación

de los salmos (el sonido sagrado), su significado, con frecuencia, se amplía al de una energía cósmica inherente a todo lo creado, que impregna el espacio y el tiempo e impulsa la evolución del mundo. La afinidad entre *brahman* y el lenguaje sagrado confirió a la pronunciación de las sílabas un carácter teúrgico y las letras del alfabeto sánscrito pasaron a personificar diferentes aspectos del cosmos. Algunos himnos védicos conciben el universo primordial como sonido puro. Antes de la luz y la materia, el sonido habitaba y configuraba el espacio, se hacía sitio. El sonido precursor de la luz, la música madre de la astronomía y la biología: estamos hechos de armonías, por eso la música nos conmueve. ¿No habría de ser entonces oral esta tradición de pensamiento? ¿No habría de descansar en dicha transmisión sonora la esencia de su entendimiento del mundo? El *habla (vāc)* no es meramente un principio de inteligibilidad, sino el proceso mediante el cual el mundo se hace inteligible (y en este sentido es pariente del *logos* griego). Y se dirá que *vāc* es, al mismo tiempo, el hablante, la palabra, lo nombrado y el receptor del significado. Siendo además la herramienta indispensable que permite conocer los textos de la tradición, los antiguos relatos y ritos y las diferentes ciencias. Sin ella no podría distinguirse el bien del mal, la verdad de la falsedad, lo justo de lo injusto.

El habla es una diosa que hace sabios a los hombres. La vía entre el Uno (*brahman*) y la diversidad del mundo se establece a través la sílaba *Om*. Del mismo modo que todas las hojas se juntan en el tallo, todos los sonidos, todas las palabras, se funden en esta sílaba sagrada. *Vāc* es la «palabra original», de ahí que pueda ser, al mismo tiempo, el hablante, la palabra que nombra, el significado de la palabra, el objeto nombrado y el receptor del significado. La *Kena-ūpaniṣad* se inicia preguntando: «¿Impulsada por quién se cierne la mente sobre su objeto? ¿Dirigido por quién brota el primer respiro? ¿Incitados por quién pronunciamos estas palabras?» Y la *Chāndogya* añade: «El habla es la esencia del hombre, el verso (védico) es la esencia del habla. [...] El habla y el aire vital forman una pareja, cuando se acoplan en la sílaba *Om*, los dos satisfacen su mutuo deseo».

Esa correspondencia entre la estructura del mundo y la estructura de la mente, que se sirve del lenguaje para diversificar y unificar, se encuentra relacionada con otra idea de importancia cosmogónica: la identificación del sacrificio con el sacrificador y la víctima. Ya en los himnos tardíos del *Rgveda* tomó forma la idea de que el universo había surgido de un sacrificio pri-

mordial. De ese sacrificio primordial, surge el tiempo; de él, los seres vivos y con ellos, los ritos y los metros poéticos que harán posible la reintegración a la unidad original. Encontramos aquí una de las primeras manifestaciones del vínculo secreto que ata la creación del mundo con la liberación del individuo. La celebración periódica del ritual del sacrificio es, al mismo tiempo, la regeneración y la revitalización de las energías cósmicas, constituyendo la oportunidad para la reintegración a la unidad original. La idea de la regeneración cíclica del tiempo y del regreso periódico de todas las formas a un origen indiviso, permite contrarrestar la erosión de la existencia, el cansancio metafísico cuyo devenir va agotando la sustancia ontológica. De este modo, se recupera el entusiasmo de lo potencial frente a la melancolía de lo realizado.

DESARROLLOS POSTERIORES

La idea del poder creador de la palabra será desarrollada posteriormente y encontrará su máxima refinación en el sívaísmo de Cachemira. La idea central es que la palabra es la medida del mundo. Todavía no hemos llegado a las concepciones modernas de la medida, en las que el metro y el segundo se convierten en la regla del espacio-tiempo. La vibración luminosa original (suscita una imagen y vibra cuando se la pronuncia), pura energía sonora, extremadamente sutil, da paso a la manifestación del mundo. Las cosas del mundo provienen del sonido luminoso de la palabra. No sólo los seres conscientes, también las plantas y los minerales, o cualquier otra cosa, por nimia que sea, que se manifieste en el cosmos. No estamos ante un logos ordenador, el asunto de la creación tiene aquí un fuerte componente mágico y energético, musical, si se quiere. Por eso es posible la sintonía, resonar con el otro y con el mundo, componer entre maestro y discípulo una melodía armónica. Toda la erótica de la transmisión del conocimiento se encuentra aquí presente. Además, ese magnetismo natural hace que unas cosas se asocien unas con otras, se unan en una causa común y generadora, cuando son capaces de compartir o armonizar una misma vibración.

La condición sonora de lo manifiesto es la principal contribución de la cultura védica a las civilizaciones del mundo. Es posible que los pitagóricos se inspiraran en ella, no lo podemos saber. Con el tiempo, la palabra sagrada se convierte en la síntesis, la píldora dorada, entre la inmensa diversidad de lo creado. Es material e inmaterial al mismo tiempo (o de una materialidad tan

sutil que admite esa última calificación). Se puede escuchar pero no se puede asir. Vuela como el viento y alcanza todos los rincones del mundo. Puede manifestarse en el canto, en la orden del soberano, en la oración del devoto y en el concepto del filósofo, pero está también muda en todas las cosas, en el sonido del viento y el crecimiento de la planta, en el fruto del árbol y en la esperanza del desdichado.



**Batallas imaginarias.
Blest Gana y Pérez Galdós**

Por Carlos Franz

Alberto Blest Gana y Benito Pérez Galdós fallecieron hace un siglo, en el año 1920. El mayor novelista chileno del XIX y el mejor novelista español de la misma centuria coincidieron en sus citas con la muerte; y no sólo en eso. Las obras principales de Blest y Galdós se asemejan en sus vocaciones históricas y folletinescas, en sus filiaciones románticas y realistas. Además, en sus libros concurren temas y motivos literarios parecidos. Ambos escritores crearon personajes que, sin ser hijos del mismo padre, semejan ser hermanos nacidos de una matriz común: la desbordante invención que caracteriza, por igual, al novelista chileno y al narrador español.

*

Los personajes de Alberto Blest Gana (Santiago de Chile, 1830-París, 1920) siguen actuando en nuestra memoria. Puedo atestiguar esto, precisamente, con un recuerdo personal.

Mi madre, Myriam Thorud, fue actriz. En 1954 ella representó el personaje de Edelmira en la adaptación de la mejor novela de Blest Gana, *Martín Rivas*, montada por el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile. Entonces mi madre tenía veintitrés años, la misma edad que esa joven imaginaria que se sacrifica por el héroe de aquel libro. Varias décadas después vimos juntos, ella y yo, una reposición de esa obra ahora montada por el Teatro Nacional de Chile. Durante la representación noté que mi madre, a mi lado, murmuraba los parlamentos que Edelmira pronunciaba en el escenario. El personaje de su juventud seguía actuando en la mujer madura.

La memoria de los actores suele ser excepcional. Pero asimismo es excepcional el talento de un escritor cuando logra que sus personajes sean recordables.

Carlos, «el Ñato» Díaz, protagonista central de la novela *El loco Estero*, es una de las creaciones más memorables de Alberto Blest Gana.

La acción de *El loco Estero* ocurre a fines de 1839, en una casona de estilo colonial de la Alameda de las Delicias, en Santiago de Chile. Una tapia divide este caserón en dos viviendas. En una de ellas habita una familia feliz; en la de al lado vive una familia desdichada. Ambas familias son protagonistas. Pero la mayor parte de la trama ocurre en la casa infortunada. Así, Blest aplicó aquella idea de Tolstói, quien juzgó más originales y, por tanto, más interesantes a las familias desdichadas.

Prisionero en esa morada infeliz vive el capitán Estero. Obsesionado por la derrota de su partido, el liberal, su propia familia lo declaró loco y lo encerró en una celda improvisada donde el excapitán ruge de rabia. En esa casa infortunada manda despóticamente la hermana del «loco» Estero: la bella doña Manuela, esposa infiel del pusilánime don Matías. También habitan ahí otros personajes, egoístas o apocados. Sólo la hermosa Deidamia, de dieciséis años, aporta alegría en esa familia triste. Pero ella también sufre cuando la comprometen con un soldadito cuyo único mérito es ser sobrino del amante de doña Manuela.

En la otra casa habita una familia alegre. Hay unos padres bien avenidos. Hay dos niños revoltosos. Sobre todo, circula por ese hogar un muchacho huérfano cuyas aventuras hilan la novela: el Ñato Díaz. Este Ñato ya tiene diecinueve años, pero en algunos aspectos se comporta como un niño, elevando volantines (cometas) con sus amigos más chicos o embromando a los «pacos» (apodo ancestral de la policía chilena).¹ El Ñato, que estudia en el Instituto Nacional, es inteligente y generoso, pero desordenado. Este adolescente pícaro, afectado por «la petulante fuerza de su inexperiencia», sólo madura un poco cuando se enamora de la vecina, Deidamia.

Romeo y Julieta santiaguinos, esos pololos (enamorados) se hablan por sobre la tapia que separa los huertos de ambas casas. El Ñato apoya una escalera y se trepa, mientras, del otro lado, Deidamia se sube a una silla. Empinándose, estos adolescentes se toman las manos, se hacen promesas y se besan. Hasta que los pillan.

Blest Gana construye esa tapia con la segura intuición del artista literario. Este muro divisorio es el eje estructural de *El loco Estero*. La tapia tapa. Y así ella vela el misterio que la novela devela. (Siempre, escribir y leer novelas es asomarse al misterio de un patio vecino). Cuando se encarama en esa valla, el Ñato Díaz transgrede el límite físico y simbólico entre felicidad y tristeza, entre generosidad y codicia, entre cordura y locura. Esta transgresión propulsa la novela de Blest. El loco Estero se fuga de su encierro en la casa infeliz, la malvada Manuela colapsa, Deidamia se rebela, el marido cornudo se venga (a medias). Los enamorados traspasan la tapia de la infancia y se convierten en adultos.

Las obras principales de Blest Gana usan como telones de fondo grandes conflictos históricos. En *Durante la Reconquista* es la Independencia patria aplastada. En *El ideal de un calavera* es el «motín de Quillota» y el asesinato del todopoderoso minis-

tro Diego Portales, fundador del régimen conservador chileno en el siglo XIX. En *Martín Rivas*, el contexto histórico es la fracasada revolución liberal de 1851. Se ha dicho que *El loco Estero* es diferente porque su trasfondo es un momento de unidad nacional. Pero «la procesión va por dentro».

Uno de los mejores capítulos de ese libro relata un desfile triunfal. El ejército chileno, vencedor en la guerra contra la Confederación Peruano-Boliviana, regresa a Santiago el 18 de diciembre de 1839. Una muchedumbre lo aclama. El general Manuel Bulnes recibe el homenaje popular montado a caballo, bajo un arco triunfal construido en la Alameda. Pero dicho arco es apenas una «enmaderación, cubierta de tela artísticamente pintada, figurando atributos de guerra».² El humor irónico de Blest Gana relativiza esos fastos de utilería. Frente a ese endeble arco triunfal, las alumnas de una escuela de niñas cantan y recitan poemas en homenaje al prócer vencedor. Pero la directora de esa escuela, la profesora Pineda, sufre de un tic nervioso que la obliga a menear su cabeza de lado a lado constantemente. Con ese cabeceo parece que ella negara las loas a Bulnes que sus alumnas recitan. El general se pone nervioso.

Ese gran festejo unitario esconde una profunda división política. Nueve años antes, en la batalla de Lircay, los liberales fueron derrotados. Los venció, entre otros, ese mismo Bulnes que ahora regresa nuevamente triunfador. Entretanto, Diego Portales impuso con mano de hierro la república conservadora. Los jefes liberales fueron desterrados, sus subalternos quedaron arrinconados, silenciados y aislados. Vejados como si fueran locos.

Aquella tapia que separa *por dentro* las casas del relato representa una división política. El arco triunfal simboliza la unión. La tapia detiene; el arco invita a pasar. Pero hay truco: mientras ese arco es de utilería, la tapia es sólida.

El «loco» Estero, encerrado por su propia familia, es uno de aquellos liberales derrotados y humillados. El Ñato Díaz trata de rescatar a Estero y reparar las injusticias cometidas contra él. Sus motivaciones no son políticas. Pero, en la práctica, los generosos esfuerzos del Ñato unirán al «loco» con los «cuerdos» en una sola celebración. La mejor fiesta es la que reconcilia a vencedores y vencidos.

La narración avanza con entusiasmo. A veces, las intrigas menores desorientan. Blest es temerario, se mete en unos líos de folletín. Pero el argumento, en su conjunto, resiste. El tono fijado en las escenas iniciales se mantiene: las travesuras de los niños y

los muchachos nimban el relato con un halo de ingenuidad luminosa.

*

Al igual que Alberto Blest Gana, Benito Pérez Galdós falleció hace un siglo, en el año 1920. El mayor novelista español del XIX y el mejor novelista chileno de la misma centuria coincidieron en sus citas con la parca; y no sólo en eso.

Similares a los protagonistas imaginados por Blest, varios personajes creados por Galdós se sueldan con nuestra memoria. Y algunos de ellos lucen, todavía, una vitalidad de la que muchas personas vivas carecen.

El joven Gabriel Araceli protagoniza la primera serie de los *Episodios nacionales*, compuesta por diez novelas. En cinco de esos libros Gabriel tiene casi la misma edad que el Ñato Díaz: diecisiete a dieciocho años.

Tanto ese Gabriel gaditano como el Ñato santiaguino son retoños tardíos de la stirpe del lazarillo de Tormes (o del linaje de Pablos, el buscón de Segovia con el que Gabriel se compara explícitamente). Los dos niños son huérfanos y de familias pobres o empobrecidas. Los dos adquieren la mejor parte de su educación en las calles. Y los dos tienen buena estrella, pues son acogidos por tutores viejos y cariñosos.

Al Ñato Díaz lo acogen: «dos tías viejas, a las que el espíritu picaresco del vecindario llamaba las lechuzas, el Ñato había gozado temprano de la absoluta libertad con que la gente de poca cuenta dejaba entonces vagar por las calles a sus hijos. Habíase conquistado una gran nombradía entre los pilluelos del contorno como eximio jugador a las chapitas. Sus riñas con los [...] “pacos”, eran legendarias».³

Esa infancia del Ñato tiene semejanzas con la de Gabriel. Tras la muerte de sus padres, el héroe de Galdós creció vagabundeando por el puerto de Cádiz. «En aquella edad de miseria y vagancia, yo no me ocupaba más que en jugar junto a la mar o en correr por las calles».⁴ Gabriel también lidera pandillas y con ellas organiza batallas de barquitos de juguete lanzados a un charco (similar al Ñato que lidera el izamiento y combate de volantines en los cielos de Santiago). Una mañana Gabriel está a punto de ser enrolado por la fuerza para servir en la marina, pero logra zafarse con la ayuda de un matrimonio viejo que lo ampara. Estos viejos, sin hijos, se encariñan con ese pergenio

travieso e ingenioso y le proporcionan la educación formal que le falta.

El personaje español y su contraparte chilena poseen inteligencias imaginativas, un deseo de libertad intransable y una generosidad natural que sus miserias no consiguen amargar. Sobre todo, en ambos adolescentes llamea ese ardor juvenil insatisfecho que el René, de Chateaubriand, llamó «superabundancia de vida»⁵. Este ardor los lleva a enamorarse tempranamente, con una pasión que no cederá ante nada para realizarse.

Gabriel conoce a su amada Inés a los dieciséis años y desde entonces luchará por unirse a ella contra viento y marea. Contra los vientos de una familia que se opone y contra las mareas de la convulsa historia española de su época que, a menudo, contribuyen a separarlo de su amada.

En la tercera entrega de los *Episodios nacionales*, Inés ha sido virtualmente raptada por un tío, en cuarto grado, que pretende casarse con esa adolescente. Este tío la encierra en su casa, que a la vez es una tienda de paños en la calle de la Sal de Madrid. El retrato de aquel sujeto avaro y la vida cotidiana en esa tienducha y vivienda oscuras serían dickensianos sino fuera porque tenemos un adjetivo propio para describirlos: son galdosianos.

Gabriel se infiltra en esa casa contratado como chico para todo servicio, interno o «puertas adentro». Su objetivo es liberar a Inés y fugarse con ella. Pero no le será fácil lograrlo porque el tío, su hermana y un mancebo de ese comercio sostienen una férrea vigilancia. Por fin, tras muchas intrigas, Gabriel consigue burlar a los vigilantes y acercarse a la puerta cerrada del cuarto donde pena su amada. Ambos se miran y se hablan a través del ojo de la cerradura. Tamborilean con los dedos sobre la puerta hasta ubicar la exacta posición de sus manos y así poder sentirse sin tocarse. «Besamos la barrera que nos separaba y el diálogo se acabó».⁶

Esa escena madrileña evoca el amor de Deidamia y el Ñato Díaz que, en Santiago, se ven separados por una tapia. Al igual que ese enamorado español, el protagonista chileno también quiere liberar a su amada de la amenaza de un matrimonio forzado. Para conseguirlo, el Ñato provoca un incidente escandaloso durante el desfile triunfal del ejército del general Bulnes que regresa a Santiago. En el tumulto consiguiente el joven pretende escapar con Deidamia. «Ven por aquí, no tengas miedo; yo te sacaré, confíate en mí»,⁷ le dice, tomándole las manos.

Por su parte, en la novela de Galdós un gran festejo público facilita una primera escapatoria de los amantes. El nuevo rey, Fernando VII, entra triunfalmente a Madrid el 24 de marzo de 1808. El tío avaro y su hermana, que desean asistir al festejo, llevan consigo a Inés y a Gabriel para mantenerlos vigilados. El pueblo alborozado y el desfile de los ejércitos que acompañan al nuevo monarca provocan una enorme aglomeración en la Puerta del Sol. Galdós describe de manera indirecta –y magistral– la diversidad de esa multitud:

*Los niños no habían asistido a la escuela, ni los jornaleros al trabajo, ni los frailes al coro, ni los empleados a la covachuela, ni los mendigos a las puertas de las iglesias, ni las cigarreras a la fábrica, ni los profesores de las Vistillas dieron clase, ni hubo tertulia en las boticas, ni meriendas en la pradera del Corregidor, ni jaleo en el Rastro, ni colisión de carreteros en la calle de Toledo.*⁸

Ese gentío arrastra al tío avaro y a la chaperona separándolos de Inés y Gabriel. Los jóvenes aprovechan esta confusión para abrazarse y besarse por primera vez después de mucho tiempo. «Estábamos solos», recuerda Gabriel, extasiado. En medio de una espesa multitud estos enamorados se sienten a solas. (Ese detalle bastaría para justificar esta novela.)

*

La primera serie de los *Episodios nacionales*, protagonizada por Gabriel Araceli, fue publicada en 1873, en Madrid. La novela *El loco Estero* fue publicada en París, en 1909. A primera vista, esta cronología invita a sospechar una influencia de Pérez Galdós en Blest Gana, al menos para esta obra. No es posible descartar esta hipótesis totalmente. Sin embargo, es poco probable, porque *El loco Estero* es, en realidad, la continuación tardía y fragmentaria de un ciclo de novelas históricas que Blest concibió mucho antes que Galdós iniciara el suyo.

En 1861, en su discurso de incorporación a la Facultad de Humanidades de la Universidad de Chile, Blest Gana anunció ese proyecto novelístico. La primera entrega de este ciclo fue *Martín Rivas*, aparecida en 1862 (casi una década antes de que Galdós publicara su primera novela). Así las cosas, *El loco Estero* viene a ser lo que hoy llamaríamos una «precuela» de aquella obra precedente. El Ñato Díaz es un avatar o una encarnación anterior de Martín.

Las semejanzas entre las aventuras amorosas de Gabriel Araceli y Carlos «el Ñato» Díaz no vienen de una influencia directa. Blest Gana y Pérez Galdós se nutrieron de un fondo literario común. Por ejemplo, esa tapia o puerta cerrada que separa a las dos parejas de amantes, en Santiago y en Madrid, es tan antigua como la literatura de tema amoroso.

No hace mucho, releendo *El conde de Montecristo*, encontré a dos jóvenes enamorados –Maximilien Morrel y Valentine de Villefort– que sólo pueden comunicarse empujándose sobre la valla que cierra un gran jardín, igual que lo hacen el Ñato y Deidamia. *El conde de Montecristo* fue publicado en folletín entre 1844 y 1846, décadas antes de que Blest y Galdós publicaran sus novelas. Y, sin duda, Dumas se nutrió de fuentes mucho más antiguas.

En una de sus *Metamorfosis*, Ovidio recontó el viejo mito de Tisbe y Píramo: dos adolescentes enamorados que se hablan a través de una grieta en el muro que separa sus casas familiares. Galdós, al narrar la escena en que Inés y Gabriel se hablan a través de una puerta y se miran por el ojo de la cerradura, compara esa escena con las dificultades de Tisbe.

Esa y otras coincidencias de temas y motivos literarios asemejan la obra de Blest Gana y la de Pérez Galdós. Por supuesto, también hay muchas diferencias y desniveles entre ellas. La discrepancia principal se ve en los estilos cuyas personalidades difieren marcadamente.

La prosa de Blest es eficiente pero convencional y un poco fría o distanciada. Su talento no brilla en el estilo, sino en la creación de personajes muy característicos que actúan en ambientes sociales e históricos descritos con precisión.

El estilo de Galdós es más rico que el de Blest, hay más plasticidad y variedad en el lenguaje del español. Asimismo, en Galdós hay más pasión (y parcialidad).

Sin embargo, Blest Gana supera a Pérez Galdós en la estructura orgánica de sus argumentos que son menos caprichosos e inverosímiles.

Coincidencias y diferencias aparte, un atributo narrativo esencial hermana al novelista chileno con su par español: la desbordante invención que caracteriza las obras de ambos.

Blest y Galdós inventaron tramas complejas y a veces profundas. Inventaron personajes originales en sus conductas, gestos y diálogos. Y todo eso lo plasmaron con un arte narrativo vívido que captura la imaginación y luego la memoria de sus lectores.

En la primera entrega de los *Episodios nacionales*, Galdós nos muestra al niño Gabriel, en los muelles de Cádiz, entretenido en librar batallas con barquitos de juguete:

*Nuestras flotas se lanzaban a tomar viento en océanos de tres varas de ancho; [...] se chocaban remedando sangrientos abordajes, en que se batía con gloria su imaginaria tripulación; [...] y en tanto nosotros bailábamos de regocijo en la costa.*⁹

Esa batalla de barquitos de juguete con sus tripulaciones imaginarias prefigura lo que serán las abigarradas cuarenta y seis novelas que conforman los *Episodios nacionales*. Una profusión de aventuras alineadas y entrechocadas, tan confusas como vívidas y regocijantes.

Por su parte, en una escena inolvidable de *El loco Estero*, el Ñato Díaz libra un combate de volantines trenzados en el cielo de Santiago. El cometa del Ñato, en forma de estrella, es elevado desde el huerto dividido por aquella tapia que lo separa de su amor. Pero otros pretenden cortar su vuelo:

*[...] el número de volantines que acudían en son de guerra iba aumentando en el espacio, tiranteados con maestría, ladeándose a derecha e izquierda. Los más grandes iban rápidamente arremontando y acercándose a la estrella.*¹⁰

Pese al mayor número de sus enemigos, el Ñato maneja con pericia su volantín, engancha a varios cometas rivales, los «manda cortados» y su estrella se adueña del firmamento. Sin embargo, a la postre, las trampas de la casa vecina le roban este triunfo.

Batalla del héroe contra fuerzas tan superiores como el cielo, ese combate de volantines sintetiza la gracia aérea y aterrizada, a la vez, de las mejores obras del novelista chileno. Sus novelas ascienden, vuelan y revolotean como un cometa, siempre sujeto a tierra por el hilo que controla, con mano firme y hábil, Blest Gana.

Benito Pérez Galdós y Alberto Blest Gana llevan muertos un siglo, pero siguen ganando esas batallas imaginarias.

NOTAS

- ¹ Una digresión lexicográfica: En su *Diccionario de chilenismos*, Zorobabel Rodríguez especuló que la voz «paco» vendría del quechua *paccu*, que significa rubio o bayo, por el color del poncho que usaban esos policías. En su *Diccionario etimológico*, Rodolfo Lenz lo aseguró.
- ² Alberto Blest Gana, *Obras selectas*, tomo III, p. 689. Editorial El Ateneo, Buenos Aires, 1969.
- ³ Blest Gana, *op. cit.*, p. 645
- ⁴ Benito Pérez Galdós, *Episodios nacionales*, «Trafalgar», p. 12. Librería de los sucesores de Hernando, Madrid, 1907.
- ⁵ «Sans parents, sans amis, pour ainsi dire seul sur la terre, n'ayant point encore aimé, j'étais accablé d'une surabondance de vie». Chateaubriand, *René*, Éditions Garnier Frères, París, 1966. p. 209.
- ⁶ Benito Pérez Galdós, *Episodios nacionales*, «El 19 de marzo y el 2 de mayo», p. 153. Imprenta La Guirnalda, Madrid, 1887.
- ⁷ Blest Gana, *op. cit.*, p. 696.
- ⁸ Pérez Galdós, *op. cit.*, p. 159.
- ⁹ Benito Pérez Galdós, *Episodios nacionales*, «Trafalgar», p. 9. Librería de los sucesores de Hernando, Madrid, 1907.
- ¹⁰ Blest Gana, *op. cit.*, p. 711.





► Biblioteca Pública Virgilio Barco, Bogotá, Colombia (2001)

Woody Allen

A propósito de nada

Alianza Editorial, Madrid, 2020

439 páginas, 19.50 €

Woody
Allen.

A propósito
de nada.

Autobiografía.

Play it again, Woody

Por ALBERTO HERRERA FONTALBA

San Pedro negó tres veces a Jesucristo después de que éste fuese apresado en el Huerto de los Olivos; yo dudé de Woody Allen cuando se empezó a hablar de su autobiografía como una obra sin interés, un simple ajuste de cuentas sin más importancia que la meramente testimonial. Me equivoqué y, como el apóstol, me avergüenzo de ello. El lector puede ser más precavido que yo y no dejarse engañar. A pesar de lo que oiga y lea por ahí debe saber que *A propósito de nada* es un libro extraordinario. Guiado por una escritura inusualmente divertida, el lector se zambulle en el ambiente de Mort Sahl, Tennessee Williams o Diane Keaton, acudiendo él también a escenarios, restaurantes de lujo o platós cinematográficos. Pero como le ocurre a Cecilia en *La rosa púrpura de El Cairo*, la ficción termina por desvane-

cerse y, tras cuatrocientas treinta y nueve páginas, debemos resignarnos a volver a la realidad.

El viaje por su vida que Woody Allen propone está marcado por una estructura poco convencional que recuerda un poco al personaje que tantas veces le hemos visto representar en sus películas. Pese al intento de mantener un orden lineal, cronológico, no puede evitar romperlo continuamente, dando frecuentes saltos temporales, unas veces hacia el futuro que le apremia y otras, cuando recuerda algo de valor que se le quedó en el tintero, hacia el pasado que nunca termina de agotar. En lugar de pararse y volver a escribir la página donde debería introducir la información olvidada, Allen prefiere interrumpir abruptamente la narración y proporcionarnos el dato recién

recordado. «Luego volveré atrás de nuevo y naceré, y así la historia podrá por fin cobrar vuelo». Esto no es incómodo y aligera una obra que ya de por sí es amena. El cineasta neoyorquino también se sirve del conocimiento que sabe que el lector actual tiene de él. Desde las primeras páginas están presentes Soon-Yi, Mia Farrow o algunas de sus películas más emblemáticas.

Pese a su irregular estructura, el libro podría dividirse *grosso modo* en tres apartados: niñez y adolescencia, etapa como cómico y trayectoria profesional en el mundo del cine. La primera parte, hilarante y melancólica, está bañada por la música de Cole Porter, Irving Berlin, George Gershwin o Benny Goodman. Además del *jazz* o el *swing*, Allen descubre en su infancia el cine y Hollywood, un mundo superficial y de oropel que, sin embargo, le es mucho más atractivo que la realidad. No es de extrañar que se inclinase por las pistolas de James Cagney o Edward G. Robinson antes que por las lecciones de las maestras de la Escuela Pública No 99, a las que recuerda con inquina: «Dios guarda silencio; ojalá pudiésemos hacer callar a los maestros». Tampoco nos asombra que hubiese preferido perderse en la sonrisa de Rita Hayworth antes que en la barba de esos «hirsutos fanáticos» del instituto hebreo, lugar que aborrecía tanto como el anterior.

En estas páginas evoca con nostalgia a su familia y el período de convivencia obligada entre sus padres y tíos. El espacio modesto del apartamento en el que vivían indujo al florecimiento de las excentricidades de todos, a los que retrató con dulzura en *Días de radio*. En este repaso de su infancia, Allen recuerda con especial sorna y cariño a sus padres: «Yo me burlo [de ellos], pero cada uno de los conocimientos que me impar-

tieron me ha servido mucho en las décadas posteriores. De mi padre: cuando compres un periódico en un quiosco, nunca cojas el que está encima de todo. De mi madre: la etiqueta siempre va en la espalda». Su recuerdo de esta época está impregnado de magia y melancolía, constituyendo el único oasis de una existencia en el que la vida real aún no había hecho su brutal aparición.

La parte menos absorbente de su autobiografía coincide con su período como cómico. Allen abruma al lector citando a decenas de personalidades de la radio y la televisión difícilmente conocidas fuera de Estados Unidos. A pesar de esta pega, las páginas no dejan de ser atractivas, no tanto por las peripecias individuales del protagonista como por su lúcida visión del mundo y del mundo del espectáculo. Quizás favorecido por la conciencia de su genio, Woody Allen recomienda lo que pocos son capaces de hacer: aprender y disfrutar de los rivales, no ser envidioso y confiar en uno mismo. Con sabiduría y buen juicio, escribe que «el fracaso es uno de los gajes del oficio. Si tienes miedo de fracasar o no puedes superarlo cuando te sucede, debes buscarte otro modo de ganarte la vida». Su despegue como cómico coincide con su prematura boda con Harlene Susan Rosen, una relación que apenas duró tres años. Él mismo se echa las culpas del fracaso de su matrimonio. Además de informar, el texto se revela como una especie de carta de disculpa hacia Harlene. Poco después del divorcio, iniciará un irregular romance con Louise Lasser, quien se convertirá en su segunda esposa. Las continuas infidelidades de ella, así como su comportamiento maníaco, generaron una época de inestabilidad emocional para el cineasta. «No puedo ofrecer detalles precisos de todo lo que ocurrió [...],

salvo mencionar que escribía, actuaba en clubes, aparecía en la tele, mientras que amaba, perdía, amaba, perdía y amaba a Louise». A pesar de todo, su ritmo de trabajo nunca decayó. Woody Allen se refugió en el humor y lo utilizó para enfrentarse a una realidad que le sobrepasaba.

Los cinéfilos más entusiastas quizá no queden satisfechos de la manera en que aborda su etapa como cineasta. En lugar de ofrecer un análisis profundo de su filmografía, Allen trata su propia producción con displicencia, limitándose a aportar un par de datos curiosos sobre cada una de sus películas, a veces incluso menos. Habla de todas ellas con sencillez y naturalidad, sin ahondar en opiniones subjetivas. Curiosamente, donde más se extiende es en su experiencia con los actores con los que ha trabajado. Un poco preocupado de más por no olvidar a nadie, Allen se alarga en una prolija enumeración de nombres que puede llegar a resultar un tanto tediosa. A pesar de ello, ofrece comentarios muy sugerentes, que interesarán particularmente a los aficionados. Es llamativo, por ejemplo, el entusiasmo que manifiesta por la experimentación formal de *Maridos y mujeres*. «Nada me importó menos que las reglas de continuidad de la acción en el montaje [...] o cualquiera de esas cosas que otorga a las películas un aspecto terminado». Según el realizador neoyorquino, el no haber prestado atención al arte de la cinematografía es lo que hace que éste sea uno de sus filmes preferidos.

Los particulares gustos de Woody Allen son perfectamente visibles analizando su filmografía. No tiene nada que ver el riguroso formalismo de *Interiores* con la experimentación técnica de *Maridos y mujeres* o la invisibilidad de la cámara en *Hannah y*

sus hermanas. Lo mismo ocurre en cuanto a temática, habiendo creado obras tan dispares como *Sombras y nieblas*, *La última noche de Boris Grushenko*, *Toma el dinero y corre* o *Bananas*. Su curiosidad artística ha podido florecer, además de por contar con una cláusula de total control creativo sobre las obras, por la escasa preocupación que ha manifestado por la opinión de la crítica o el público. El cineasta reconoce no mirar nunca las valoraciones de sus películas y remarca la irrelevancia tanto de los halagos como de las críticas. Para él, un director debe intentar hacer de la mejor forma posible aquello que tiene en la cabeza, disfrutar del proceso y olvidarse del resultado.

Sorprenden apuestas fílmicas como *Otra mujer*, *Septiembre* o *Interiores*, películas dramáticas sin ningún componente cómico. Si bien ninguno de estos filmes son malos, carecen de ese toque especial que posee la filmografía de Allen. La razón es que, al margen de su habilidad para filmar cualquier película, su verdadero don es el del humor, un don transgresor que es también su recurso existencial contra las contradicciones insuperables de la vida. Ser por encima de todo un humorista genial no le ha impedido soñar con llegar a ser un dramaturgo de la talla de Arthur Miller o Tennessee Williams, con realizar películas dramáticas al estilo de Ingmar Bergman o con componer música como la de Irving Berlin. Él mismo reconoce, sin embargo, que por mucho que quiera y, por muchos años que siga viviendo, nunca lo conseguirá. Y la razón es muy sencilla: porque no tiene ese don. En cambio: ¿qué director posee el genio cómico de Woody Allen? Nada de particular tiene, por eso, que cuando le preguntan si teme perderlo, él responda siempre que no, pues, como dice sin soberbia, es algo inherente a

él. Probablemente sea esa confianza la que le lleva a burlarse de los cómicos actuales, exasperado por la pobreza de su lenguaje o, como él dice con sorna, por su costumbre de estar siempre cerca de un vaso de agua. «¿De dónde han salido todos esos cómicos sedientos? Jamás he oído hablar de que ningún monologuista se haya caído redondo de deshidratación».

Allen también se detiene en el estudio pormenorizado del caso Farrow. El cineasta aporta tanto su versión de los hechos como los resultados objetivos de los diferentes investigadores que se han ocupado de ello. El relato es terrorífico y uno no puede evitar sentir que las tripas se le revuelvan. Tras presentar todos los documentos y testimonios que tiene a su alcance, Allen deja que el lector saque sus propias conclusiones y se pregunta, una y otra vez, por qué nadie le otorgó «el beneficio de la duda ante una muy cuestionable acusación que iba en contra del sentido común». De todas las armas a su alcance, parece que ha decidido

enfrentarse a sus detractores con la de la indiferencia, la cual, y como decía Julio Cortázar, nunca pasa desapercibida.

Además de por su siempre recurrente y perspicaz sentido del humor, el recorrido cultural que acompaña a la narración de los hechos más relevantes de su vida y por el interés que suscitan las reflexiones de una persona de sus características, esta autobiografía resulta muy interesante también por la profunda melancolía que desprende. Woody Allen se sienta en su sillón y viaja con emotividad a una época y un pasado que ya no existe. Es consciente de su vejez y la ataca con humor. «Cada mañana bajo las escaleras, misteriosamente resacoso, considerando que no bebo [...]». Sin embargo, no son las memorias de un hombre que sólo mira atrás, sino las de alguien que mira al frente y confía en cambiar su futuro. Lo que podría ser un testamento es, en realidad, una aclaración, una confesión que tiende decenas de cabos para que, aquellos que se den por aludidos, los recojan.

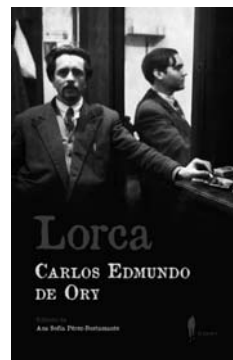
Carlos Edmundo de Ory

Lorca

Edición de Ana Sofía Pérez-Bustamante

El Paseo Editorial, Sevilla, 2019

229 páginas, 19.95 €



Lorca, de Carlos Edmundo de Ory: espejos sonoros coincidentes

Por FRANCISCO RUIZ SORIANO

Esta reedición de *Lorca* de Carlos Edmundo de Ory, que tiene su origen en la monografía sobre el poeta publicada en 1967 por Éditions Universitaires en París, va introducida por un brillante estudio de la profesora de la Universidad de Cádiz Ana Sofía Pérez Bustamante, que analiza y rastrea perfectamente el mecanoscrito de este ensayo, las circunstancias de su composición y traducción, a la vez que apunta la influencia del poeta granadino en Ory a lo largo de su trayectoria estética, por allá en sus primeros poemarios juveniles –*Romancero de amor y Luna* de 1941– (señalado también por Jaume Pont en su canónico *La poesía de Carlos Edmundo de Ory* de 1998) y posterior coincidencia en la musicalidad, el simbolismo y lo trágico de la existencia.

El ensayo de Ory es una penetrante y novedosa interpretación que hace un poeta de otro poeta, pero ésta no es un comentario academicista y riguroso que se recree, como suele hacerse, en géneros literarios, aspectos biográficos, etapas, temas, retórica y demás parafernalia investigadora de uno de los máximos vates españoles del siglo xx, sino que va más allá de todo eso, porque asistimos a la lectura anímica e indagación intuitiva que Ory hace de Lorca, visión que sirve también para revelar la estética y creación del gaditano, coincidiendo con el maestro en esa poética de la subjetividad de talante simbolista que lleva a la preponderancia de la fantasía, el juego lúdico y, sobre todo, el pensamiento musical de las palabras, cuyo origen está en el influjo modernista, que tanto y tan bien supo explo-

tar Ory hasta llegar a ser el artífice del postismo con sus juegos eufónicos para luego explorar otras vías mistericas de la poesía, que lo acercaran al reconocimiento de otros poetas, otras tradiciones y, con ello, al espacio infinito de la experimentación abierto a múltiples significaciones, hasta liberar las palabras de la experiencia y de la realidad.

Carlos Edmundo de Ory camina por la interpretación lorquiana como ese nómada o vagabundo estelar que siempre le ha caracterizado, deteniéndose en aquellos temas que le hipnotizan en esa peligrosa aventura que es la poesía e, igual que Lorca, indaga en lo íntimo para mostrar cómo bajo el laberinto metafórico late el dolor y la angustia. Ory va así desentrañando acertadamente el pensamiento poético de Lorca en el cual se vislumbran también los intereses del suyo propio para alcanzar la esencialidad poética, descubriendo una «síntesis de misterio y ropaje, realidad y metáfora». Ory identifica en el autor del *Romancero* ya una serie de problemas panteístas y fáusticos que –bajo la intuición de lo subterráneo o lo espiritual– le obsesionarán a lo largo de su obra: llámese duende, llámese *belleza aqueróntica* o *música de lobo*, ésta será una actitud artística en la que coinciden los dos poetas bajo la «elementalidad fogosa de lirismo temperamental», pues ambos siempre han supurado rebeldía y juventud.

Dividido en nueve capítulos, a los que se les añade luego una cronología lorquiana, una bibliografía y un apéndice que rastrea el paralelismo entre Lorca y Salvador Rueda, el ensayo poético comienza con el tema del «Paraíso perdido», tan crucial en ambos vates que sufren la angustia por lo que el tiempo aniquila bajo la poetización nostálgica de la infancia y la naturaleza idílica. Ory descubre como todo devenir implica do-

lor, lo va desentrañando en la obra lorquiana desde *Libro de poemas* (1923) a la obsesión tormentosa de *Poeta en Nueva York* (1929), donde asoman destellos angustiosos de él mismo, pues este tema del sufrimiento –que es extensible al ser humano entero– centrará también muchos poemas de su primera etapa como son por ejemplo *Versos de pronto* (1945) o *Poemas de 1944* (1973) y llega a todo ese material de delgado dolor que hilvana *Poemas* (1969), aquí habría que estudiar ese paralelismo que hay de crisis de ideales en ambos escritores y la superación de éstos por parte de Lorca mediante el frenesí, el pánico y la rebeldía, actitudes que son también el lema de Ory.

En el segundo apartado titulado «Sur, sur», Ory se infiltra en la poesía lorquiana para destacar la pluralidad de su universo poético, que, como el suyo, también es diverso; nuestro ensayista parte de poemas como «Veleta» o «De otro modo» para indagar en los contrastes y la extrañeza, una dualidad de realidad y sueño que anuncia la multiplicidad de formas poéticas lorquianas y que sirve para desentrañar el secreto de su arte bajo el triunvirato de «la imaginación, la inspiración y la evasión»; aquí se llega a la imposibilidad de clasificar a Lorca, como también sucede con Ory, pues ambos buscan esa autenticidad de la voz poética bajo múltiples disfraces y variedades estéticas en las que ambos coinciden: lo juglaresco y lo mágico, lo lúdico y lo fantástico, lo subterráneo y lo transparente, lo angelical y lo demoníaco, etcétera. Los dos son creadores de mundos marcados por una poesía musical, por lo que se destaca la importancia de la metáfora y el juego sonoro en nuestros dos artistas, pues «conviven en sus versos la sal andaluza y la sabiduría hermética» –como llega a decir reveladoramente Ory de

Lorca–, incluso el granadino vive en su «pobreza dorada y rinconcito» igual que el gaditano habita su «cabaña» de Amiens.

El tercer capítulo, titulado «Gitanismo y uranismo», se detiene en analizar el misterio del dolor de Lorca que se encarna bajo símbolos como la luna y los gitanos que representan una «caricaturización de la desesperanza», pero también el mismo grito de angustia despojado de sentimentalidad. Ory capta maravillosamente en Lorca la confrontación entre eros y tánatos y toda una «erotología» –en propias palabras del gaditano– donde la muerte se mezcla con el deseo carnal de la mano de metáforas herméticas, se trata de una mística sensual que se sitúa dentro de un nivel lingüístico sorprendente y lúdico con el que coincide poéticamente Ory desde *Los sonetos* (1963) a *Técnica y llanto* (1971).

En el siguiente capítulo, «Alhambrismo», Carlos Edmundo de Ory busca las raíces de Lorca en la tradición romántica que veía en Granada un arabismo nostálgico de pasado idílico por las cosas perdidas, rastreando influencias artísticas que vienen de Zorrilla, Salvador Rueda y modernistas como Villaespesa, por ejemplo, señala poemarios como el *Diván del Tamarit* para configurar ese alhambrismo entre colorista y costumbrista de su Andalucía mítica, para sintetizar genialmente que «la fusión del modernismo y andalucismo produce el lorquismo» (p. 80). Otro apartado importante que estudia Ory es el simbolismo del color verde de la mano del «Romance sonámbulo», sintoniza con Lorca no sólo en lo dramático y decorativo del escenario, sino sobre todo le atrae esa atmósfera onírica que se adentra en las fuerzas telúricas de la naturaleza en las que Ory a veces se detiene, sugestión de lo simbólico y de lo pánico –

tan presente en la *Flauta prohibida* (1979)– que le lleva a buscar las raíces lorquianas de esa metáfora visionaria en poetas como Rimbaud, con su famoso soneto de vocales sinestésicas, Rilke, Mallarmé e incluso Wallace Stevens; o bien, se recrea en el color verde como representación de esencias cósmicas, arraigado en las aguas fangosas, que le retrotraen al mito de Ofelia, o lo rastrea en lo esotérico desde la mitología egipcia y grecorromana hasta el simbolismo de Maeterlinck. Este verde de connotaciones naturales y vitales, pánico y dionisiaco nos lleva al siguiente tema en el que se detiene Ory, el de los «Animalitos», viendo en Lorca un «visionario de lo diminuto» que parte desde sus primeros poemarios y que llega hasta *Poeta en Nueva York*, a la vez que investiga el juego fonético y el uso del diminutivo, pero sobre todo el proceso de humanización y personificación que adquieren los animales, los cuales se invisten de características morales.

El capítulo séptimo, titulado «Lección de Salvador Rueda», que luego publicaría con el nombre de «Salvador Rueda y García Lorca» en *Cuadernos Hispanoamericanos* (núm. 255) en el número de marzo de 1971 y recogido también en su libro *Iconografías y estelas* (1991), justifica la influencia del poeta modernista en Lorca y lo que se entiende por copia literal o plagio. De este modo, ve como Lorca presenta cierta afinidad metafórica, un cierto eco del malagueño en lo expresivo y en lo verbal –pero no una apropiación deliberada de las imágenes–, además los dos concurren también en la temática de motivos naturales o en ciertas estructuras rítmicas. Ory incide aquí en la importancia del acento lírico, ésta es la característica que define un poeta y, aunque puede haber «reminiscencias y ecos»

de uno en otro, es la propia voz la que lo singulariza, toda poesía es un espacio abierto y perpetuo, pone de ejemplo a Rimbaud, a Dante o a Saint-John Perse como modelos de una «retórica infinita» donde las analogías e influencias se determinan en un sano ejercicio literario. Esta lección comparativa le lleva a seguir dilucidando coincidencias poéticas de Lorca con otros artistas que le interesan, por lo que en el siguiente apartado llega a «Desnos y Lorca», donde Ory vuelve a recrearse en los temas que le fascinan y que están en consonancia con su poética, por ejemplo, constata en los dos poetas una vertiente romántica visionaria de «negruras cósmicas y espirituales que reposan en los mitos y leyendas», es una estética que tiene sus raíces en Nerval y Lautréamont, donde el espacio subjetivo y la atmósfera nocturna revelan significativamente sufrimiento. Ory analiza cómo el autor de *Les Tenèbres* siente una atracción especial por la luna, igual que el poeta del *Romancero*; ve en ambos una misma mitología de objetos, parecido campo semántico y angustia ontológica, coincidencia estética que se debe al mismo poso de influencias surrealistas recibidas, afirmando sin embargo que Lorca es más expresionista que Desnos, puesto que el granadino no cae en el automatismo irracional de los franceses, siempre hay preocupación por lo formal, así «Lorca resulta un clásico, un purista del idioma, preocupado por la forma, el dibujo, la riqueza de color y ritmo» (p.143), igual que lo es Ory, ese *limpiabotas del verbo*, como se definió en un aerolito. Late en el fondo de nuestros poetas andaluces una preocupación musical por el lenguaje, porque en la fugaz visión alucinada de la metáfora siempre hay un esqueleto eufónico que estructura el estilo, alejándolo de la simple escritura irracional,

tan presente en los surrealistas franceses. Con este paisaje de pesadilla y tinieblas interiores, Ory llega al último capítulo, el noveno, que se centra en las «Ratas y gritos», cuyo eje es *Poeta en Nueva York* (1929), el interés del poeta gaditano por el motivo de las ratas aparece también en otro trabajo, «Las ratas en la poesía expresionista alemana», publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos* (núm. 185, mayo de 1965) y recogido también en *Iconografías y estelas* (1991), donde se adentra en la vertiente romántica alemana que hunde sus raíces en Shakespeare, para luego pasar por lo macabro de Goya, Baudelaire o Rilke y acabar en expresionistas como Trakl o Benn, ensayo de 1991 en el que sintomáticamente encontramos también otro artículo sobre Desnos y García Lorca que había publicado con anterioridad en la revista *Índice*, en 1963, y en el que rastrea las influencias románticas de ambos, para constatar que son poetas de «sangre intelectual», escritores equilibrados entre lo apolíneo y lo dionisiaco, que se mueven entre la herencia de un folklore universal y la técnica (ideas que irremisiblemente nos llevan a recordar la metáfora lorquiana que subyace en el título y en la estética de *Técnica y llanto*, 1971). Con el símbolo de las ratas, Ory apuntala la sensación de extrañamiento de Lorca y su grito por lo primigenio en un escenario escatológico y apocalíptico que le recuerdan a *Una temporada en el infierno* (1873) de Rimbaud y a *La tierra baldía* (1922) de T. S. Eliot, porque son cantos que segregan desesperanza, pero Lorca en ese laberinto ciudadano que es *Poeta en Nueva York* (1929), lleno de imágenes oníricas, bestiarios aterradoros y caos telúricos es capaz de investirse de cierto mesianismo profético, parangón del chamanismo mágico y sagrado

que también caracteriza al Ory de *Lee sin temor* (1976) o *Melos melancolía* (1998), porque ambos poetas denuncian la hipocresía y la deshumanización con la exaltación del amor y la importancia de la palabra poética como redención de lo natural humano, frente a la religión del sufrimiento y la moral que coartan la libertad; se palpa en ellos cierta revolución de los instintos vitales y los sentidos que representan lo auténtico, pero si en Lorca se denuncia mediante el grito, el gaditano lo hará con la risa y el absurdo. Carlos Edmundo de Ory sabe develar perfectamente cómo, bajo esa exaltación erótica de muchos poemas de Lorca, hay un desafío combativo por la vida que en su propia estética heterodoxa se tradu-

cirá en juego lúdico y locura, facetas de enfrentamiento existencial contra lo impuesto por la oficialidad, por las normas, que, en el fondo, conlleva el autoconocimiento de la dicotomía humana en esa lucha por la realidad y el deseo.

En su interpretación lorquiana, Ory ha revivido los procedimientos técnicos que ha asimilado en su andadura poética, ha entendido la obra de Lorca desentrañando aspectos métricos y rítmicos, juegos metafóricos y fónicos —esa magia del sonido de la cual Ory cae fascinado—, pero sobre todo ha percibido mitos, símbolos y campos semánticos que subyacen en el origen de una determinada tradición literaria y que están en consonancia con su propio universo poético.

Alejandro Zambra

Poeta chileno

Anagrama, Barcelona, 2020

400 páginas, 20.90 €



Zambra o el viejo sortilegio de la narración

Por JAVIER SERENA

Alejandro Zambra (Chile, 1975), uno de los escritores más talentosos de los últimos años en nuestra lengua, había publicado hasta el momento las novelas cortas *Bonsái*, *La vida privada de los árboles* y *Formas de volver a casa*, además del excelente conjunto de relatos *Mis documentos*, y otros libros misceláneos con obra de ficción o textos periodísticos. Si sus libros se habían caracterizado por la labor de vaciado y su exactitud, por la disposición de los elementos mínimos precisos para la narración, en una operación que tal vez se debiera a su formación inicial de poeta, en su última novela, *Poeta chileno*, sorprende, en cambio, con una novela larga, en tercera persona, que recoge y profundiza en asuntos tratados en libros anteriores, y donde se encuentran los rasgos habituales del autor: una escritura en la que

brilla el humor, el erotismo y la ternura, y en que la vocación literaria no actúa como una carrera o un destino escogido por los personajes, sino como la brújula que los ánima a adentrarse en periferias desconocidas a las que no habrían llegado sin esa pulsión.

En *Poeta chileno*, Zambra retoma la figura del padrastro (que ya apareció en *La vida privada de los árboles*, y que fue una experiencia personal del autor), para construir una larga aventura de dos décadas del protagonista, Gonzalo, que vive su particular odisea desde sus inicios como poeta y estudiante de literatura en Santiago de Chile, hasta su reencuentro con su hijastro, Vicente, quien replicará su vocación de escritor y en quien le sorprenderá ver repetir sus pasos sin que él lo hubiera previsto ni animado.

La novela, que se podría dividir en dos partes, dedica la primera («Obra temprana» y «Familiastra») a narrar la epopeya de Gonzalo, desde sus primeros encuentros con la madre de Vicente, Carla, hasta su convivencia posterior con el hijo de ésta y su ruptura motivada por la posibilidad de marcharse a Estados Unidos por una oportunidad literaria; mientras que la segunda («Poetry in motion» y «Parque del Recuerdo») cuenta su larga separación y el reencuentro final de sus caminos, donde la poesía vuelve a unirlos después de haber sido la causa de su distanciamiento. Es el propio narrador quien desde las primeras páginas indica que su protagonista se encuentra, en efecto, ante una hazaña, aunque sea la más corriente y elemental de todas: la del ingreso impaciente y nunca fácil en el mundo adulto, que, en este caso, es el de sus primeras conquistas sexuales y amorosas. Porque así comienza la novela Gonzalo: enfrentando a la épica de sortear el obstáculo de los hermanos mayores y de las madres aprensivas, buscando números de teléfono al azar, tratando de avanzar entre los tropiezos y las dudas en la iniciación erótica con Carla, su pareja de adolescente, y con quien, al cabo de unos años, vivirá una relación más madura que supone el espacio nuclear de este libro, cuando ella aparezca con un hijo recién nacido y él decida ocupar el lugar del padre inoperante. En la segunda parte de la novela, en cambio, el protagonismo lo asume su hijastro, Vicente, que es el otro poeta chileno de la narración, mientras Gonzalo vive un largo destierro hasta su aparición final. En esta segunda parte, Vicente conocerá sus propios desencuentros sentimentales con una periodista estadounidense diez años mayor que él, que a su vez investiga la poesía chilena y se sumerge en el ambiente

literario del país, en un recorrido en que Pru —la periodista estadounidense— entrevista y visita a varios poetas chilenos: Sergio Parra o Nicanor Parra o Aurelia Bala o Armando Uribe, un friso de escritores que intrigan y desconciertan a la investigadora en un recorrido en que Vicente la guía y la acompaña en un aprendizaje común. Esa inmersión entre algunos poetas renombrados en un país en que la figura del poeta nacional tiene una dimensión mítica —por la influencia de Neruda y Huidobro, y ahora del propio Nicanor Parra— parece asumir, bajo su apariencia hermética y solemne, el carácter absurdo, risible y admirable que podría definir el ejercicio de la poesía: un empeño en que, entre las disputas, lealtades y logros creativos, lo que prevalece como elemento común en su heterogénea galería quizá sea la voluntad firme por algún tipo de indagación o extravío personal de todos sus integrantes.

Así que las conclusiones de Pru parecen ratificar la determinación de Gonzalo y Vicente, que, lejos de triunfar en la poesía o de aspirar a hacerlo, parecen haberla abrazado como una creencia privada que condiciona antes sus decisiones íntimas que sus poco relevantes ambiciones literarias. Gonzalo, de hecho, publicará su primer libro después de haber procedido al plagio de otros poetas para impresionar a Carla, en un libro financiado por él mismo. Vicente, por su parte, retratado a la misma edad que su padrastró al comienzo de la novela, tomará una decisión con la que parecerá mejorar a su modelo anterior: no estudiar literatura en la universidad, o no hacerlo todavía, quizá advertido de que no es la formación a la que él aspira como poeta

Pero los dos poetas chilenos, Gonzalo y Vicente, sí actúan como tales en los momentos determinantes de sus respectivas

trayectorias. Quizá uno de los gestos que mejor describa al personaje de Gonzalo sea la opción de la paternidad no biológica: la asunción de las obligaciones del padre de un hijo recién nacido y hasta la mediación con la anterior pareja de Carla, pero sin que sus lazos tengan la solidez del vínculo natural y sean, por tanto, tan frágiles que su separación sentimental lo distanciará también de su hijastro. Así que Gonzalo, el poeta en ciernes que plagia sus primeros libros y no parece alcanzar gran éxito literario, sí parece proponerse como un modelo de hombre nuevo frente a otros arquetipos comunes más conocidos: el de León, el padre biológico, que verá al hijo apenas los fines de semana y estará obsesionado por sus mediocres ascensos empresariales, o el del abuelo paterno de Gonzalo (el *chucheta*), que, con decenas de hijos de varias parejas diferentes, desentendido de sus responsabilidades, gracias a sus encantos personales, logra en cambio la aclamación y la entrega de sus mujeres y nietos, salvo la de Gonzalo, que desde su condición de poeta y padrastro recela del patriarca falso y caduco. Es, tal vez, esa conciencia de su honestidad lo que explique su despecho en el momento de la ruptura con Carla, cuando se ve obligado a un destierro de varios años apartado del hijastro, un exilio familiar que por momentos Gonzalo parece vivir con una mezcla de impotencia e incompreensión.

Pero lo que prevalece en *Poeta chileno*, por encima de cualquier otro aspecto, es el placer de la narración. Es por eso que, al tratar de hacer alguna relación entre autor y novela, con quien más y mejor se identifique Zambra sea con la voz del narrador. En los veinte años que abarca la novela desde la adolescencia de Gonzalo hasta su reen-

cuentro final con su hijastro, la voz del narrador evoca, a ratos con nostalgia y a ratos con una curiosidad inicial que aún resiste viva pese al paso del tiempo, pero siempre con una cercanía y una emoción sincera, los episodios decisivos de sus personajes: las dudas y el ímpetu de las primeras relaciones de adolescente; la felicidad del extraño hogar con la antigua novia aparecida con un hijo recién nacido; las incursiones de Vicente entre los poetas chilenos y su absurdo e irrefrenable amor por Pru, una atracción de cuya imposibilidad el narrador es consciente, aunque también sabe que no podrá negarse a ella y no puede evitar recrearla con la añoranza del recuerdo de los tropiezos propios del pasado.

En todo caso, pese a algunas marcas biográficas que puedan compartir autor y personajes, no es tan determinante esclarecer dicha relación (lo que ocurriría si siguiéramos la definición de Doubrovsky del género de la autoficción, un término muchas veces equívoco e insuficiente), como adentrarnos al mero discurrir de una novela de ficción sobre la identidad. Así es: *Poeta chileno* se trata ante todo de un ejercicio de indagación en el recuerdo y en los elementos que conforman y distinguen a cada individuo, pero todo ello supeditado al placer por la fluidez y la amenidad del relato, a la recreación vívida de escenas y personajes que adquieren unos contornos únicos y duraderos, al abandono a la voz de un narrador que fabula con la verdad de la memoria destilada por el tiempo. Es, pues, en algunas viñetas domésticas —la de Gonzalo y Carla bailando desnudos y sin música frente a su gato en el cuarto de baño; las de Gonzalo yendo con su hijo a la escuela o haciendo de intermediario con León; o las de Vicente queriendo seducir a Pru pese a que ella casi haya

perdido la conciencia por el alcohol—, donde los personajes se comportan como poetas, al modo en que lo entiende el narrador, escriban versos o no.

En las páginas finales del libro, «Parque del Recuerdo», se producirá el encuentro entre padrastro e hijastro, en una escena cuya prolongación quizá revele las motivaciones genuinas del autor: la de pedir otra cerveza para Gonzalo y Vicente y así poder seguir contando, para que su voz pueda demorarse todavía un poco más en su largo viaje de veinte años que concluye del único modo posible por la lógica del relato, sin que haya cesado el deseo de persistir en su condición de poetas ni en Gonzalo ni en Vicente, aunque ninguno de los dos parezca poder explicar en qué consiste esa elección.

En este caso, como en todos los libros de Zambra, tampoco se puede obviar uno de los atractivos fundamentales de su escritura: su prosa cuidada, delicada y sutil, ajena a cualquier forma de solemnidad y dotada de un ritmo, una riqueza y una plasticidad que hace de la lectura una experiencia placentera. Por todo ello, Alejandro Zambra, tras haber publicado algunos de los libros más talentosos en español con sus novelas cortas y sus cuentos, ahora entrega una excelente novela larga, donde, sirviéndose de la variedad de recursos que actualizan el género, se produce el viejo sortilegio de la narración: el del acople perfecto entre la voz del fabulador y la atención de los oyentes y lectores, que siguen el relato ficticio con la convicción de hallarse ante una historia verdadera y necesaria.

Antonio Gamoneda

La pobreza

Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2020

400 páginas, 22.50 €



Antonio Gamoneda
La pobreza



El cimiento de la duda

Por EDUARDO MOGA

En 2009, Antonio Gamoneda (Oviedo, 1931) publicó *Un armario lleno de sombra*, la primera entrega de sus memorias, que se extendía desde sus más tempranos recuerdos hasta los catorce años, cuando se incorpora como recadero (y meritorio) al Banco Mercantil, luego Español de Crédito, y abandona la infancia. *La pobreza* continúa ahora el relato autobiográfico desde esa encrucijada, e inspirándose en un mismo motivo: si en *Un armario lleno de sombra* la evocación se despertaba al abrir un armario que atesoraba prendas y objetos de su madre, en *La pobreza* surge con la apertura de un arca arrinconada en el desván. Antes, no obstante, de adentrarse en la narración autobiográfica, que ocupa la segunda y más extensa parte del volumen, y que da título al libro, Gamoneda dedica una primera

sección, «La escritura», a la reflexión metaliteraria. De hecho, esta larga meditación no se ceñirá a esta sección, sino que se extenderá, sincopada, líquidamente, a toda la obra. Pero en «La escritura», Gamoneda escruta con particular énfasis a los recovecos del proceso creativo y, en concreto, el surgimiento y materialización de la palabra poética, una de sus preocupaciones primordiales, de la que dio cuenta en un clarividente ensayo, *El cuerpo de los símbolos*, publicado en 1997. Y algunas ideas fundamentales vuelven ahora a ser afirmadas: la poesía es palabra instantánea y pensamiento impensado; suscitada por un impulso musical –rítmico–, es sensible antes que inteligible, o inteligible bajo condiciones de sensibilidad; y no es literatura, ni un género literario, sino realidad: «*La poesía es una*

realidad por sí misma y en sí misma, [...] generación sucesiva de un lenguaje transfigurado en su origen; un lenguaje otro, [...] [cuyas palabras tienen] un valor que no está entre los pactados para el lenguaje [...] de la comunicación habitual, sea esta interpersonal, informativa o literaria; las llevan a *significaciones propias*, imposibles en los lenguajes convencionales».

A la seguridad de estas convicciones, Gamoneda superpone una constante interrogación. Gamoneda duda, y la duda cimienta *La pobreza*. Así lo sostiene el autor: «La contextura de este libro [...] es la que puede tener un texto construido para interrogar y dudar [...]. Un tratamiento quizá coherente con su finalidad, también interrogativa y dudosa». La incertidumbre se extiende a la naturaleza toda del volumen: abundan las expresiones de cansancio y las sospechas de contradicción. Gamoneda llega a preguntarse alguna vez si está dormido o despierto, si escribe dormido o despierto. Las dudas sobre la escritura se corresponden con las de la identidad y las del yo anciano, que pierde gafas, padece pruritos agudos y dolores raros, y olvida cosas. La ignorancia, el no saber, es el fundamento, acaso involuntario, de la vida y de la poesía: «Me he apuntado, con torpeza y tardanza, al “no saber” [...], a un “no saber” que no pasa de descuido del saber», escribe el poeta. El bucle metaliterario hace que en otro lugar sospeche que estas vacilaciones y merodeos cansan al lector: «Podrá parecer que quiero impacientar o fatigar a quien pueda leerme. No tengo esa voluntad, pero hasta a mí me lo parece». El cansancio y la duda aquejan al desarrollo, a la construcción de *La pobreza*, pero no a su finalidad, que Gamoneda enuncia así: «La razón de este escrito es levantar mi pasado, encontrarme en él, pen-

sarme, entenderme en mis hechos y conocer algo que olvido o desconozco, un vacío o una pérdida que me daña».

Las memorias empiezan propiamente en la segunda parte, «La pobreza», que contiene una narración fragmentaria, enemiga del patrón cronológico. Gamoneda salta de un momento a otro, de una escena a otra, sin otra razón que los zigzagueos del recuerdo y el propio impulso de la escritura. Cada escena, confiesa su autor, se ha consignado en una ficha, y eso es *La pobreza*: una sucesión de relatos, o de viñetas, quirúrgicamente precisas, muy plásticas, desbordantes de viveza, pero que a veces Gamoneda degrada a anécdotas, por las que llega incluso a disculparse. Su conciencia lingüística y estética lo mantiene sujeto al descorazonador convencimiento de que lo que se escribe es siempre un artificio y lo vuelve incansablemente crítico con la naturaleza y la repercusión de lo dicho. La escritura de la propia vida se mezcla indisociablemente con la conciencia del escribir: con la reflexión sobre ese desamparado decir.

La pobreza cuenta la vida de Antonio Gamoneda desde que cumplió catorce años hasta la actualidad. Pero esa narración es también, inevitablemente, la del país –y la ciudad– en los que ha tenido que vivir, esto es, un lugar, durante el franquismo, sórdido, oprimido por un nacionalcatolicismo hediondo, devorado por las estrecheces, la injusticia y la mezquindad. Gamoneda describe, con una indignación apenas mitigada por los años, sus tareas de botones en el banco, desde cargar carbón (y levantarse a las cuatro de la mañana en invierno para encender la calefacción) hasta llenar tinteros y afilar raspadores o distribuir la correspondencia, más las que asumió después, según *ascendía* en el banco, y también a sus opro-

biosos o simplemente desventurados jefes y compañeros de trabajo. El banco recuerda a la oficina siniestra, con su tropel de gerifaltes, pelotas, pícaros y vagos. Algunos trabajadores echan la siesta en el trabajo y otros dan clases de contabilidad sin saber nada de contabilidad. Hay quien traspasa fondos de las cuentas del banco a su propia cuenta o hace trampas en el cobro de letras y quien se presenta a una reunión con empresarios con la bragueta cubierta de fideos. Prevalce el miedo: se teme al superior, al interventor, a las inspecciones de Madrid, al despido, a la denuncia del compañero, a hacer algo mal visto, a que alguien se vaya de la lengua, al hambre. «Las circunstancias del trabajo –escribe Gamoneda– eran ásperas y alienantes, [...] los empleados escribíamos rápidos y silenciosos, percibiendo una vigilancia y una amenaza latentes –de traslado, de congelación en la categoría, de instrucción de expediente–, que la amenaza era inseparable y se perfeccionaba con la enemistad y la actitud competitiva entre compañeros, y que la empresa cultivaba esta actitud [...] creando envidias y dificultando [la] solidaridad». No obstante, en la mayoría de ocasiones, Gamoneda no formula un reproche moral explícito: el reproche se extrae de la mera pintura de la situación, con sus bajezas y sus lodos: con su atormentada humanidad. Gamoneda expone hechos pequeños, a veces nimios, pero crudos e inmediatos, y deja que seamos nosotros quienes los enjuiciemos. La crítica de ese banco que es símbolo de la empresa franquista –y de la dictadura franquista– se extiende a la España y al capitalismo actuales, a los que Gamoneda considera depositarios de las mismas estructuras, los mismos intereses y la misma infelicidad que representaba el Banesto en la posguerra. Frente a la ini-

cua perduración de la desigualdad y la injusticia, el poeta propone una revolución incruenta, pragmática, en la que predominen las «estrategias de abstención»: anticonsumista.

En *La pobreza* destacan, junto con el relato bancario y la reseña de la sociedad provinciana y sobrecogida del franquismo, algunos hechos a los que el autor otorga una importancia principal en su vida. Señalo tres: la excursión a Camarmeña y la senda de Caín, en el Cares, donde lo detienen unos guardias civiles que buscan a los últimos maquis de la comarca, en 1949; su colaboración con el Partido Comunista en León, fruto tanto del compromiso ético como de cierta inercia resistente, aunque siempre tropicada, poco militante y hasta algo apesadumbrada; y su relación con ciertas personas, como su amigo Jorge Pedrero, obrero del vidrio, pintor y suicida, en quien se inspira el poemario *El vigilante de la nieve*, y de cuya inteligencia dice lo mismo que de la poesía: «Los resultados del pensamiento de Jorge no creaban extrañeza: se correspondían con certidumbres *sensibles*». El relato de Pedrero alcanza una gran altura emocional. Como también lo hacen los momentos dedicados a la vergüenza, otro sentimiento descollante en su autobiografía: la vergüenza que sintió una vez después de abofetear a Jorge, o la que había sentido en la niñez –narrada en *Un armario de sombra* y contenida, antes, en un poema de *Blues castellano*– al torturar, con otro zagal, a una perrilla indefensa.

Pero no sólo los sucesos o personajes más relevantes tienen sitio en *La pobreza*. También se dedica atención a muchos otros que, aunque de significación menor, contribuyen a dibujar un panorama claroscuro y esquinado. *La pobreza* es un álbum de ar-

tistas y escritores que Gamoneda ha conocido a lo largo de su larga vida, desde autores encumbrados hasta poetillas de tercera. De la obra de algunos de ellos deja muestras en el libro, acompañadas siempre por un juicio crítico que cohonesto la lucidez y la misericordia. Del repulsivo (y por fortuna olvidado) Pemán y del fatuo Vargas Llosa recuerda encuentros que conciden con esa caracterización. A Leopoldo Panero lo considera un poeta excelente, pero lo tilda de «hombre de conciencia laxa», como ya hiciera en *Un armario lleno de sombra*, donde recordaba su transformación de filocomunista admirador de César Vallejo en fascista aupado por el régimen a trascendentes tareas gubernativas. Al hablar de Miguel Casado –uno de sus mayores y mejores críticos–, Gamoneda menciona al «desarrendado» Manuel Álvarez Ortega, quizá el mayor de poetas españoles –junto con Valente y el propio Gamoneda– de la segunda mitad del siglo xx.

La prosa de Antonio Gamoneda funciona por buenas razones, de las que daré dos. En primer lugar, por algo tan elemental pero tan a menudo olvidado como la búsqueda incansable de una manera propia de decir; una manera reciamente castellana, pero de reciedumbre ágil, fluida: los colores violetas son «melancólicos» o los tabladillos «entregan sombra». La escritura de *La pobreza* es exacta, crujiente, entera, expresiva, sin languideces ni blanduras, sin cartilaginosidades. Recurre a veces a formas deliciosamente arcaicas («hacer seguir» por «reenviar una carta») y, al mismo tiempo, siempre moderno, se preocupa por empujar (o infringir) los límites narrativos. Los fongozos poéticos, aunque embridados, recorren las páginas del libro. Y los sueños,

cuya transcripción resulta siempre peligrosa, por tediosos, por ajenos a una realidad compartible, ilustran sin torpeza la duermela, literaria y existencial, en la que el poeta dice encontrarse a veces.

Un segundo motivo que explica la felicidad del estilo de Gamoneda es el humor, esa «vena humorística estrangulada» que subyace en cuanto escribe, y a la que ya había apelado en *Un armario lleno de sombra*. Pero se trata de un humor contenido, sin estruendo. *La pobreza* está llena de «sordas ironías», un sarcasmo basal que nunca se desboca y que prevalece aun en los sucedidos más desgraciados, o quizá *sobre todo* en los sucedidos más desgraciados, que son muchos. Pero la comicidad muda, a veces, en esperpento, como cuando ha de amortajar, de madrugada, a don Enrique, un exricacho al que han acogido y que ha fallecido en su casa, y en la operación se lo ha de cargar a hombros. «Cuando así lo tenía –explica Gamoneda–, don Enrique empezó a rugir. Lo solté en la cama. Acerté a pensar que aquello venía del aire y de los líquidos retenidos, que expulsaba al moverle. Ultimé la mortaja».

La pobreza es, en fin, una reflexión sobre el proceso y la realidad del envejecimiento, y un testimonio de la implacabilidad de la senectud. Gamoneda ha sostenido siempre que su poesía está concebida en la perspectiva de la muerte, que no es sino el relato de su caminar hacia la muerte. Y la muerte, merodeadora, próxima, se hace presente ahora en muchas páginas del libro: Gamoneda recuerda a personajes que ha conocido o tratado, y remata su descripción con un escueto pero definitivo «ha muerto». Aquí no hay incertidumbre ni vacilación. Esa le-tanía es indefectible.

Nuria Barrios

Todo arde

Alfaguara, Madrid, 2019

296 páginas, 18.90 € (ebook 7.99 €)



Un descenso a los infiernos contado por Nuria Barrios

Por MICHELLE ROCHE RODRÍGUEZ

¿Puede el infierno convertirse en nuestro hogar?, ¿qué fuerza nos inclina a la violencia y al aislamiento?, ¿por qué algunos de nosotros preferimos ambas cosas al amor y la seguridad que ofrece la familia? Estos son algunas de las preguntas que los lectores nos hacemos, siguiendo las reflexiones del protagonista de *Todo arde*, la novela más reciente de Nuria Barrios, en donde el joven Lolo recorre el poblado de chabolas donde vive su hermana Lena, una yonqui enganchada al *crack* y a la heroína, con el propósito de convencerla para que vuelva al hogar de donde desapareció un año antes. La autora madrileña actualiza con ese argumento la leyenda clásica de los esposos Orfeo y Eurídice: describe la gesta del hermano como un descenso al Hades, pero sustituye por amor fraternal el romántico. El resulta-

do del tropo es una reflexión sobre el significado de la palabra «hogar» que recorre toda la obra. «¿Se habría enganchado su hermana a la heroína porque no era feliz en casa?, ¿o se había marchado de casa por culpa de la heroína?», se pregunta el chico de dieciséis años: «No sabía por qué había comenzado a alejarse ni en qué instante se había separado de ellos definitivamente, pero su ausencia cuestionaba todo: el hogar, a sus padres, también a él».

Al mudarse al poblado —donde «no existía el pasado, tampoco el futuro, sólo existía el presente. Un presente idéntico, repetitivo, absorbente»—, Lena ha sustituido a su familia por un elenco de afinidades dudosas, como la de su novio, el yonqui Mikis, y la gitana Esmá, que se adjudica un rol maternal con la chica para venderle drogas. Ha

hecho de su nuevo hogar el infierno. De hecho, el «ardor» al que se refiere el título de la novela remite a las fogatas y los mecheros en los fumadores, que atraen a los adictos, como la lumbre del hogar. A lo largo de la novela, Lolo se cuestiona sobre las razones que llevaron a su hermana a esa decisión; no puede evitar los sentimientos de culpa, preguntándose si él y sus padres, en el fondo, no supieron desde el principio que Lena había iniciado un descenso a los infiernos y prefirieron hacerse la vista gorda. «¿Cuánto habían conocido sus padres y él sin llegar a admitir lo que sabían? Habían visto, habían sabido, pero todos habían ideado sin darse cuenta un modo de no ver, un modo de no oír. De no saber. No eran culpables de la situación de Lena, decía la madre. Pero, ¿eran inocentes?», se pregunta el chico.

Uno de los grandes aciertos de *Todo arde* es la decisión que toma Barrios de utilizar, en casi todo el texto, el punto de vista del hermano menor; un personaje entrañable, a medio camino entre un niño y un adulto. Lolo observa a Lena desde su adoración y su propia madurez empieza en la caída de ella. La oscuridad de la hermana perfila sus sombras. Porque la autora presenta al personaje de Lena como la fortaleza de la niñez de Lolo. Parte de la simpatía que él genera se debe a que es tartamudo, mal que describe como «un corazón secreto y doloroso» y que pudo superar gracias a la ayuda de su hermana: «Ella había entrado en esa herida de puntillas, sin hacerse daño». Sobre su frustración, Lena había construido un puente y, en *Todo arde*, Lolo intenta tender ese mismo puente, o uno similar, hacia ella.

En términos simbólicos, lo más importante es que en esa tartamudez, Barrios permite establecer un nuevo parámetro de comparación entre Orfeo y Lolo. Y lo hace

por contraste. El héroe griego era hijo de Apolo, dios de la música y las artes, y de Calíope, musa de la poesía épica y la elocuencia, de quienes hereda el don de la música, la poesía y de la eficacia con la palabra. La capacidad de convencer hablando y de establecer empatía a través de la música en Orfeo se pone del revés en el personaje de Lolo. Pero la música es también, en su caso, el lugar donde establece la empatía con su hermana a la vez que una herramienta para superar sus dificultades para hablar; por eso, la canción infantil «El jardín de la alegría» es el recuerdo que lo une a su hermana: cuando la cantaban juntos él podía hablar de corrido. Por eso ahora no comprende la fragilidad de Lena: «En su imaginación, su hermana era a veces diminuta y vulnerable igual que el cachorro, mas otras veces volvía a ser la gigante protectora que, de niño, lo llevaba de la mano».

Si el ambiente infernal del poblado y la relación de Lolo con la música sirven para establecer una comparación con la leyenda de Orfeo, el personaje de Lena termina de afianzar ese entramado simbólico. Similares dificultades a las que tiene Eurídice para abandonar el Hades la mantienen a ella en la chabola. Esto nos lleva a preguntarnos si la hermana no pertenece ya, irremediablemente, a ese lugar de la misma manera que la esposa de Orfeo no dejará nunca de habitar el mundo de los muertos. La imagen del infierno que es la chabola queda reforzada por el ambiente oscuro cerrado y pesado por el humo que construye Barrios, en donde los yonquis se mueven como redivivos.

«Los aullidos de los perros se enredaban en el humo y, como la arena que gira en remolinos al son del viento, se estiraban por el aire hosco», escribe Barrios. La oración da buena cuenta del lenguaje poético en *Todo*

arde. Porque la novelista es también poeta y cuentista; en el primer género ha escrito libros como *La nostalgia de Odiseo* (2012) y *El hilo de agua* (2004) y, en el segundo, las colecciones de relatos *El zoo sentimental* y *Balearia*, ambas publicadas en el año 2000. De cada género, Barrios ha tomado algo para construir la historia de Lena y Lolo. La elongación del símbolo a través de la narración es el legado de su trabajo como cuentista y el lenguaje poético le permite construir ambientes oníricos. Por eso, la cita con la que se abre este párrafo hace algo más que narrar bellamente: amalgama en pocas imágenes el ambiente oscuro y doloroso en el cual se proyectan las emociones de los personajes.

Los aullidos de los perros y los perros mismos son en el ambiente del poblado, la alegoría de los yonquis, en su situación marginal y en la irracionalidad de su adicción. La gente en los fumaderos se aleja de los perros callejeros, como Lolo había visto que los viajeros en la terminal del aeropuerto de Barajas habían evitado a su hermana. La alegoría explica por qué Lolo se encapricha con la perrita Fuga. Pertenece a Tino Culata, que cría perros de pelea. Los Culata y los Tiznos son las dos «familias reales» de gitanos que son dueños del poblado porque se reparten el negocio de la venta de droga. En ese lugar, las perspectivas del animal no son mejores que las de Lena. «Van a torturarlo hasta convertirlo en una fiera», le cuenta Mikis a Lolo, creyendo que Fuga es macho: «Le darán anfetaminas para que se enganche y luego se las quitarán de golpe, lo dejarán sin comer durante días [...] cuando por fin lo suelten en las peleas, sólo querrá matar». Al darse cuenta de que, en realidad, la perrita es hembra, no mejora su profecía: «la dedicarán a la cría

hasta que la revienten a partos y luego la echarán a los perros de pelea», dice el yonqui. El añadido de Mikis completa la violencia de la imagen: «lo mismo se la come uno de sus hijos». Esas imágenes de perros olvidados, sin rumbo, que pelean y mueren nos acompañan durante toda la lectura. Y hacia la mitad del libro ya hemos aprendido a reconocerlas como el vocabulario de la tragedia que define a la drogadicción: la violencia a la que están expuestos los yonquis y el sufrimiento de sus familias, que, sin saber nada de ellos, imaginan lo peor y, la mayoría de las veces, aciertan.

El dolor ha sido la obsesión de la obra de Barrios durante más de un lustro. *Todo arde* viene a cerrar una trilogía que se inicia con el libro de cuentos *Ocho centímetros*, publicado por la editorial Páginas de Espuma en 2015, y continúa con el poemario *La luz de la dinamo*, ganador del VII Premio Iberoamericano de Poesía Hermanos Machado y editado por la Fundación José Manuel Lara, en la colección Vandalia en 2017. De hecho, el relato del que la colección toma su título también trata de la búsqueda de un familiar en una chabola de yonquis manejada por gitanos. En este caso se trata de una tía que busca a su sobrina psicóloga caída en desgracia y que se acerca a un pastor evangélico de la comunidad, para que la ayude a entrar al poblado. «Aquel lugar inconcebible era el vertedero de la ciudad, el colector en el que se vaciaban las cundas», piensa en el cuento, Julia, que en el fondo no quiere encontrar como «una más entre aquellos seres desahuciados» a su sobrina: «Deseaba verla emerger de la boca negra del callejón y, al mismo tiempo, le aterrorizaba descubrirla convertida en otra. Inalcanzable ya. Perdida». De los poemas en *La luz de la dinamo*, la no-

vela toma su referente mitológico y el gesto de profundizar en la infancia como territorio para explorar los problemas y los vacíos fundamentales de lo humano, la vida y la muerte. Lo que en *Todo arde* son reminiscencias de la leyenda de Orfeo y Eurídice, en el poemario son las tradiciones folclóricas. Allí las nanas y los cuentos de antaño se mezclan para explorar la fragilidad de la infancia, de la misma manera que en la canción «El jardín de la alegría» Lolo trata de darle sentido a la tristeza. La misma imagen de la bicicle-

ta, la dinamo que se ilumina por momentos, remite al mundo infantil, el territorio que abandona Lolo cuando se adentra en el infierno para buscar a su hermana. La trilogía entera puede resumirse en el epígrafe de la ensayista estadounidense Elaine Scarry que da inicio a *Ocho centímetros*: «El dolor no tiene voz, pero, cuando encuentra una, comienza a contar un historia». Y, en su relato del sufrimiento, la prosa y el verso de Nuria Barrios la convierten en un aedo a la medida de los problemas del siglo XXI.

Baruj Spinoza

Ética demostrada según el orden geométrico

Edición y traducción de Pedro Lomba

Trotta, Madrid, 2020

448 páginas, 30.00 €



Para leer a Spinoza

Por DANIEL B. BRO

Una nueva edición de la *Ética* de Spinoza siempre es un acontecimiento. No se trata de una tarea que acometa cualquiera, sino que siempre obedece a un claro interés y estudio previo. En el caso de Pedro Lomba, este interés se sitúa en sus orígenes de estudiante de filosofía y le ha dedicado numerosos trabajos y años. Ha editado además a Descartes y a Pierre Bayle. La edición de Lomba es bilingüe, y está discreta pero necesariamente anotada. Además, la obra se completa con cuatro anexos valiosos, sobre todo la denuncia de Niels Stensen de la filosofía de Spinoza al Santo Oficio, y el índice de la biblioteca hispánica del filósofo holandés. Spinoza publicó poco en vida, y su *Ética*, a la que dedicó unos catorce años, vio la luz póstumamente, en 1677.

Baruj Spinoza (1634-1677) fue considerado por Bertrand Russell como «el más

noble y el más amable de los grandes filósofos». Su familia era de origen española, tal vez portuguesa, y emigró, como tantas otras, tras la persecución de la política de los Reyes Católicos que supuso una sola religión (de Estado) y, por lo tanto, dado el celo de su empeño, la conversión o expulsión de los creyentes en otras religiones. Spinoza se ganó la vida en La Haya, puliendo lentes, trabajo tan meticuloso como su obra principal, concebida *more* geométrico, como es sabido. Pedro Lomba confiesa en su estudio introductorio que presenta la *Ética* «como un episodio –sin duda el más extremo– en la historia de las reacciones que ha provocado en la Europa de la segunda mitad del siglo XVII la irrupción de la metafísica del francés», lo cual, a pesar del valor de su introducción, lastra la obra de Spi-

noza, creo, al anclarla en el tiempo y en la *historia* de la filosofía. Que la filosofía tiene historia es indudable, y hay filósofos en los que buena parte de su pensamiento (en los poco creadores, todo) hay que ir a buscarlo, porque carece de actualidad, ha dejado de ser un pensamiento vivo para el presente y, para entender su valor, debemos ver que fue necesario para que otros, tal vez, construyeran pensamientos perdurables. Creo que Lomba no encontraría objeción a esto. Es verdad que Spinoza dialoga de cerca con Descartes, acepta (el materialismo físico determinista) y reacciona frente a su metafísica, pero no creo que sea «un episodio», por muy extremo que sea, de la obra de Descartes. De serlo, el pensamiento de Spinoza no habría, tras mucho tiempo silenciado, eclosionado en el siglo xx con tanta fuerza y capacidad germinativa. Lomba insiste en ver la gran obra Spinoza «como acta del fracaso del programa contenido en la *nueva filosofía* de Descartes».

El pensamiento teológico de Descartes descansa en que el primer principio, del cual se deducen los siguientes, es Dios, autor del mundo, y, por lo tanto, lo sitúa en el centro de su metafísica. Pero Descartes es importante, y tal vez el primer filósofo moderno, como recuerdo que lo denomina Ortega, porque, como nos indica Lomba, se ocupa con rigor sobre «la naturaleza y límites del pensamiento, del juicio y de las ideas; el problema del método para alcanzar y reconocer la verdad; la cuestión de la conciencia y del ego del cogito», etcétera. Spinoza, a su vez, construye su filosofía partiendo de estas premisas e investigaciones pero recusándolas en su mayoría. Aunque hay novedad en las propuestas de Spinoza, quizás Lomba descuida un poco no situarlo en una tradición más amplia, y también en

una lectura actual de incardinación menos filológica e historicista. Al fin y al cabo, su apoyo es anterior al cristianismo y al pensamiento judaico, y se halla en Parménides, y en la actualidad, en cuanto a su filosofía de los afectos y de la mente, se debería pensar –sin descartar, cierto, las lecturas académicas– su eco o semejanza con las teorías de la mente/cuerpo, vale decir: Antonio Damasio autor de *El error de Descartes* y *En busca de Spinoza*. Están ausentes en la bibliografía de Lomba, que es un traductor y editor muy cuidadoso, pero tal vez olvida que los filósofos no son sólo para la universidad y los historiadores sino que nos sirven a todos para pensar y saber mejor. Justamente, cuando Lomba nos recuerda que para Spinoza alma (mente) y cuerpo son lo mismo, sólo que expresado de dos modos distintos, cabría, creo, alguna referencia a una reflexión que, desde Sir Charles Sherrington y, sobre todo, desde Schrödinger (ver *La mente y la materia*, 1958) no ha dejado, en lo moderno, de inquietar al *pensamiento* científico.

Bien, a diferencia de Descartes, cuya metafísica se apoya en una teología claramente cristiana: Dios es trascendente a sus creaciones, es una voluntad absoluta, indeterminada e indeterminable. Spinoza identifica la esencia y la existencia, y la sustancia primordial (Dios) es su propia causa y la de todas las modificaciones. Dios o la Naturaleza, como dijo para escándalo de su tiempo, provocando ser perseguido por judíos y católicos. Lomba lo aclara bien: «Sostener, entonces, que Dios es causa de sí mismo es afirmar que es causa inmanente de todo lo que es. [...] El Dios de Spinoza es una suerte de sintaxis que se expresa, se produce y se reproduce a sí misma en todo, y que lo hace según una necesi-

dad absoluta, pues ésta es su potencia misma». Dios, Substancia y Naturaleza, pues, son lo mismo. Además identifica la racionalidad y la lógica con la realidad. Esto último es algo muy controvertido, como ya vieron en su día Bertrand Russell y Alain, porque atenta contra la libertad individual y contra el método científico. Además, este determinismo absoluto supone una visión apoyada en la bondad divina y, por lo tanto, según la lógica spinoziana, del cosmos. Si uno no cree en Dios pero sí en su metafísica, podría dar en el pesimismo de Hobbes, por ejemplo, sin que pudiéramos discutirlo. Pero la principal dificultad de esta idea es que, si las relaciones de las partes del universo son lógicas, no se necesita nada más que pensar adecuadamente, y sobra la observación, las pruebas. Aceptar que por el razonamiento sólo podemos acceder a la verdad es algo que ni Hume, ni Kant iban a aceptar, ni, derivados de éstos, el pensamiento científico y la mayor parte de la filosofía moderna. Hay, en cierto modo, una cierta dificultad para aceptar el principio metafísico de Spinoza y su método, que no es geométrico por casualidad. Aunque es muy aprovechable si lo entendemos de manera libre, como lo hizo el mismo Alain o, en sus días de gloria, Fernando Savater, un escritor que no puede pensar inserto en la tristeza o la melancolía, porque, spinoziano, pensó desde la afirmación de ser (alegría). La vida tiene estas vueltas. Esto no lo cuenta Lomba, pero mis años me llevan con facilidad a las digresiones y aquí lo dejo por lo que valga.

Tiene razón Pedro Lomba en señalar el no lugar que la *Ética* ha ocupado hasta el siglo xix e incluso hasta mediado el xx. El cartesianismo ha sido muy productivo, por razones muy vinculadas a la ciencia y a la exaltación de la razón hasta convertirla en una diosa

poco afectuosa, y también Descartes ha sido importante, a comienzos del xx, para la fenomenología y el existencialismo.

La edición de la *Ética* de Pedro Lomba es muy valiosa, más allá de que a este o aquel lector (como es mi caso) le parezca su introducción: creo, ya lo he dicho, que es innecesariamente historicista y filológica, en la medida en que apenas nos da una lectura que no se atenga a estas disciplinas, y no porque no pudiera haberlo hecho... Lomba traduce en el apéndice la denuncia de Niels Stensen (de 1677), año, pues, de la muerte del filósofo. Es un texto que fue descubierto en 2010 en los archivos del Vaticano. El resumen que Stensen hace de la *Ética*, que había leído en un manuscrito sin autoría, como nos indica Lomba, es tosco, pero es muy relevante. Se refiere «a un tal Spinoza», y el acusador escribe su texto con el fin de «preservar a otros de su infección cuando a fin de curar a aquellos que ya hayan sido envenenados», usando un lenguaje de pandemia, tan actual (con mejores fines) hoy día. También informa que Spinoza es judío de nacimiento pero sin religión alguna. Stensen lo conoció, porque, hace unos quince años, iba a diario por su casa para «observar la anatomía del cerebro –que yo hacía en diversos animales– para hallar la sede del principio de los movimientos y el término de las sensaciones». Luego pasa a la tosca pero significativa síntesis de las ideas de Spinoza: concibe la «mente humana parte de la mente de Dios». Dios es la substancia «del que todo cuerpo es parte suya, e incluso es una reunión de cuantos cuerpos haya habido, hay ahora y habrá, en una serie infinita. Si le consideran como pensamiento, cada pensar en una parte infinita. No quieren ni providencia ni libertad en Dios, sino una necesidad absoluta, sin

intención de fin alguno» Después de esta síntesis, Stensen teme que «el mal» (habla en términos pandémicos) se haya extendido entre los herejes. La verdad es que no fue así, y, como bien señala Lomba, tardó mucho Spinoza en ser leído, y más en ser leído libremente, desprendiéndonos de su teología y aceptando su posible ateísmo, que lo torna tal vez un autor platónico: Dios, el principio y extensión infinita de todo, es el bien, sólo que, a diferencia de Platón, no hay arquetipos (aunque las ideas en él *existen* como los arquetipos en el griego) y, por lo tanto, tampoco escala y sombras: hay una unidad de la sustancia, de nuestro ser, de nuestra alma, y de las tres. La verdad de mi pensamiento, pues, descansa en una verdad *a priori*: Dios, que es, en realidad, un principio ético y ontológico. Es una verdad que no necesita justificación, pero se accede a ella por la razón. Spinoza apela siempre a la razón, pero las relaciones de las ideas

son internas (no necesitan exterioridad para demostrarse) y, por lo tanto, se alejan de la epistemología científica. No es extraño que las lecturas modernas hayan tomado otros aspectos de su obra, como su noción del deseo, de los afectos, de la unidad cuerpo/mente, e incluso de la ética no como moral, sino como «tarea del héroe» (ver Savater).

Quiero hacer una mención al anexo 3 de esta obra, porque se trata de un listado de las obras en lengua española de la biblioteca de Spinoza, que consta de veinticinco títulos, entre ellas, el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Cobarrubias, dos ediciones de las *Obras* de Quevedo, los *Diálogos de amor*, de León Hebreo, *Todas las obras*, de Góngora, *El Criticón*, de Gracián y las *Novelas ejemplares*, de Cervantes, por destacar varias obras muy significativas. No es extraño que tal autor y tal lector fueran del interés (interesado) de otro filósofo singular: Schopenhauer.

Simon Leys

Sombras chinescas

Traducción de José Ramón Monreal

Acantilado, Barcelona, 2020

344 páginas, 22.00 €



La palabra arrebatada: Simon Leys en la China de Mao

Por JULIO SERRANO

La materia literaria no suele ser el reino de lo evidente, tiende a buscar resquicios desde donde abrir puertas, a no ser que los caprichos de la historia hagan de lo que acontece un relato de ficción, una máscara. Entonces sí, toca decir lo obvio: el emperador va desnudo. Ya lo hizo el sinólogo y escritor belga Simon Leys (Bruselas, 1935-Canberra, 2014) en *Los trajes nuevos del presidente Mao* (1971), en *Sombras chinescas* (1974) y en *Imágenes rotas* (1976), una trilogía política publicada poco después de que el culto a Mao llegase a sus más altas cimas. En el cuento de los hermanos Andersen es un niño el que proclama lo que está frente a las narices de todos con una frase pavorosamente sencilla. Aún no es valiente, sólo es espontáneo, claro, y se ve que no era buen aprendiz: no le había entrado en la molle-

ra la mentira acordada. Vayamos ahora con los valientes. Oigamos a Simon Leys pronunciarse sobre George Orwell, de quien fue admirador y estudioso: «Veía lo evidente; a diferencia de los políticos sagaces y de los intelectuales de moda, él no tenía miedo de nombrarlo; a diferencia de los politólogos y los sociólogos, él sabía decirlo con lenguaje inteligible». En ese elogio hay un puente.

Cualquiera que tenga algo de astigmatismo tendrá la experiencia física de la dificultad de ver lo que está delante. Demasiado cerca, dirá. A veces el astigmatismo lo da el tejido identitario de la época. Aprendemos sobre la base de la imitación, así que ¿por qué iba a ser tan fácil destejer un relato si está bien urdido, si nuestro devenir está entrelazado con él? Es complejo entregarse a esa frase tan trillada que dice: pen-

sar por uno mismo, porque es difícil saber qué significa. O pensar dejando al margen el uno mismo y sus circunstancias. Pero a veces ocurre, en la espontaneidad del niño o en el que abre una grieta en el entramado. ¿A qué me refiero? Podría ser a tantos momentos..., al fin y al cabo somos resultado de nuestro propio invento, hijos de la imaginación propia entremezclada con la colectiva y, afortunadamente (sobre todo cuando las cosas se ponen feas), hijos también de los díscolos, de aquellos individuos que, a contracorriente, perciben las perversiones de la narración en la que les ha tocado, por tiempo y coordenadas, transcurrir su nacer, reproducirse, morir... Pero en particular me refiero al delirio constructor y destructor de la revolución maoísta, llamada cultural en beneficio de su propia mentira, esa ortodoxia oscilante que, en manos de obedientes oficiales al servicio del capricho utópico del gran guía, contribuyeron a deshacer mucho de lo mejor que ha dado China. Y me refiero, también, a este buen escritor algo olvidado, cuya vida se cruza con la de la China maoísta para, desde la otredad que le da el ser un «bárbaro en Asia», denunciar una revolución cultural que no podía ser criticada desde dentro –por obvias razones– y para la que tampoco abundaba la crítica del viajero debido a la mao-latría que aún abundaba en Occidente allá por los años setenta. Tras admitir con pesar los crímenes del estalinismo, Mao se había convertido en un horizonte utópico para la izquierda. Lo fue de manera muy especial para muchos nuevos pensadores franceses y literatos, como Claude Roy, pero pocos tuvieron la lucidez y el coraje de ver la realidad bajo la inmensa abstracción hecha poder y denunciarla, como él hizo.

Simon Leys era un hombre tímido, le gustaba pasar inadvertido. Un don necesá-

rio para sus circunstancias. Ocultó su faceta de escritor político bajo un pseudónimo que, por otra parte, era la única vía posible para caminar a contracorriente. Se daban la mano, inclinación natural y condición *sine qua non*. Tengan en cuenta que fue en 1972, sólo un año después de la publicación de su crónica acerca de Mao en la que desmontaba las mentiras de la revolución, cuando Bélgica abrió su embajada en Pekín y Pierre Ryckmans –ese era su nombre original– fue enviado en calidad de agregado cultural para recorrer durante seis meses el país y elaborar informes sobre sus tesoros artísticos. Sólo el pseudónimo lo hacía posible y le garantizaba la seguridad en China y, además, le protegió brevemente de los ataques de la *intelligentsia* francesa que lo acabaría tachando de reaccionario. En algún aspecto quizá lo fuera, como en algunas opiniones acerca de la homosexualidad o ciertos aspectos de su catolicismo (aunque, más bien, conciliaba su catolicismo con la mística del taoísmo y el humanismo confuciano, lo que supone amplitud de miras cuanto menos). Y es que para que cale una etiqueta, lo mejor es que algo de ella sea verdad.

Cuando China abrió sus puertas al eminentemente sinólogo para que pudiese trasladar al mundo occidental las maravillas de esa nueva China prefabricada, obligada a digerir y vendida al extranjero en burda, aunque más o menos convincente mentira, no sabían que ya desde 1955, cuando con veinte años realizó un viaje a China que le cambiaría la vida, Leys era un apasionado conocedor de la lengua, la literatura, el arte y la civilización china. Es decir, era un enamorado de lo que Mao estaba empeñado en dinamitar. Precisamente por eso, será incisivo al señalar la destrucción deliberada de la in-

teligencia, la cultura, las artes, las letras y de toda la herencia del pasado. Leys era un hombre enamorado de la China que se desvanecía, o más bien que era reprimida y cercenada. Es elocuente el título del libro publicado en 1972, *Sombras chinescas*.

Ya desde la célebre *Charla sobre las artes y las letras*, pronunciada en 1942 en Yanán por Mao Zedong, la condena a muerte de la vida intelectual china fue encontrando un campo de aplicación cada vez más amplio: de la campaña de adoctrinamiento conocida como reforma del pensamiento de 1951-1952 a la represión que siguió a la campaña de las «Cien Flores» en 1957, y de ahí a las gigantescas purgas de la «Revolución Cultural». Entre la primera visita de Simon Leys a China en 1955 y la que da lugar a estas obras, transcurren diecisiete años. Tiempo suficiente para constatar que la literatura china, una de las más antiguas, de las más diversas y ricas del mundo, era «borrada del mapa», así como toda forma de cultura y de libertad, siendo sustituida por «el mismo caldo ideológico a toda horas del día y en todo lugar».

Y bien, ¿qué China ve en ese libro que mira no donde las autoridades ponen su foco, sino en las sombras, como su título indica? Ve, principalmente, lo que no puede en principio ver. Interpreta la repetición de ciertos silencios, las reticencias sobre los mismos puntos y nos lo cuenta. Y no es poco, porque muchos creyeron que el producto prefabricado que le ofrecieron las autoridades maoístas para su degustación era China y no «las estrechas y rutinarias dimensiones de un mismo pequeño circuito invariable» empaquetado en dosis variables para los chinos de Hong Kong y Macao, para chinos de ultramar, para chinos establecidos en el extranjero y, por último, para los

extranjeros mismos, la categoría más especial, agasajada, controlada y engañada. De los chinos afincados en China apenas habla. Y no puede achacarse a la imposibilidad de comunicación a torpezas lingüísticas. Leys hablaba chino a la perfección. No tuvo acceso a ellos salvo a los guías, de quienes habla con fruición, cuyo oficio bascula en tenso equilibrio entre conseguir la satisfacción del extranjero con el servicio prestado, además de con la China visitada –que responda a los más excelsos logros el PCC–, al mismo tiempo que impedir cualquier intento de escaramuza para dar un paseo o dialogar espontáneamente con un local.

El éxito de la empresa descansaba, nos cuenta Leys, sobre un estricto control burocrático, fuertemente jerárquico. Esta paradoja dentro del sistema comunista no supone para Leys una especie de enfermedad de vejez del régimen, sino que la sitúa ya en el mismo período Yan'an, descrito como la época heroica de la revolución. Los vicios del comunismo son estructurales, están en el origen, denuncia nuestro autor. ¿Cómo nos explica Leys que consiguieran esa reducción, esa imposibilidad de contacto? Mediante una estrategia para cuya eficacia ciertas constantes de la naturaleza humana habían de ofrecer su colaboración: la vanidad, la pereza, la ignorancia. Para mejor aislar al extranjero no bastaba con el sometimiento de la población con prohibiciones expresas –siempre hay algún díscolo, algún suicida–, había que aderezarlo con la instauración de un conjunto de privilegios y favores que hicieran de la distancia entre estos dos mundos un hábito. ¿Por qué preferir ir en un autobús atestado en lugar de llegar rápidamente con el chófer al punto de destino? ¿Por qué rechazar unos manjares preparados ex profeso para uno?

Aunque si daban con un inmune al agasajo, un comunista de base empeñado en comer de cantina y hablar como si tal cosa, el guía bien podía llevarlo a un restaurante concurrido, levantar a una familia entera mandándolos a la calle y sentar al viajero entre la mirada reprobadora de los otros y, de sí mismo. ¿No ve usted que es más fácil...? Finalmente, los viajeros, nos dice Leys, renuncian al descubrimiento individual por cansancio y por desgaste. Y con los meses o los años, «algunos de ellos se vuelven como esos canarios que dependen tan totalmente de la comodidad de su jaula que les resultaría sumamente incómodo sobrevivir si se les concediera la libertad». ¿No hemos visto esto mismo mucho más cerca, y en nuestra propia tradición cultural, en la Cuba de Fidel Castro? Castro fue prosoviético, pero Che Guevara profesó debilidad por la China de Mao.

El temor de las autoridades no sólo era a que los chinos tuviesen acceso al exterior, sino a que la población se viese contaminada por el menor contacto con su pasado. Querían controlar pasado y futuro. Para ello un elemento clave, nos dice, fue la corrupción del lenguaje. También Orwell en su novela *1984* da cuenta de lo mismo: «El propósito de la nueva lengua no era sólo proporcionar un medio de expresión a la visión del mundo y los hábitos mentales de los devotos del Socing, sino que fuese imposible cualquier otro modo de pensar».

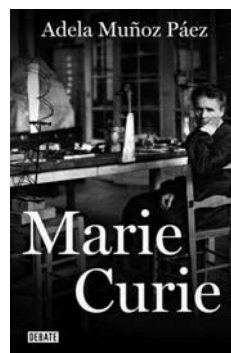
Sombras chinescas es un libro de viajes en negativo. No es la crónica de tesoros que le hubiese gustado escribir. Es un recorrido de desencuentros burocráticos y la crónica de un deterioro. Un libro relativamente paciente con la propaganda del maoísmo de los burócratas chinos que, al fin y al cabo, cumplían con su trabajo, y duro con los escritores franceses, con los periodistas estadounidense o diplomáticos japoneses que cayeron en una adulación servil que «debe revolver las tripas de los mismos a los que tratan de agradar». Este libro de Leys no es su mejor obra, su escritura aquí está exenta del motor y la brillantez del entusiasmo, así sea un entusiasmo crítico, pero es un libro útil como testimonio, un referente de valentía y un anecdotario de evidencias de la mentira y el crimen maoístas. Concluyo esta reseña en tono bajo, citando a un Leys profundamente escéptico con respecto a una China cuyo partido comunista sigue siendo hoy la columna vertebral del gigante asiático: «Todos los virajes del régimen, no sólo desde la Liberación sino desde Yan'an, e incluso desde el sóviet de Jiangxi, han sido siempre nada más que virajes tácticos. La propia dinámica del régimen es la de una oscilación perpetua entre la "izquierda" y la "derecha", sin que los sucesivos golpes de timón dados en un sentido o en otro afecten lo más mínimo a la naturaleza del navío ni a su destino último».

Adela Muñoz Páez

Marie Curie

Editorial Debate, Barcelona, 2020

336 páginas, 19.90 €



Curie, la Maga del Radium

Por ISABEL DE ARMAS

Con este ingenioso apodo, la Maga del *Radium*, es como se refería a *madame* Curie la periodista María Luz Morales, que tuvo el honor de poder acompañar a la entonces ya famosa investigadora polaca en el segundo de los tres viajes de trabajo que realizó a España. El primero tuvo lugar en abril de 1919, poco después del final de la Gran Guerra; el segundo, en abril de 1931, invitada por el Gobierno de la Segunda República, y el tercero, en 1933, que vino como presidenta de una reunión de la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual (CICI) de la Sociedad de Naciones.

Y de la Maga del Radio nos habla hoy, en el año 2020, la profesora Muñoz Páez, catedrática de química inorgánica en la Universidad de Sevilla, dedicada al estudio de materiales en fuentes de radiación sincro-

trón. Con entusiasmo y admiración, la autora nos cuenta en su completo y riguroso trabajo biográfico acerca de todas las mujeres que llegaron a vivir en esta infatigable, luchadora y fuerte mujer que consiguió renacer una y otra vez entre las montañas de dificultades que le salieron al paso desde el principio hasta el fin de su vida.

Marie, o Mania, que es como la llamaban sus familiares más próximos, vino al mundo el 7 de noviembre de 1867, en una casa llena de libros que se ubicaba en el mismo edificio que el pensionado de señoritas más famoso de Varsovia, que era dirigido por su madre. Su padre, Wladyslaw Sklodowski, se graduó en ciencias en San Petersburgo y trabajaba como profesor de física y matemáticas. Pero el final de una infancia tranquila y feliz llegó pronto para la pequeña

Mania, ya que, cuando tenía cuatro años, su madre fue diagnosticada de tuberculosis y, tras un periodo de importantes sufrimientos, falleció. Otra tragedia que ensombreció su infancia y que marcaría ya toda su vida fue la situación política de Polonia. Desde finales del siglo XVIII su territorio fue dividido, repartido y ocupado por los imperios austrohúngaro y ruso y por el reino prusiano. En el sur del país, región bajo dominio austriaco, la vida era más fácil, porque la lengua polaca estaba incluida entre las oficiales del imperio, y los polacos podían participar en la vida política. En cuanto a los otros dos territorios, es difícil decidir si la situación de los polacos que vivían en el oeste, bajo el dominio alemán, era mejor o peor que la de los que vivían en el centro y el este del país, bajo dominio ruso. Los colegios y el idioma polacos estaban prohibidos en ambas zonas y las personas que violaban estas prohibiciones se arriesgaban a sufrir penas de cárcel. Tanto la familia paterna de Mania como la materna habían sufrido la opresión rusa por haber participado en rebeliones para derrocar a los invasores.

Pero dado que las fuerzas de ocupación eran militarmente muy superiores y, por tanto, las rebeliones estaban condenadas al fracaso, los polacos idearon un nuevo concepto de resistencia: había que centrarse en el estudio y en el trabajo. A partir de las ideas de Auguste Comte, John Stuart Mill y Herbert Spencer, los conocidos como «positivistas polacos», consideraron que la independencia se obtendría gradualmente, construyendo el país desde los cimientos. Como este movimiento tenía un fuerte trasfondo patriótico, hizo un llamamiento a todos los polacos sin distinción de origen étnico, social, político, religioso o de género. La autora comprueba que el desarrollo de este positivismo

afectó la vida de Mania de diversas formas. Primero, porque Polonia se convirtió en una de los países más sensibles a los derechos de las mujeres en determinados ámbitos; en un país feminista antes incluso de que se hubiera acuñado ese término. Segundo, porque, desde que tuvo edad para entender el movimiento positivista, sus principios guiaron su vida. «Mania había heredado –escribe Adela Muñoz– el sentimiento patriótico de sus padres y el compromiso de servir a su país a través de la educación, por lo que le costó mucho trabajo quedarse en Francia, dado que, al hacerlo, sentía que abandonaba a sus compatriotas y traicionaba el ideal por el que había luchado sus padres y el resto de su familia. Este sentimiento determinaría el nombre del primer elemento que descubrió». Efectivamente, le llamó Polonio.

En 1890, con veinticuatro años, Mania por fin decide dejar Varsovia para ir a estudiar a París. Tenía una buena formación intelectual que incluía poesía, literatura, historia polaca y europea, así como el dominio de varias lenguas. Por otro lado, las dificultades económicas que la llevaron a trabajar en condiciones duras, habían endurecido su carácter y le dieron una gran resistencia frente a las adversidades. Aquí es preciso recordar que, a finales del siglo XIX, la Sorbona era una de las pocas universidades europeas que admitía a mujeres.

Instalada en una buhardilla de un sexto piso del Barrio Latino, Marie pudo dedicarse por entero a la física, repartiendo su tiempo entre las clases, el trabajo en los laboratorios y el estudio en su casa o, en lo más duro del invierno, en las bibliotecas que gozaban del lujo de la calefacción. Llevaba una vida espartana, pero no muy diferente de la de muchos otros estudiantes que ocupaban cuartos parecidos y se ali-

mentaban de manera tan frugal como ella. Los años que dedicó a su graduación pasaron rápidamente, y aunque había prevenido a su familia de que, ante el examen final, no iba a ser capaz de controlar la situación, el resultado fue que se graduó en física con el número uno de su promoción. Algunos meses antes había conocido a Pierre Curie, y entre ellos había surgido una interesante amistad, sin ninguna proposición formal. Pero una vez que ella obtuvo su grado, sintió que nada importante la retenía en Francia. Por ello, cuando volvió a Varsovia durante las vacaciones del verano de 1894 pensaba que había dejado París para siempre. Sin embargo, lo que no dejó de hacer Pierre fue escribirle cartas en las que hablaba de compartir los sueños comunes de la dedicación a la ciencia sin dejar de recordarle la esperanza que tenía de volver a verla tras el verano. Y así fue, a finales de verano de 1894, Marie volvió a París oficialmente para finalizar el estudio de las propiedades magnéticas de los aceros.

Pierre, que llevaba casi veinte años investigando y publicando, no había presentado aún su tesis doctoral. Hasta entonces no se había preocupado por las formalidades académicas, en claro contraste con Marie y su espíritu disciplinado. Motivado por querer formalizar su relación con Marie, en menos de un año defendió su tesis y obtuvo el grado de doctor. Enseguida consiguió una cátedra en la Escuela de Física y Química Industriales y, poco después, la Academia de Ciencias francesa les concedió a él y a su hermano el Premio Planté por el descubrimiento de la piezoelectricidad. Pero el acontecimiento más importante de aquel año fue la boda de María Skłodowska con Pierre Curie el 26 de julio de 1895, en Sceaux, un pueblo a las afueras de Pa-

rís donde él vivía con sus padres. La autora hace hincapié en que «formaron una pareja que se compenetró personal y profesionalmente a la perfección». En la época y en la sociedad en la que vivieron, un mundo del todo dominado por los hombres, ella nunca habría podido desarrollar una carrera científica sin el apoyo incondicional y apasionado de su marido. Por otro lado, su carácter pragmático y disciplinado situó la carrera de Pierre en los engranajes académicos, que hasta entonces habían resultado impenetrables para él. Su relación profesional fue simbiótica: los benefició a ambos. Uno de los puntos de concordancia entre los cónyuges, que habría de tener una importancia capital en sus carreras, era que ambos pensaban que los avances científicos eran patrimonio de la humanidad, por lo que en ningún momento se les ocurrió que podrían enriquecerse con sus descubrimientos.

Tras la boda, Marie se puso a buscar un trabajo con el que pudiera cobrar un sueldo —la investigación no le aportaba ingresos—, ya que consideraba esencial ser independiente económicamente. Preparó oposiciones y obtuvo un puesto de profesora. El curso siguiente completó el estudio de las propiedades magnéticas de los aceros templados y recogió los resultados en una detallada memoria. Ese mismo año, 1897, nació la primera hija del matrimonio, Irène, y dos semanas después falleció la madre de Pierre, víctima de un cáncer. A partir de entonces, el viudo Eugène comenzó a jugar un papel cada vez más importante en la familia de su hijo y Marie, que llegó a ser fundamental tras el fallecimiento de su hijo. Cuando Pierre murió, el matrimonio tenía dos hijas pequeñas y el abuelo se convirtió en el referente masculino de ambas. La autora afirma, al referirse a la viuda Marie: «No sabemos si su carrera científica habría sido posible sin

el apoyo decidido de su suegro, que le garantizó algo que para ella era fundamental: que las niñas estuvieran bien atendidas mientras ella estaba en el laboratorio».

La profesora Muñoz Páez dedica una parte importante de su libro a describir paso a paso los trabajos y descubrimientos del matrimonio Curie. Como buena científica, lo hace con todo rigor pero con una claridad y sencillez que llega muy bien al lector medio que poco tiene que ver con el sesudo mundo de la ciencia. Este libro hace una síntesis de la historia de la radioactividad muy lograda y nos recuerda algunos pasos elementales. Los rayos X comenzaron a emplearse como herramienta de diagnóstico poco después de su descubrimiento, tanto para localizar objetos extraños en el cuerpo humano como para identificar fracturas en los huesos. Dado que la radioactividad tenía unas propiedades similares a las de los rayos X, en 1900, Pierre Curie se preguntó cómo afectaba al cuerpo humano y si se le podría dar un uso terapéutico, ya que como herramienta de diagnóstico no podía rivalizar con los rayos X. A partir de aquí comenzaron a hacerse los primeros tratamientos contra el cáncer. Algunos años después, durante la Gran Guerra, fueron desarrolladas, esencialmente por Marie Curie, aplicaciones médicas del radio para desinfectar heridas y ayudar a su cicatrización. Sin embargo, en 1925, comienzan a sonar las primeras señales de alarma respecto al poder destructor del radio...

Pero no adelantemos acontecimientos. A finales de 1903, la Academia de Ciencias sueca comunicó al matrimonio Curie que les habían otorgado el Premio Nobel de Física a ambos, junto con Henri Becquerel, por el descubrimiento de la radioactividad. Con este premio, Marie subió el primer peldaño de la escalera que la había de llevar a alcan-

zar la gloria. Al acto de entrega sólo asistió Becquerel, ya que los Curie, muy poco dados al boato, alegaron estar muy ocupados con sus tareas académicas. Justo un año después, la familia aumentó con el nacimiento de Ève, Marie entonces confiesa que a veces se sentía desbordada por el doble trabajo profesional y del hogar, pues Pierre no colaboraba para nada en las tareas domésticas. Esta situación, que podemos calificar de normal, quedó destrozada un día lluvioso de abril de 1906, cuando Pierre Curie fue arrollado cerca del Pont Neuf por un carro que lo mató en el acto. A partir de entonces, surgió otra Marie cuya pasión ya no era desentrañar los misterios de la radioactividad, sino defender el legado de su marido. Con todo, si revivió fue por y para sus hijas.

Seguidamente, a Marie le tocó llevar a cabo la lucha de la viuda contra los científicos varones. Fue atacada por todos los frentes ya que se consideraba que pretendía sacar los pies del plato. Adela Muñoz tampoco ha querido pasar por alto, como otros importantes biógrafos sí lo han hecho, el gran escándalo de su vida: la historia de amor vivida con Paul Langevin, el mejor discípulo de su marido; un hombre casado y padre de cuatro hijos. Los franceses hasta intentaron echarla del país. Pero no todo fueron desgracias. En diciembre de 1912, tuvo la alegría de poder recoger el Premio Nobel de Química y, años más tarde, en primavera de 1921, pudo celebrar en olor de multitudes el éxito de sus éxitos con su viaje a Estados Unidos para recoger el gran tesoro para su laboratorio: un gramo de radio encapsulado en plomo y guardado en un cofre de madera, que le entregó en la Casa Blanca el presidente William Harding.

Esta biografía nos habla a fondo de las muchas mujeres que vivieron en la mujer fuerte, íntegra y extraordinaria que fue Marie Curie.

**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 €

 <p>MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES, UNIÓN EUROPEA Y COOPERACIÓN</p>	 <p>aeid</p>	 <p>Cooperación Española</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

